Alfred cortot, interprète de Frédéric Chopin

Inès Guittard Taillandier-Guittard

▶ **To cite this version:**

Inès Guittard Taillandier-Guittard. Alfred cortot, interprète de Frédéric Chopin. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Jean Monnet - Saint-Etienne, 2013. Français. NNT : 2013STET2175 . tel-00991691

HAL Id: tel-00991691

https://theses.hal.science/tel-00991691

Submitted on 19 May 2014

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.

Université Jean Monnet, Saint-Étienne
École doctorale Lettres, Langues, Linguistique et Arts (ED 484)
Laboratoire de recherche LIRE – UMR 5611

THÈSE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE SAINT-ÉTIENNE

Discipline : Musicologie

Présentée et soutenue par :

Inès TAILLANDIER-GUITTARD

le 6 décembre 2013

Alfred Cortot, interprète de Frédéric Chopin

Thèse dirigée par M. Alban Ramaut, Professeur des Universités

Jury :

M. Christian ACCAOUI, Maître de conférences HDR à l'Université Paris VIII
Mme Violaine ANGER, Maître de conférences HDR à l'Université d'Évry-Val-d'Essonne
Mme Michelle BIGET-MAINFROY, Professeur à l'Université de Tours
M. Clément CANONNE, Maître de conférences à l'Université de Bourgogne
M. Alban RAMAUT, Professeur à l'Université de Saint-Étienne

Résumé

Si Alfred Cortot se définit comme interprète de Frédéric Chopin, c'est non seulement comme pianiste mais aussi comme théoricien. Le travail d'exégèse qu'il mène, notamment au travers de nombreux écrits, est le corrélat de toute exécution instrumentale. Notre recherche a ainsi pour objet de montrer comment ces deux acceptions du terme « interprétation » se complètent et suscitent un dialogue fructueux entre la concrétude d'un objet sonore et l'abstraction d'une pensée. Cela suppose de considérer non seulement la manière dont Cortot nous donne à réfléchir, en tant que biographe, sur une image particulière de Chopin et de sa musique, mais aussi le procédé par lequel il passe d'une formalisation théorique à une concrétisation de sa pensée dans et par l'interprétation.

Notre travail s'organise selon trois axes : un examen des méthodes historiographiques employées par Cortot, une étude de sa démarche herméneutique – en particulier dans l'édition de travail des œuvres de Chopin – et enfin une analyse de quelques enregistrements des *Préludes* op. 28.

Mots clés

Alfred Cortot ; Frédéric Chopin ; interprétation ; herméneutique musicale ; esthétique ; enregistrements sonores

Summary

If Alfred Cortot performs and interprets Chopin's, it is not only as a pianist but also as a theoretician. His exegesis, expounded in many writings, is the correlate of his instrumental performance. The purpose of our research is to show how both aspects of interpretation complement each other and generate a fruitful dialogue between concerte sound and abstracte thought. This implies to consider in which terms Cortot proposes and creates, as a biographer, a singular image of Chopin, but also the process through which he switches from a theoretical formalization to the embodiment of his thought in his performance.

Our work is organized along three axes: a review of historiographical methods used by Cortot, a study of the hermeneutical process – especially in the student edition of Chopin's work – and finally an analysis of some recordings of the *Preludes* op. 28.

Keywords

Alfred Cortot ; Frédéric Chopin ; performance ; musical hermeneutics ; aesthetics : recordings

REMERCIEMENTS

Je remercie chaleureusement mon directeur de Thèse, qui m'a accordé sa confiance pour mener à bien ce projet et m'a soutenue tout au long de mon travail. Ses conseils m'ont toujours été très précieux.

J'exprime également toute ma reconnaissance aux enseignants qui ont été mes collègues à l'Université Jean Monnet, à l'École Normale Supérieure de Lyon et à l'Université d'Évry-Val-d'Essonne. Les discussions que nous avons eues ont été extrêmement stimulantes, dans une ambiance professionnelle des plus agréables.

Je remercie tout particulièrement mes amis, qui ont pris le temps de relire mon manuscrit et m'ont prodigué leurs remarques et points de vue. Je pense notamment à Céline, Vincent, Cécile, Marie, Lucie et Grégoire.

Ce travail n'aurait pas pu aboutir sans le soutien indéfectible de mon époux, dans les moments de doute qui ont émaillé ces années de recherche.

INTRODUCTION

Émergence d'un sujet

De plus en plus de chercheurs s'intéressent aujourd'hui à l'interprétation, comme phénomène d'une part (l'interprétation est alors un *acte*), comme objet sonore défini d'autre part[1] (il s'agit donc du *résultat* d'une interprétation). Dans le premier cas, les questions posées se ramènent le plus souvent à des problèmes définitionnels d'ordre général, qui mettent en jeu les deux acceptions du terme « interprétation », compris tour à tour comme exégèse ou exécution[2] :

- qu'est-ce qu'interpréter ? c'est-à-dire de quelle manière pense-t-on l'œuvre et sous quelles modalités discursives cette pensée s'exprime-t-elle[3] ? ;
- comment interpréter ? sous cette catégorie se rangent en particulier toutes les études portant sur l'histoire des écoles et des méthodes, ou sur la pédagogie musicale[4] ;
- qu'interprète-t-on ? inévitablement apparaît le problème de la relation entre l'œuvre écrite (la partition) et sa réalisation[5] ;
- quel est le rapport entre la connaissance historique et l'interprétation (c'est l'une des questions auxquelles sont confrontés les partisans des restitutions historiques) ? et par conséquent y a-t-il une éthique de l'interprétation[6] ?

---

[1] En France, l'interprétation est l'un des axes de recherche de l'IRCAM (« Musicologies de l'interprétation ») et du laboratoire RASM (Université d'Évry-Val-d'Essonne). Cette question occupe également une place importante au sein de la revue *Déméter* (disponible sur : http://demeter.revue.univ-lille3.fr/lodel9/). À l'étranger, et notamment dans le monde anglo-saxon, il faut évidemment citer les travaux menés au sein du CHARM (Centre for the History and Analysis of Recorded Music, disponible sur : http://www.charm.rhul.ac.uk/index.html). Autre exemple : la revue en ligne *Music Performance Research* (disponible sur : http://mpr-online.net/), éditée depuis 2007, est consacrée exclusivement à la question de l'interprétation, tant d'un point de vue théorique que pratique.

[2] Cette ambivalence sémantique n'existe pas en anglais. C'est la raison pour laquelle nous n'utiliserons que rarement le terme « *performance* ».

[3] Cette question est au centre de l'herméneutique musicale. Voir par exemple, au sujet du rapport entre l'œuvre et sa description verbale, ARBO, Alessandro, « Herméneutique de la musique ? », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* XXXI (juin 2000), n° 1, p. 53-66.

[4] Cette question inclut celle de l'évolution des techniques de jeu. Elle implique également d'étudier l'histoire des institutions. Voir par exemple CAMPOS, Rémy, *Instituer la musique. Les Premières Années du Conservatoire de musique de Genève (1835-1859),* Genève : Université : Conservatoire de musique, 2003.

[5] Voir notamment, sur ce sujet, TARUSKIN, Richard, « Resisting the Ninth. *Symphony No. 9 in D minor,* op. 125 by Beethoven ; Yvonne Kenny ; Sarah Walker ; Patrick Power ; Petteri Salomaa ; the Schütz Choir of London, the London Classical Players, Roger Norrington », *19th-Century Music,* XII (1989), n° 3, p. 241-256.

[6] Cette question sous-tend tout le mouvement des « baroqueux ». Sur le problème de l'authenticité, voir notamment GODLOVITCH, Stan, « Performance authenticity ; possible, practical, virtuous », dans KEMAL, Salim ; GASKELL, Ivan, (éds.) *Performance and Authenticity in the Arts,* Cambrige : Cambridge University

- comment pensée et geste s'articulent-ils dans l'interprétation instrumentale ou vocale[7] ? etc.

Dans le second cas, il s'agit d'étudier l'œuvre, non pas comme une entité formelle encore abstraite, mais comme une réalité potentiellement infinie, qui s'incarne dans une exécution unique et singulière.

Par conséquent, la musicologie de l'interprétation suppose de croiser les approches méthodologiques. Elle oblige à penser l'interaction de la sémiotique, de l'analyse formelle, de l'esthétique et de la pratique musicale. Il faut cependant noter que ces diverses orientations demeurent encore relativement cloisonnées pour les interprètes, malgré le nombre croissant de tentatives fructueuses de métissage du « dire » et du « faire »[8].

Pourtant, notre sujet de recherche ne se résume pas à l'examen et au déploiement de l'une de ces problématiques. S'il a en son centre la question de l'interprétation, la perspective que nous choisissons suppose de l'appréhender de manière oblique, du point de vue d'un interprète particulier – Alfred Cortot –, avec en outre une focalisation sur la musique de Chopin. Pourquoi ces deux figures ? En premier lieu, la profusion des écrits de Cortot rend possible une lecture critique qui ne se fonde pas exclusivement sur des sources secondaires. En second lieu, l'intérêt notoire du pianiste pour les aspects théoriques autant que pratiques de l'interprétation rend d'autant plus pertinente la mise en regard d'une pensée herméneutique et d'un objet sonore. Par ailleurs, il nous a paru intéressant de nous focaliser sur Chopin pour deux raisons : d'une part, l'interprétation de son œuvre a toujours posé et pose encore de nombreux problèmes, non seulement en raison de la réticence de Chopin à la fixer sous une forme scripturale unique et définitive, mais encore par la diversité d'approches et d'interprétations qu'elle autorise – parfois contradictoires. Cela explique d'ailleurs pourquoi la musique de Chopin est l'un des objets d'étude favoris des *performance studies*[9].

Press, 1999, p. 154-174. Voir également TARUSKIN, Richard, *Text and Act. Essays on Musical Performance,* New York ; Oxford : Oxford University Press, 1995.

[7] Cette question serait plutôt du domaine des neurosciences, mais elle est abordée dès la fin du XIX^e^ siècle par la pianiste Marie Jaëll (voir notamment JAËLL, Marie, *Le Mécanisme du toucher. L'Étude du piano par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactile*, Paris : A. Colin, 1897). Sur les aspects psychologiques du rapport entre pensée et geste, voir PALMER, Caroline, « Music performance », *Annual Review of Psychology,* XLVIII (1997), p. 115-138.

[8] Aujourd'hui, la vogue des « concerts-lectures » témoigne de cet engouement grandissant. Cependant, il est rare que les interprètes eux-mêmes se prêtent au jeu. Si bien que l'on assiste plus souvent à une juxtaposition d'une lecture et d'un concert, qu'à une véritable intrication de l'interprétation verbale et de la *performance.*

[9] Voir notamment COOK, Nicholas, « Performance analysis and Chopin's *Mazurkas* », *Musicae Scientiae,* XI (octobre 2007), n^o^ 2, p. 183-207.

Notre propos n'est donc nullement d'écrire une biographie du pianiste[10], ni de réfléchir à des aspects proprement historiques de la vie et de l'art de Cortot, en tant que pédagogue et musicien, comme le fait notamment Karen Taylor dans sa Thèse de doctorat[11]. Extrêmement bien documenté, ce travail de recherche n'en constitue pas moins une source d'information non négligeable. Cependant, si la musicologue ne néglige pas d'étudier les idées de Cortot en matière d'interprétation, elle en demeure souvent à une explicitation des propos du pianiste, sans chercher à en identifier les présupposés ni à en évaluer l'actualité ou la pertinence dans le champ de la musicologie la plus récente. Par ailleurs, notre travail se différencie de celui mené par Karen Taylor en ce qu'il cherche à rendre compte non seulement du contenu sémantique des analyses et des idées proposées par Cortot, mais aussi des procédés de verbalisation. Enfin, les analyses des enregistrements de Chopin (notamment la *4^e Ballade,* la *Fantaisie* op. 49 et le *Prélude* op. 28 n^o 8) mettent certes en exergues plusieurs éléments cruciaux du style pianistique de Cortot, mais laissent dans l'ombre bon nombre de particularismes. Par ailleurs, le choix de Karen M. Taylor de n'examiner que des enregistrements datant de 1933 – du moins en ce qui concerne les œuvres de Chopin – implique d'envisager le style comme un invariant. Enfin, il n'est fait aucune mention d'un possible modelage du style en fonction de l'esthétique des œuvres – une transcription pour piano seul du *Concerto* en *fa* mineur de Bach la *4^e Ballade* sont donc mis sur le même plan dans le Chapitre traitant du *rubato* et du style déclamatoire.

La perspective que nous adoptons se différencie donc indéniablement de celle qu'adopte Karen M. Taylor. Nous partons en effet du principe que le contenu et la valeur sémantique des idées et des interprétations de Cortot importent tout autant que les précédés par lesquels ce contenu est exposé et proposé. Il s'agit ainsi, pour nous, de mettre en lumière *les diverses manières* dont Cortot explique, analyse, perçoit, comprend et joue l'œuvre de Chopin, et de déterminer dans quelle mesure la singularité de ce regard éclaire et renouvelle des questionnements et des approches théoriques à vocation universaliste, que nous évoquerons dans les différentes parties de cette Thèse. Notre démarche est donc résolument inductive : elle se construit dans un mouvement d'ouverture, du particulier au général, du cas pratique à la théorie, sinon de la matière à l'idée.

[10] C'est là le projet de François Anselmini, qui prépare actuellement une thèse de doctorat intitulée « Alfred Cortot (1877-1962), un musicien du XX^e siècle », sous la direction de Pascal Ory.
[11] Voir TAYLOR, Karen M., *Alfred Cortot. His Interpretive Art and Teachings,* thèse de doctorat inédite, Université d'Indiana, mai 1988 [en ligne]. https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/886. [Consulté le 11 avril 2012], p. 609-629.

Sources

Bien évidemment, nous n'avons pas inclus, dans cette Thèse, l'ensemble des écrits de Cortot. Cela supposerait en effet de tenir compte de toutes les éditions et préfaces, tous les articles et comptes rendus de cours ou de conférences donnés par Cortot qui, pour certains, sont sans grand rapport avec notre sujet. Nous avons donc limité notre corpus aux documents mentionnés dans la bibliographie, notamment :

- la biographie de Chopin intitulée *Aspects de Chopin* (1949)
- l'édition de travail des œuvres de Chopin (1915-1947)
- les transcriptions par Jeanne Thieffry des cours d'interprétation donnés par Alfred Cortot à l'École normale de musique, parues dans le *Monde musical* et éditées, pour certaines d'entres elles (œuvres de forme fixe) dans l'ouvrage intitulé *Cours d'interprétation* (1934)
- les textes des conférences prononcées par Cortot à l'Université des Annales et ayant pour objet l'œuvre de Chopin (1934-1939)
- divers articles ayant pour sujet l'art de l'interprétation, l'esthétique romantique, la pédagogie, etc.
- des préfaces, notamment : celle de l'édition Corrêa du *Chopin* de Lizst (1941) et de *Musique et spiritualité* d'Alfred Colling (1941)
- les trois volumes de *La Musique française de piano* (1930-1943)

Il faut ajouter à cela les divers manuscrits susceptibles d'éclairer notre recherche : lettres et archives personnelles, de Cortot ou de personnalités ayant connu le pianiste.

Orientations

Nous procédons en trois temps, qui correspondent à trois approches distinctes de notre sujet. Dans la première partie, nous examinerons la nature du travail historiographique entrepris par Cortot à propos de Chopin. Notre visée sera ainsi, non seulement, de mettre en évidence une *représentation* du personnage « Chopin » et de sa musique, mais aussi de mettre au jour les racines idéologiques et historiques de cette représentation.

Dans la deuxième partie, nous nous intéresserons aux modalités du travail exégétique mené par Cortot à propos de la musique de Chopin. Cette partie aura pour objet de répondre à quatre questions à nos yeux essentielles :

1) Comment se définit l'analyse herméneutique entreprise par Cortot et quelle est sa fonction ?
2) Par quel biais le pianiste affirme-t-il accéder au sens d'une œuvre ?

3) Par quels procédés *littéraires* cette recherche sémantique se communique-t-elle ? et ces procédés se résument-ils, précisément, à des outils de communication ?
4) Enfin, dans quelle mesure le geste pianistique est-il déjà présent et suggéré de manière latente dans les propos et commentaires de Cortot ? À l'inverse, le geste peut-il être considéré lui-même comme le signe d'une herméneutique ?

Dans la troisième partie enfin, nous analyserons des enregistrements, par Cortot, des *Préludes* op. 28, et tenterons d'étudier la relation entre le travail herméneutique effectué par le pianiste et l'exécution proprement dite. Nous verrons alors comment l'exécution peut être elle-même une forme d'exégèse.

PREMIÈRE PARTIE : CORTOT HISTORIOGRAPHE

« Il n'y a pas de méthode de l'histoire, parce que l'histoire n'a aucune exigence : du moment qu'on raconte des choses vraies, elle est satisfaite[12]. » Si l'on s'en tient à cette définition donnée par Paul Veyne, alors la validité scientifique des écrits de Cortot se mesure non pas à la méthode employée mais à la véracité des faits rapportés. Encore faut-il être d'accord sur la signification du terme. Il peut s'agir évidemment des événements et des dates. Dans ce cas, l'écriture de l'histoire adopte essentiellement la forme du récit. Cependant, les événements ne sont jamais accessibles que par les traces qu'ils laissent et qui permettent de les reconstituer, c'est-à-dire les sources historiques. Le travail de l'historien revient alors non seulement à les restituer, mais aussi à en déduire ce qui demeure ignoré – tout comme l'archéologue devine la place et la forme des fragments disparus d'une poterie – et, de là, à reconstituer l'enchaînement global des faits. Comme l'affirme Paul Ricœur, « les constructions de l'historien sont des *re*constructions du passé[13] ». Or, Paul Veyne montre bien l'impossibilité de décrire une totalité : il y a nécessairement, de la part de l'historien, un choix à effectuer : « L'itinéraire que choisit l'historien pour décrire le champ événementiel peut être librement choisi et tous les itinéraires sont également légitimes (encore qu'ils ne soient pas également intéressants)[14] ». Du vestige à l'histoire, il faut donc passer par une reconstruction, une recomposition des faits, de manière à leur donner un sens chronologique et une signification.

C'est ainsi qu'il faut envisager *Aspects de Chopin* d'Alfred Cortot[15]. La structure de l'œuvre, la mise en valeur d'un document historique plutôt qu'un autre et enfin l'analyse qu'en fait le pianiste témoignent d'une démarche historiographique singulière. En effet, Cortot n'a pas pour ambition d'écrire une somme sur la vie de Chopin, comme ont pu le faire certains de ses prédécesseurs, tels Maurycy Karasowski[16] ou Frederick Niecks[17]. Il ne s'agit pas non plus de révéler des faits ou des sources demeurés ignorés jusque-là : cet aspect n'est bien sûr pas étranger à Cortot (d'ailleurs le troisième chapitre contient la transcription précise

[12] VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire,* Paris : Seuil, 1971, p. 25.
[13] RICŒUR, Paul, *Temps et récit. III. Le Temps raconté,* Paris : Seuil, 1985, p. 204.
[14] VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire, op. cit.,* p. 56.
[15] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin,* Paris : Albin Michel, 1949.
[16] KARASOWSKI, Maurycy, *Friedrich Chopin, sein Leben, seine Werke und Briefe,* Dresde : F. Ries, 1881.
[17] NIECKS, Frederick, *Frederick Chopin as a Man and Musician,* Londres : Novello, 1888, 2 vol.

du manuscrit de la méthode de piano de Chopin, acquis lors d'une vente à Londres, le 22 juillet 1836, suite à la mort de sa propriétaire, Natalia Janotha[18]), mais en tant que collectionneur ; Cortot ne tire aucune conclusion historique de l'analyse du document – par exemple sur l'évolution de la technique pianistique. De fait, la plupart des éléments sur lesquels se fondent les écrits du pianiste proviennent en réalité d'ouvrages publiés par d'autres musicographes, notamment les deux auteurs précédemment cités, mais aussi Agathe Audley, Édouard Ganche, Guy de Pourtalès... La Médiathèque Musicale Mahler, à qui Jean Cortot a légué la bibliothèque de son père, compte un très grand nombre de livres sur Chopin marqués du sceau ou de l'ex-libris de Cortot[19]. On peut donc imaginer qu'il les a lus, ou du moins parcourus. Évidemment, seules des annotations manuscrites prouveraient l'intérêt réel accordé à l'œuvre[20]. Malheureusement, les pages de ces livres sont presque toutes vierges, à l'exception de quelques rares notes manuscrites destinées à rectifier une information. On sait ainsi que Cortot a lu la monographie de Niecks : il en a corrigé un passage mentionnant la tonalité de *do*♯ mineur au lieu de *fa*♯ mineur[21] (il s'agit du *Nocturne* op. 48 n° 2). On sait de plus que cet exemplaire a été acquis en 1925[22]. Il est donc certain que Cortot avait consulté la monographie de Niecks lorsqu'il commença à rédiger *Aspects de Chopin* et l'on aboutit à des conclusions similaires en ce qui concerne la plupart des ouvrages dont dispose la Médiathèque Mahler. En conséquence, on peut supposer que certaines des idées exposées dans *Aspects de Chopin* proviennent directement de ces diverses monographies. Par exemple, il est très probable que Cortot ait pris connaissance de l'opinion de Moscheles sur la ressemblance entre Chopin et sa musique dans des biographies telles que celle de Niecks[23] ou de Karasowski[24]. Il en est de même en ce qui concerne la réflexion de Tausig sur la *Barcarolle*, citée cette fois non pas dans *Aspects de Chopin,* mais dans l'édition de travail : « Tausig, voulant caractériser

[18] Voir CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 55-70.
[19] Le sceau consiste en une représentation des deux lettres des initiales d'Alfred Cortot. L'image de l'ex-libris se trouve sur la page de couverture de *Collectionner la musique. Au cœur de l'interprétation,* éd. sous la dir. de C. Massip, D. Herlin, D. Fabris et J. Duron, Turnhout : Brepols, 2012.
[20] Sur la question de l'éventail des lectures possibles (livres lus, non-lus, parcourus, oubliés, dont on a entendu parler), voir BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus,* Paris : Éditions de Minuit, 2007.
[21] Annotation d'Alfred Cortot, dans NIECKS, Frederick, *Frederick Chopin as a Man and Musician, op. cit.,* vol. 2, p. 256.
[22] On peut en effet lire sur la première page ces mots écrits au crayon : « Cheltenham, Rawling, 1925 ».
[23] *Ibid.,* p. 11. « "His appearance", says Moscheles, who saw him in 1839, "is exactly his music [ist identifeirt mit seiner Musik], both are tender and *schwärmerisch.*" »
[24] « Chopin's Aussehen ist ganz mit seiner Musik identifiert, beides zart und schwärmerisch. » KARASOWSKI, Maurycy, *Friedrich Chopin. Sein Leben und seine Briefe, op. cit.,* p. 227.

son accent d'intimité confidentielle, disait qu'elle ne devrait pas être exécutée devant plus de deux personnes[25]. »

Il serait fastidieux d'établir une liste exhaustive du ou des ouvrages dans lesquels Cortot a puisé telle ou telle information. Sans aller jusque là, on peut affirmer qu'il se fonde avant tout sur une connaissance de seconde main. Cela signifie en outre qu'il ne cherche pas tant à prouver ou à vérifier la véracité des faits – et l'on en revient ici à la thèse de Paul Veyne – qu'à les *interpréter* et à les mettre en regard de manière à faire émerger une vérité qui n'est pas seulement factuelle, mais qui, *par-delà les événements,* rend compte des aspects à la fois matériels et spirituels de Chopin et de sa musique.

Nous nous proposons donc d'examiner la manière dont Cortot construit et élabore *Aspects de Chopin,* dont il utilise les sources qui sont à sa disposition, et bien sûr ce que cela révèle quant à sa propre représentation du compositeur.

I. Les particularités d'une méthode historiographique

A. Le choix d'un sujet

1) Histoire d'une fascination

Il ne fait aucun doute qu'Alfred Cortot ait entretenu un rapport privilégié avec la musique de Chopin. Selon son biographe et ami Bernard Gavoty[26], Cortot aurait eu pour le

[25] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série. Fantaisie op. 49, Barcarolle op. 60, Berceuse op. 57, Tarentelle op. 43,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1936, cotage E.M.S. 5134, p. 22. Voir aussi NIECKS, Frederick, *Frederick Chopin as a Man and Musician, op. cit.,* vol. 2, p. 266.

[26] Le 7 janvier 1943, Cortot écrit à Bernard Gavoty :
« Monsieur,
Je suis infiniment sensible à l'intention dont vous me faites part avec une si parfaite délicatesse et me sentirai fort honoré de servir de point de départ à l'une de vos prochaines études. Celles dont vous me ménagez le privilège de prendre connaissance me valent le plaisir, fort rare en matière d'exégèse musicale, de percevoir au travers de l'élucidation artistique, le goût profond de l'émotion humaine dont peuvent s'inspirer les sonorités, ce qui a toujours été la raison d'être de mon postulat d'interprète.
C'est vous dire que je me sens en complet accord de sensibilité avec vous, mais tout en envisageant avec la plus réelle sympathie et la plus sincère reconnaissance la réalisation de votre projet, je souhaiterais pouvoir examiner avec vous la manière la moins prétentieuse de l'aborder.
Pourrais-je donc vous demander un entretien préliminaire à toute rédaction de votre part ?
Vous me trouverez tous les matins au téléphone (Maillot 46-20) chez moi 58 boulevard Maillot et nous pourrons convenir d'une heure favorable pour cette prise de contact initiale, et dépourvue d'autres conséquences, que celle de l'adoption d'un principe.
Veuillez, Monsieur, croire à l'expression renouvelée de mes remerciements, et à l'assurance de mes meilleurs sentiments. » Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, N.L.A.-20 (87). Cette lettre prouve

compositeur une admiration qui fut de l'ordre de la fascination : « le culte d'un héros[27] » affirme-t-il. Cortot lui-même ne le nie pas, puisqu'il évoque dans *Aspects de Chopin* l'idée d'un « culte artistique[28] », Chopin étant à ses yeux un « être d'exception déjà [en 1843] promis à l'immortalité[29] ». La fascination du pianiste pour Chopin était d'ailleurs chose connue. Edmond Mondor aurait ainsi affirmé : « Vous-même [Cortot] êtes occupé nuit et jour par la pensée de Chopin[30] ». Et Yvonne Lefébure (elle-même ancienne élève de Cortot), dans l'article « Cortot, le poète du clavier[31] », consacre plusieurs paragraphes à Chopin, désignant ainsi Cortot comme son interprète privilégié.

S'il convient de considérer ces divers témoignages avec toute la distance critique nécessaire, il n'en demeure pas mois que la relation particulière entre Cortot est un fait avéré. S'il fallait retracer l'histoire de ce lien, il faudrait très certainement insister sur les dix années que le musicien passa au Conservatoire de Paris, de 1886 à 1896. Il obtient la première médaille de solfège en 1891, la première médaille de piano préparatoire en 1892. En 1896, Cortot se distingue dans la *4e Ballade,* en obtenant le 1er prix seul nommé, fait plutôt rare[32]. Il est certain que la musique de Chopin occupe à cette époque (et aujourd'hui encore) une place très importante au sein du Conservatoire. Les documents réunis pas Constant Pierre l'attestent : Chopin figure très souvent, à partir de 1835, au programme des concours[33]. Par ailleurs, dans ses entretiens avec Bernard Gavoty, Cortot souligne l'importance de son premier professeur Émile Decombes, qui, à ses yeux, « évoquait souvent pour ses disciples la silhouette du maître

---

que Cortot et Gavoty ont commencé à lier connaissance à cette époque. Les rapports entre les deux hommes sont à ce moment strictement professionnels. Mais dans des lettres plus tardives, Cortot adopte un ton beaucoup plus amical. D'ailleurs, Gavoty note dans un carnet, à la date du 21 août 1943 : « Dîné ce soir chez [Cortot] pour la première fois. » *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler. Ces carnets sont remplis de notes prises par Gavoty dans les très nombreux entretiens entre lui et Cortot et manifestent l'amitié qui lie peu à peu les deux hommes. Une photocopie de ces notes se trouve à la Médiathèque musicale Mahler, dans deux volumes intitulés *Notes sur Alfred Cortot non datées* et *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961*. Elles ne sont pas répertoriées dans le catalogue de la bibliothèque, ne disposent pas de cote, et ne sont pas paginées ; c'est également le cas d'une partie de la correspondance entre Cortot et Gavoty. Nous nous y référerons donc en mentionnant seulement « Médiathèque musicale Mahler ».

[27] GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot,* Paris : Buchet/Chastel, 1995, p. 18.

[28] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.*, p. 24.

[29] *Ibid.,* p. 18.

[30] Edmond Mondor, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 222.

[31] LEFÉBURE, Yvonne, « Cortot, le poète du clavier », *Revue internationale de musique,* I (avril 1939), n°5-6, p. 903-906.

[32] Jusqu'en 1877, il est fréquent qu'il n'y ait qu'un seul premier prix. À partir de 1878 s'opère un retournement. De 1878 à 1900, les années où il n'y eut qu'un seul premier prix sont rares : 1880, 1892, 1896, 1897 et 1900. Voir PIERRE, Constant, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs,* Paris : Impr. Nat., 1900, p. 585-588.

[33] *Ibid.,* p. 584.

polonais, son visage amaigri par la maladie, plus farouche qu'on ne se le représente d'ordinaire, sa parole brève, toujours précise, et son jeu pianistique[34]. » Cortot ajoute :

> La génération de mes professeurs me mettait en contact avec la grande époque. Par Mme Camille Dubois, Mathias et Decombes, je sus ce qu'était Chopin. J'entendais parler de Liszt comme d'un vivant : Fauré, Saint-Saëns, Ziloty, Widor, Mme Szawardy et Diémer[35] l'avaient souvent entendu et approché. Plus tard, Cosima Wagner évoqua maintes fois en ma présence le souvenir de son père. (…) Pour moi, le romantisme était une époque, non point mythique, mais contemporaine. Rien d'étonnant, alors, que j'y crusse avec passion[36].

La fascination de Cortot pour le romantisme, et pour Chopin plus particulièrement, semble donc avoir pour origine un sentiment de proximité (chronologique tout autant que psychologique). Par ailleurs, Decombes ayant connu le compositeur[37], Cortot fit de son professeur le légataire du style chopinien : « De tels récits nous confirmaient dans l'orgueilleuse et naïve illusion que nous héritions tout naturellement la tradition d'un style pianistique incomparable[38] ! » avoue le pianiste. On ne peut manquer de noter dans cette assertion la reconnaissance de la candeur d'un jugement de jeunesse. Et il semble par ailleurs que l'étiquette « élève de Chopin » n'ait pas suscité chez Decombes un désir de se poser en simple disciple du compositeur. On en veut pour preuve les témoignages de ses divers élèves, qui, certes, ne manquent pas de mentionner la relation de leur professeur à Chopin, mais qui, dans la description de l'enseignement qui leur fut donné, ne mettent aucunement en valeur une filiation chopinienne. Reynaldo Hahn, par exemple, dans la notice nécrologique qu'il consacre à son ancien professeur, insiste davantage sur la personnalité de Decombes, que sur les particularités de sa technique. Il évoque cependant le « goût » et « l'élégance » de son expression, son « aversion contre le style étroit, sec et formel de certains pianistes et la creuse

[34] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 32.
[35] On remarquera que Cortot ne considère pas Diémer comme l'héritier de la tradition chopinienne. Ce dernier affirme pourtant : « Je veux dire un mot du charme qu'avaient pour nous les classes de M. Ambroise Thomas, pianiste délicieux qui nous enchanta souvent à nos leçons par des exécutions des œuvres de Chopin, qu'il avait beaucoup connu, et dont il possédait la vraie tradition. ». DIÉMER, Louis, *Quelques souvenirs de ma carrière,* Paris : imprimerie Grou-Radenez, 1920, p. 7.
[36] *Ibid.,* p. 37.
[37] Certes, celui-ci n'en fut pas directement l'élève, mais il l'entendit jouer à plusieurs reprises, bénéficia de ses conseils, joua en concerts avec certains de ses élèves et enseigna aux côtés de Georges Mathias au Conservatoire, qui, selon les dires de Cortot, était fréquemment présent aux cours de Decombes. Cortot en donne la confirmation lors d'un entretien radiophonique avec Bernard Gavoty à Radio-Lausanne en 1955. Le texte de l'entretien se trouve dans les archives personnelles de Bernard Gavoty à la Bibliothèque de l'Institut de France (« Émissions de Radio-Lausanne : 10 émissions avec Alfred Cortot », Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Ms. 8359, chemise 13).
[38] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 33.

grandiloquence d'autres[39] » – propos intéressants, qui témoignent d'une qualité pédagogique et musicale, d'un idéal du « bon goût », mais qu'il est difficile de rattacher spécifiquement à Chopin.

Quoi qu'il en soit, on ne peut nier que la prédilection de Cortot pour la musique du compositeur polonais s'enracine dans ses années de jeunesse, durant lesquelles se forge le sentiment d'être proche d'une forme de vérité – sentiment dont Cortot ne nie pas, *a posteriori,* la dimension fantasmatique*,* mais qui n'a certainement pas été sans conséquence dans les années qui suivirent. Dans cette perspective, il n'est pas anodin que le premier volume de l'édition de travail soit consacré à une œuvre de Chopin (il s'agit des *Études* op. 10, publiées en 1915[40]), et de même, la rédaction du livre *Aspects de Chopin* ne fait que confirmer l'intérêt tout particulier que Cortot accorda au compositeur, sans compter les nombreux cours d'interprétations et conférences qui lui sont consacrés, notamment dans l'Entre-deux guerres.

Il semble que l'affection particulière du pianiste pour l'œuvre de Chopin procède du génie proprement pianistique, si l'on peut dire, du compositeur, qui crée non pas à la table mais au piano et presque exclusivement pour le piano. C'est une des raisons avancées par le pédagogue, en préambule à une série de cours d'interprétation consacrés exclusivement à l'œuvre du Polonais :

> D'autres compositeurs, de plus grands peut-être, ont écrit de la musique pour le piano, Chopin a écrit *la musique du piano.* Cette distinction grammaticale est plus explicite de notre prédilection que tous les commentaires… chez nul autre créateur nous ne rencontrons un accord aussi subtil, aussi parfait entre la pensée musicale et l'instrument par lequel elle s'exprime.
>
> Et je ne me place pas ici au point de vue de la réussite technique et du bonheur de l'invention instrumentale.
>
> J'entends également que le piano et sa poésie spéciale, les particularités de son timbre, n'ont pas eu de confident plus sensible ni de plus divinateur que le jeune Polonais qui, voici cent ans, débarquait à Paris, les nerfs déjà crispés, le corps fragile, l'âme mélancolique et passionnée, nourrissant en son cœur deux grandes aspirations : l'amour de son pays et l'amour de son art.
>
> Fut-il le plus grand musicien d'entre les pianistes ou le plus grand pianiste d'entre les musiciens ? L'un et l'autre sans doute[41].

Quelques nuances s'imposent cependant. Cortot avoue en effet, le 8 août 1943, lors d'une discussion avec Bernard Gavoty : « Moi je suis depuis longtemps étiqueté « Chopin,

[39] HAHN, Reynaldo, « Émile Decombes », *Le Monde musical,* XX (30 juin 1912), n° 12, p. 194.
[40] CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 10,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1915, cotage M.S.&Cie 5004.
[41] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Les œuvres de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 juillet 1929), n° 7, p. 255-256.

Schumann, Debussy », alors que les musiciens que j'aime le mieux jouer sont Bach et Beethoven ». Quelques mois plus tard, le 1er novembre, il dit encore : « Quand la radio a commencé d'étendre ses réseaux à la manière d'une araignée géante, j'ai eu un instant d'espoir. J'ai cru qu'on me permettait de recommencer mon métier de musicien et de servir la jeune musique. Mais non ! on m'a confiné dans Beethoven et Chopin[42]… ». De la même manière, Cortot affirme « Mes musiciens préférés : Bach – dont je ne joue jamais une note, mais qui me comble ; Beethoven et Wagner, pour leur idéologie ; puis Schumann, parce qu'en jouant sa musique, j'ai l'impression de l'avoir composée ; puis Chopin et Liszt[43] ». On n'aura pas manqué de remarquer une certaine incohérence, le pianiste affirmant tour à tour jouer et ne jamais jouer la musique de Bach[44]. De la même manière, Cortot n'évoque pas du tout le champ de la musique française, alors qu'il joue régulièrement la musique de Debussy, de Fauré, de Ravel ou de Saint-Saëns[45]. Si l'on peut comprendre que Cortot refuse tout exclusivisme en matière de répertoire, il n'en demeure pas moins que le « confinement » du pianiste à Chopin et plus globalement au répertoire romantique est justifié par les faits : Chopin est définitivement l'un des compositeurs les plus joués, et surtout les plus enregistrés[46] par le pianiste.

2) Chopin en ce temps…

La corrélation entre Chopin et Cortot est certes due à la personnalité musicale de ce dernier, mais elle est aussi le reflet de la popularité croissante du compositeur polonais depuis la fin du XIXe siècle, tant auprès des musiciens professionnels ou des intellectuels que des amateurs de musique. Irma Boghossian remarque ainsi, dans une étude sur la place de Chopin dans la presse à grand tirage au tournant du siècle : « Nous avons dépouillé 2795 tirages sur 64 années (1850 à 1914) : presses essentiellement parisiennes. (…) Très vite nous nous sommes rendue compte que très peu d'articles concernaient Chopin. (…) C'est ainsi que nous avons découvert qu'une sorte de conscience collective s'était emparée des journalistes en

[42] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.
[43] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot non datées,* Médiathèque musicale Mahler.
[44] Dans les faits, Cortot a joué certaines pièces de musique de chambre de Bach, et la partie de clavier de quelques *Concertos brandebourgeois* et *Concertos* pour piano. Voir l'inventaire du répertoire de Cortot réalisé dans TAYLOR, Karen M., *Alfred Cortot. His Interpretive Art and Teachings, op. cit.,* p. 609-629.
[45] *Id.*
[46] Voir la liste des enregistrements de Chopin réalisés par Cortot (aujourd'hui disponibles), en annexe.

1879 seulement, comme pour commémorer le trentième anniversaire du décès de Chopin[47] ». Au début du siècle en effet, Chopin est le compositeur le plus joué dans les salles de concert[48].

Joanna Żurowska, dans un article intitulé « Proust et Chopin[49] », met en exergue une autre date, 1910. Le centenaire de la naissance de Chopin correspond en effet, selon Żurowska, à un regain d'intérêt pour le compositeur. Certains faits en témoignent : en 1909, par exemple, Camille Mauclair et Raoul Pugno prennent l'initiative d'un concert conférence intitulé *Hommage à Frédéric Chopin* ; en 1911, Édouard Ganche, Camille Le Senne et Maurice Ravel fondent la Société Chopin à Paris. Par ailleurs, la publication en 1915 par Durand d'une édition complète révisée par Debussy, atteste non seulement de la prédilection du compositeur pour Chopin, mais aussi de la consécration de ce dernier comme figure essentielle de l'histoire de la musique. Dans les années 1910, Chopin est définitivement un « classique ». Or, l'édition de travail des *Études* op. 10 paraît également en 1915[50]. Cortot s'inscrit donc bien dans la mouvance de l'époque : wagnérien convaincu[51] au début du siècle, il apparaît, dix ans plus tard, toujours wagnérien, certes, mais aussi chopinien, en un temps où il était sans doute moins évident d'être wagnérien, pour des raisons historiques et politiques, et en un temps surtout où Cortot est tout autant pianiste que chef d'orchestre, et cela malgré ses regrets[52]. C'est ce dont atteste Louis Fleury, qui en 1925 dresse un savoureux portrait de son ancien condisciple au Conservatoire :

> Petit et fluet, avec ses yeux de braise, ses cheveux d'ébène et sa moustache tombante (je vous en supplie, mon cher Cortot, laissez-la repousser ; vous étiez beaucoup mieux)[53] Cortot, plein de projets,

[47] BOGHOSSIAN, Irma, « Chopin et la presse à grand tirage du tournant du siècle », dans NALIWAJEK, Zbigniew ; WRÓBLEWSKA-STRAUS, Hanna ; ŻUROWSKA, Joanna, (éds.) *La Fortune de Frédéric Chopin. Journée organisée par l'Université de Bourgogne, l'Université de Varsovie et la Société Frédéric Chopin. Dijon, 18/03/1994,* Varsovie : Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, 1995, p. 73.

[48] Pour une description plus détaillée de la place de Chopin dans les concerts de piano, voir PISTONE, Danièle, « Les interprètes français de Chopin face à la critique », dans PISTONE, Danièle, (éd.) *L'Interprétation de Chopin en France,* Paris : Librairie Honoré Champion, 1990, p. 93-106.

[49] ŻUROWSKA, Joanna, « Proust et Chopin », dans NALIWAJEK, Zbigniew ; WRÓBLEWSKA-STRAUS, Hanna ; ŻUROWSKA, Joanna, (éds.) *La Fortune de Frédéric, op. cit.,* p. 61-71.

[50] Cette édition est sans doute due à des raisons politiques, puisqu'il s'agit, durant la guerre, de montrer la supériorité culturelle française et, dans le domaine musical, celle de ses éditions.

[51] Rappelons que Cortot se rend à Bayreuth en 1896 et 1897, qu'il dirige *Tristan et Iseult* et crée le *Crépuscule de Dieux* à Paris en 1902.

[52] On trouve dans les archives Gavoty ce témoignage de Cortot : « Ma véritable vocation eût été de devenir chef d'orchestre, et, surtout, chef d'orchestre wagnérien. Les circonstances en ont décidé autrement. Mais le foyer que cette ambition a édifié en moi y est encore brûlant. » GAVOTY, Bernard, « Cortot », Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Ms. 8352, chemise 2.

[53] En guise d'anecdote, la boutade de Louis Fleury à propos de la moustache de Cortot n'est pas sans rappeler celle de de Debussy à l'endroit de sa mèche : « [Cortot] a la mèche de Nikisch (celui-ci est d'ailleurs hongrois) et cette mèche est attachante au dernier point par le mouvement passionné qui l'agite à la moindre nuance… Voici qu'elle tombe mélancolique et lassée aux endroits de douceur, de façon à intercepter toute communication entre M. Cortot et l'orchestre… puis voici qu'elle se relève fièrement aux endroits belliqueux… à ce moment M.

faisait déjà preuve d'une activité débordante, rêvait de composition, d'orchestre, partait pour Bayreuth comme répétiteur, en revenait impresario de représentations wagnériennes, imprimait à tout ce qu'il touchait la marque d'une personnalité de premier plan, et après cette étonnante parabole se retrouvait quelques années plus tard pianiste comme devant, ce qui ne lui a pas mal réussi[54].

Certes, Cortot continue à diriger (du moins jusqu'en 1940), notamment à l'École Normale de Musique ou lors des concerts de la Société Nationale de Musique, et fonde l'Association des Concerts Cortot, l'Association des Concerts Populaires de Lille, et l'Orchestre Symphonique de Paris. Mais pour des raisons financières, le musicien est rapidement amené à privilégier sa carrière d'enseignant et de pianiste. Suite à la création du *Crépuscule des dieux* en 1902, Cortot doit en effet assumer une dette conséquente, qu'il tente de rembourser en multipliant les récitals.

Ainsi, James Methuen-Campbell met en lumière l'importance du rôle joué par Cortot dans la popularisation de la musique de Chopin, persuadant définitivement les critiques et les musiciens de la place du compositeur au panthéon des grands maîtres[55]. En définitive, le parcours de Cortot n'est pas seulement le reflet de l'histoire de la réception de Chopin, il en est également l'agent, même si, comme nous l'avons vu, la musique de Chopin jouit depuis longtemps d'une notoriété institutionnelle au sein du Conservatoire.

B. Fascination et connaissance : les sources

Il est difficile d'accepter, surtout aujourd'hui, que fascination et connaissance puissent coexister, l'approche scientifique du phénomène musical interdisant toute ingérence d'une

---

Cortot avance sur l'orchestre et pointe un menaçant bâton, ainsi que font les "Banderillos" lorsqu'ils veulent déconcerter le taureau… (Les musiciens d'orchestre ont un sang-froid de Groëlandais, ils en ont vu bien d'autres.) Comme Weingartner, il se penche affectueusement sur les premiers violons en leur murmurant d'intimes confidences ; se retourne vers les trombones, les objurgue d'un geste dont l'éloquence peut se traduire ainsi : "Allons, mes enfants, du nerf ! Tâchez d'être plus trombones que nature", et les trombones dociles avalent consciencieusement leurs cylindres ». DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits,* Paris : Gallimard, 1971, p. 138. On songe également au témoignage de Félia Litvinne, qui écrit : « Cortot était un charmant jeune homme. Il avait, comme Léon Moreau, une magnifique mèche noire qui tombait sur son front, esthétiquement. ». LITVINNE, Félia, *Ma vie et mon art (souvenirs),* Paris : Librairie Plon, 1933, p. 88.

[54] FLEURY, Louis, « Souvenirs d'un flûtiste. Le Conservatoire à l'époque de son centenaire », *Le Monde musical,* XXXVI (février 1925), n° 3-4, p. 46.

[55] « Cortot is particularly important in the history of Chopin playing because it was he, above all others, who managed to convince other musicians and the critical public that Chopin was one of the very greatest composers. » [Cortot est particulièrement important dans l'histoire de l'interprétation de Chopin, car ce fut lui, entre tous, qui réussit à convaincre les autres musiciens et les critiques que Chopin était l'un des plus grands compositeurs. »] METHUEN-CAMPBELL, James, *Chopin Playing. From the Composer to the Present Day,* Londres : Victor Gollancz, 1981, p. 24.

opinion subjective[56]. Pourtant, cette coexistence est tout à fait représentative des modes de pensée de Cortot. De ce point de vue, le témoignage de Leonard Isaacs, qui fut l'un de ses élèves, est particulièrement intéressant, dans la mesure où il montre à quel point les deux aspects sont indissociables. Cela est manifeste dans la manière dont Cortot *parle* du compositeur et *joue* sa musique.

> Cortot était fascinant lorsqu'il parlait de musique. Comme la plupart des Français ayant reçu une éducation, son discours était admirablement maîtrisé, très cohérent et clair. Je l'ai entendu une fois donner une leçon sur l'opus 109 de Beethoven. C'était très éclairant, même avec ma formation quelque peu teutonique. Je ne pouvais qu'être d'accord avec tout ce qu'il disait. Mais là où ses démonstrations étaient édifiantes pour ses élèves, c'était pour Chopin[57] !

« Clair » et « cohérent » sont les mots employés par Isaacs pour qualifier le langage de Cortot, et semblent renvoyer à un discours rationnel, construit, et objectif. De même, on ne peut se tromper sur la signification du terme « *enlightenment* » : Cortot, aux yeux d'Isaacs, agit réellement en tant que pédagogue dont la visée est de délivrer un savoir et qui se soucie non seulement de faire aimer la musique de Chopin (ou d'autres compositeurs), mais surtout d'en permettre la compréhension.

Par conséquent, le rapport de Cortot à Chopin est ambigu. D'un côté, Chopin fait figure d'objet d'étude, et sa musique est soumise à une entreprise herméneutique qui tend à rendre compte d'une forme de vérité. De l'autre, Chopin lui-même jouit d'un statut privilégié parmi tous les musiciens auxquels Cortot s'est consacré. Mais cela ne signifie nullement qu'en tant qu'historien (et non plus seulement comme musicien interprète ou pédagogue), il se contente d'édifier l'hagiographie du compositeur, ni qu'il abandonne toute objectivité, même si l'on peut être d'accord avec la thèse de Paul Veyne selon laquelle : « oui, l'histoire est subjective, car on ne peut nier que le choix d'un sujet de livre soit subjectif[58]. » Niecks, dans la préface

---

[56] Bachlard explique : « En fait, l'objectivité scientifique n'est possible que si l'on a d'abord rompu avec l'objet immédiat, si l'on a refusé la séduction du premier choix, si l'on a arrêté et contredit les pensées qui naissent de la première observation. Toute objectivité, dûment vérifiée, dément le premier contact avec l'objet. Elle doit d'abord tout critique : la sensation, le sens commun, la pratique même la plus constante, l'étymologie enfin, car le verbe, qui est fait pour chanter et séduire, rencontre rarement la pensée. Loin de s'émerveiller, la pensée objective doit ironiser. Sans cette vigilance malveillante, nous ne prendrons jamais une attitude vraiment objective. » BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu,* Paris : Gallimard, 1938, p. 9-10.

[57] « Cortot's talking about music was fascinating. Like most educated Frenchmen, his command of his own language was admirable and very coherent and clear. I heard him once give a lesson on Beethoven opus 109. It was very illuminating, and even with my somewhat Teutonic background. I could not but agree with every thing he said. But when he demonstrated for the students' enlightenment, it was Chopin ! » ISAACS, Leonard, « Paris in 1930 : The École Normale de Musique », *Journal of the American Liszt Society,* XXXVIII (juillet-décembre 1995), p. 24.

[58] VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire, op. cit.,* p. 49.

de sa biographie de Chopin, pose en termes très clairs les éléments du dilemme : « Alors que le romancier peut en toute liberté suivre son instinct artistique et son intelligence, le biographe est enchaîné au sujet qu'il se propose d'étudier. Le premier peut poursuivre un idéal avec espoir, le second doit se satisfaire d'un compromis entre le désirable et le nécessaire[59]. » La distinction entre le romancier et le biographe se révèle être, dans le cas de Cortot, une distinction entre l'admirateur et le scientifique.

Notre intention n'est pas seulement d'examiner dans quelle mesure la démarche historiciste de Cortot est, ou n'est pas, subjective, c'est-à-dire modifiée par une représentation personnelle que les sources et les faits ne valident pas. Il s'agit également de mettre en évidence les procédés utilisés par le pianiste pour *écrire* et *décrire* l'histoire – celle de Chopin et de sa musique – et dans quel but. Par ailleurs, nous nous proposons d'étudier le rapport entre la recherche historique menée par Cortot et son travail herméneutique (en tant que pianiste). Nous nous intéresserons plus particulièrement, dans ce chapitre, à *Aspects de Chopin.*

1) Cortot collectionneur de témoignages du passé

On ne peut nier que Cortot se soit attaché à étudier en profondeur tous les « aspects » de Chopin, en se fondant sur des sources telles que des manuscrits, des documents iconographiques, ou encore des lettres. Il collectionne ainsi un certain nombre de documents, parmi lesquels les esquisses des *Notices pour la méthode des méthodes*[60] (achetées par Cortot le 22 juillet 1936 à Londres dans une vente aux enchères), le manuscrit de la *Berceuse*[61], celui de l'*Étude* op. 10 n° 3[62], les esquisses des mesures 121 à 154 de la *Polonaise* op. 53[63], deux dessins et un tableau de Kwiatowski (que Cortot attribue à Luigi Rubio), une peinture de Louis Gallait, une reproduction du daguerréotype de Bisson, un médaillon de Bovy, un moulage de la main de Chopin, des lettres, et même « une émouvante mèche de cheveux – de ces cheveux d'enfant malade, si fins, si fragiles, et dont on sent que la vitalité s'est retirée

[59] « While the novelist has absolute freedom to follow his artistic instinct and intelligence, the biographer is fettered by the subject-matter with which his purpose he proposes to deal. The former may hopefully pursue an ideal, the latter must rest satisfied with a compromise between the desirable and the necessary ». NIECKS, Frederick, *Frederick Chopin as a Man and Musician, op. cit.,* vol. 1, p. III.
[60] Voir KOBYLAŃSKA, Krystyna, *Chopin Werkverzeichnis,* Münich : G. Henle, 1979, p. 268-269.
[61] Il s'agit de l'autographe « a » dans le catalogue édité par Krystyna Kobylańska. *Ibid.,* p. 123.
[62] Il s'agit de l'autographe « a » dans le catalogue édité par Krystyna Kobylańska. *Ibid.,* p. 23.
[63] Il s'agit de l'autographe « a » dans le catalogue édité par Krystyna Kobylańska. *Ibid.,* p. 116.

comme en s'évaporant, – la réunion des souvenirs dont il m'a été jusqu'à présent donné d'entourer un culte artistique qui ne s'est jamais connu de déceptions[64] ».

La dimension commémorative et un brin fétichiste de cette collection ne peut nous échapper. Ainsi, l'acquisition de manuscrits de compositeurs, dont Cortot affirme la portée et la valeur scientifiques, témoigne également d'une forme de sentimentalisme vis-à-vis des objets eux-mêmes. On en veut pour preuve cet aveu, lors d'un entretien radiophonique avec Bernard Gavoty en 1955 :

> L'œuvre musicale vit là, dans ces pages qui ont connu le contact de la main du maître, de cette vie intense, tour à tour méditative ou frémissante, enthousiaste ou rêveuse, qui est celle du premier jet, et dont nulle édition, si parfaite soit-elle dans sa représentation typographique, dans l'attention vigilante apportée à la correction du texte, ne saurait prétendre rivaliser l'accent de mystérieuse communication par l'intérieur[65].

2) De la citation

a) Témoins et musicographes

Outre ces différentes sources, Cortot s'appuie pour rédiger son ouvrage sur le témoignage de contemporains de Chopin, ou sur le travail d'autres musicographes. On trouve ainsi dans *Aspects de Chopin* de nombreuses citations ; les auteurs en sont les suivants : Marie d'Agoult, Honoré de Balzac, la princesse Belgiojoso, Ludwig van Beethoven, Pierre-Martinien Bocage, Nicolas Chopin, Astolphe de Custine, Louis Esnault, François-Joseph Fétis, Constance Gladkowska (Konstancja Gładkowska), Maurice de Guérin, Maurycy Karasowski, Ernest Legouvé, Franz Liszt, Félix Mendelssohn, Ignaz Moscheles, Pauline Viardot, Vera de Kologrivoff, Adam Mickiewicz, Frederick Niecks, George Sand, Robert Schumann, Jane Stirling.

Les citations utilisées n'ont pas toutes le même statut, ni leurs auteurs la même importance. Ainsi, Cortot cite des textes qui, dans leur contexte d'origine, n'ont pas Chopin pour sujet, ou bien font allusion à lui de manière indirecte. Par exemple, une citation de Montaigne, ou bien la description d'un personnage de roman ou même d'une personne « réelle » dont la personnalité se rapproche de celle de Chopin, trouvent au sein *d'Aspects de*

[64] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 24.
[65] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, « Émissions de Radio-Lausanne : 10 émissions avec Alfred Cortot », Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Ms. 8359, chemise 13. Les 10 émissions sont en ligne sur le site des archives de la Radio Télévision Suisse. http://www.rts.ch/archives/recherche/?keywords=alfred%20cortot [Consulté le 29 février 2013]

Chopin une place tout aussi légitime qu'un témoignage de la princesse Belgiojoso ou qu'un article de Fétis. Un second type de citations a pour sujet la musique de Chopin, là encore, directement ou indirectement. Il faudrait encore ajouter les noms qui apparaissent sans être accompagnés de citation – musiciens, écrivains, artistes, hommes politiques, amis de Sand ou de Chopin : Eugène Delacroix, Hector Berlioz, Heinrich Heine, Félicité de Lamennais, Pierre Leroux, Victor de Laprade, Edgar Quinet, Louis Blanc, les frères Arago[66].

Si cette énumération présente un intérêt, c'est seulement parce que les personnes évoquées par Cortot révèlent ses sources de documentation. Par ailleurs, ce ne sont pas seulement les citations choisies par le pianiste qui sont, en elles-mêmes, intéressantes (c'est-à-dire leur signification), mais aussi la manière dont elles sont intégrées au corps du texte. Il s'agit donc, pour nous, de mettre en lumière les procédés par lesquels Cortot présente les citations comme arguments ou illustrations de son propos.

Il semble que Liszt et Sand occupent une place particulièrement importante parmi les sources sur lesquelles se fonde Cortot. En ce qui concerne Liszt, Cortot connaît bien la biographie *Chopin,* ayant préfacé l'édition Corrêa de 1941. S'il considère cet ouvrage comme une véritable « révélation[67] », il émet toutefois quelques réserves quant au jugement du virtuose sur le caractère de Chopin. Il explique ainsi : « l'affectueux empressement apporté par le magicien du clavier à honorer la mémoire de celui qui en dota les ressources techniques d'une poésie jusqu'alors insoupçonnée, ne lui permit-il pas sans doute de se libérer des impressions d'un passé trop proche, et auquel il eût fallu le recul des ans pour pouvoir se témoigner sur un plan de totale objectivité[68] ». Cortot met ici en relief la nécessité d'une distance chronologique autant que critique entre l'historien/biographe et son objet d'étude. Par ailleurs, il est probable que Cortot fasse implicitement allusion à la dispute entre Marie d'Agoult et George Sand qui conduisit à l'éloignement de leurs amants respectifs. En d'autres termes, les relations personnelles entre Liszt et Chopin pourraient constituer, aux yeux du pianiste, un obstacle à la connaissance. Mais cela n'empêche nullement Cortot de désigner Liszt comme le « plus illustre historiographe de Chopin[69] ».

Le pianiste aboutit à un constat identique en ce qui concerne les écrits de George Sand, notamment *Lucrezia Floriani.* Il explique :

---

[66] Voir l'annexe I de cette thèse : un tableau contenant les citations effectuées par Cortot dans *Aspects de Chopin.*
[67] CORTOT, Alfred, « Avant-propos », dans LISZT, Franz, *Chopin,* Paris : Corrêa, 1941, p. VIII.
[68] *Ibid.,* p. X.
[69] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 50.

> La pertinence de cette analyse[70] est naturellement sujette à caution. On ne saurait en effet oublier que la romancière de Nohant, en donnant libre cours à ce texte, espérait sinon hâter la rupture d'une liaison agonisante, au moyen d'allusions blessantes à l'endroit de Chopin – lequel au demeurant, feint de ne pas s'y reconnaître – tout au moins y préparer l'opinion en s'y ménageant le rôle le plus favorable[71].

Malgré cette méfiance vis-à-vis de la partialité de la romancière, Cortot n'hésite pas à citer Sand à de nombreuses reprises. Et de même, la méfiance qui transparaît dans l'avant-propos du *Chopin* de Liszt ne signifie pas son refus de le citer comme témoin de la vie de Chopin. Nous verrons d'ailleurs que la manière dont Cortot perçoit et imagine le compositeur polonais est largement tributaire des descriptions qui en sont faites par les deux écrivains.

b) Commentaires et déformations dans les citations qui ne sont pas de Chopin

Cortot ne se contente pas de citer : il commente, juge, explique, interprète les textes de manière à en faire les arguments de sa propre démonstration. Pour autant, Cortot demeure souvent évasif sur l'origine des citations : il en indique très rarement les sources. Il ne mentionne pas, par exemple, que l'expression « le chant d'une âme qui se rendrait sensible » est en réalité tirée du roman *Ursule Mirouët* (le temps du verbe est d'ailleurs le présent dans le texte d'origine), ni que le propos de Maurice de Guérin : « Je ne me savais pas une imagination si tendre et qui puisse à ce point, agiter mon cœur[72] » est un souvenir que Sainte-Beuve relate dans la notice introductive du *Journal, Lettres et Poèmes* de Guérin. Notons qu'aucune autre biographie contemporaine de celle de Cortot ne fait état avec précision des ouvrages ou des documents consultés. Parfois même, il semble que l'origine des citations soit inconnue du pianiste ou bien oubliée. Le « familier de la vieille demeure berrichonne[73] », par exemple, désigne en vérité Pauline Viardot. On peut supposer que si Cortot en avait réellement eu connaissance, il n'aurait pas manqué de l'indiquer.

Nous n'irons pas plus loin dans ce travail d'enquête, certes nécessaire, qui vise à établir une cartographie des sources qui ont servi de base à la rédaction d'*Aspects de Chopin.* Il nous semble plus intéressant, en effet, d'examiner la manière dont Cortot commente, même succinctement, textes et paroles. Ainsi, c'est « méchamment » que Marie d'Agoult traite Chopin d'« huître saupoudrée de sucre[74] ». Quant à la remarque de Bocage sur les talents de

[70] Cortot se réfère ici au lignes qui précèdent : il s'agit d'un extrait de *Lucrezia Floriani,* reproduit en annexe, cité dans *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 268-269.
[71] *Ibid.,* p. 269.
[72] SAINTE-BEUVE, « Notice sur Maurice de Guérin », dans GUÉRIN, Maurice (de), *Journal, lettres et poèmes,* Paris : Didier et C[ie], 1862, p. XXXIV-XV.
[73] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 291.
[74] *Ibid.,* p. 264.

comédien de Chopin, elle semble à Cortot « empreinte d'un humour assez inattendu[75] ». Enfin, certaines citations sont transformées, comme celle de la princesse Belgiojoso, apparaissant une première fois sous la forme « Chopin n'est peut-être pas le plus grand des pianistes ; il est mieux : il est le seul », puis sous la forme : « Chopin est mieux que le plus grand des pianistes ; il est le seul ». La première formulation est d'essence plus théâtrale, en ce qu'elle trompe d'abord le lecteur, lui faisant croire à une possible infériorité du compositeur. La deuxième, en revanche, est plus concise et plus efficace. Mais surtout, cette modification témoigne d'un souvenir imprécis, puisque la vraie citation ne se rapporte pas à Chopin mais à Liszt : « Thalberg est le premier pianiste du monde ! – Et Liszt ? Liszt, Liszt, c'est le seul[76]. »

Les propos de Legouvé que rapporte Cortot constituent un autre exemple de ce type de procédé ; le « fils naturel de Weber et d'une duchesse » devient, sous la plume de Cortot, « le fils illusoire de Weber et d'une Duchesse ». Sans doute faut-il attribuer cette mutation lexicale à une volonté de poétiser l'expression de Legouvé. Mais il est surtout probable que Cortot note certaines citations de mémoire, ce qui expliquerait ces erreurs.

Moins compréhensible, en revanche, est la suppression de fragments d'un texte trop long pour être cité de mémoire, parfois sans que le lecteur en soit averti. Il en est ainsi dans la description que fait Liszt de l'apparence physique de Chopin. Nous mettons entre crochets les passages qui ne figurent pas dans *Aspects de Chopin.*

> L'ensemble de sa personne était harmonieux… [et ne paraissait demander aucun commentaire]. Son regard bleu était plus spirituel que rêveur ; son sourire doux et fin ne devenait pas amer. La finesse et la transparence de son teint séduisaient l'œil, ses cheveux blonds étaient soyeux, [son nez légèrement recourbé], ses allures distinguées et ses manières marquées de tant d'aristocratie qu'involontairement on le traitait en prince.
>
> Ses gestes étaient gracieux et multipliés ; le timbre de sa voix toujours assourdi, souvent étouffé, sa stature peu élevée, ses membres frêles[77].

On peut s'interroger sur la suppression opérée par Cortot. Il est possible que le pianiste ait simplement cherché à condenser le propos, à des fins d'efficacité, et ait jugé inutile la

[75] *Ibid.,* p. 228.
[76] Princesse Belgiojoso, citée dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, *L'Univers musical de Chopin,* Paris : Fayard, 2000, p. 230. Bizarrement, des années plus tard, Cortot persiste dans son erreur. Il écrit à Bernard Gavoty : « C'est bien de Chopin que la princesse Belgiojoso a dit, en un légendaire raccourci : "il n'est peut-être pas le plus grand des pianistes (sous entendant la lutte Liszt-Thalberg qui divisait l'opinion des dilettantes), il est le seul." » Alfred Cortot à Bernard Gavoty, le 6 mai 1961, Médiathèque musicale Mahler. Cette formulation équivoque implique en outre que Chopin soit supérieur à Liszt et à Thalberg.
[77] LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.*, p. 201-202.

proposition « et ne paraissait demander aucun commentaire ». Ou bien, plus vraisemblable encore : il la considère comme antithétique de sa propre thèse, écrivant lui-même un chapitre entier sur l'aspect physique de Chopin. À tout le moins, il signale alors cette suppression par des points de suspension. Rien n'indique en revanche au lecteur la disparition de l'allusion au « nez légèrement recourbé ». Il est difficile d'y voir seulement un oubli. Peut-être ce détail lui parut-il trop prosaïque ?

On pourrait encore donner l'exemple de la citation de Pauline Viardot à propos de Solange, que cite Cortot en la tronquant, sans le signaler. Il écrit : « Elle fait le mal par amour de l'art[78] », alors que la citation est : « Elle fait du mal comme on fait de l'art pour l'art, par amour de l'art[79] ». Or, seule l'évocation de l'art pour l'art permet de comprendre pleinement la chute de la phrase. Est-ce là encore un défaut de mémoire ?

Question rhétorique, car en définitive, on ne peut prouver que Cortot ait consulté et vérifié les sources au moment de l'écriture de son livre. En revanche, on constate que les erreurs ou modifications volontaires sont le signe d'un discours qui n'est jamais neutre.

c) Les citations de Chopin : un procédé de reformulation

Le processus de déformation et/ou d'interprétation que nous venons d'observer se vérifie également dans le cas des citations de Chopin, mais de manière plus systématique, et aussi plus significative quant à la perception de son œuvre.

Il existe deux sortes de citations de Chopin dans *Aspects de Chopin*. La première est constituée de paroles qu'aurait dites Chopin, rapportées par un témoin ou son interlocuteur. La deuxième correspond aux écrits de Chopin (notamment sa correspondance)[80].

Nous ne reviendrons que brièvement sur le premier type, car on retrouvera les mêmes caractéristiques que précédemment : imprécision quant à la source et parfois l'auteur, légères modifications. Nous ne donnerons que deux exemples ; le premier est celui d'une citation dont l'origine demeure inconnue et qui apparaît une première fois sous la forme : « Il n'est pas de vraie musique sans arrière-pensée[81] » et la deuxième fois formulée d'une manière différente : « Nulle musique plus haïssable qu'une musique sans arrière-pensée[82]. » Le deuxième est celui d'un propos que Chopin aurait tenu à Liszt, et dont nous avons identifié la

[78] Pauline Viardot, citée dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 291.
[79] Pauline Viardot, citée dans KARENIN, Vladimir, *George Sand. Sa vie et ses œuvres,* Paris : Plon-Nourrit, 1899-1926, vol. 3, p. 453.
[80] Voir annexe I.
[81] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 41.
[82] *Ibid.,* p. 68 et 72.

source : « Je ne suis pas propre à donner des concerts, moi que le public intimide, qui me sens asphyxié par ces haleines, paralysé par ces regards curieux, muet devant ces visages étrangers. Mais vous, vous y êtes destiné, car quand vous ne gagnez pas le public, vous avez de quoi l'assommer[83]. » Cette citation est extraite du *Chopin* de Liszt[84].

Plus fondamentales pour notre recherche sont les citations issues des lettres de Chopin. Elles occupent une place d'autant plus importante que le quatrième chapitre d'*Aspects de Chopin* s'intitule « l'œuvre de Chopin vue à travers sa correspondance ». Cette correspondance a visiblement, aux yeux de Cortot, le statut d'argument d'autorité ; elle constitue une *preuve* en même temps qu'une illustration des thèses et des idées du pianiste, mettant ainsi en évidence la valeur de son entreprise herméneutique.

Il semble que le pianiste soit assez rigoureux dans son travail de recherche et de restitution. Il utilise pour cela l'édition établie par Opienski de 1933[85]. On remarque, malgré tout, quelques incohérences au niveau des dates, mais qui demeurent très minoritaires. Par exemple, la lettre écrite à Grzymała en mai 1849 (« Je n'ai pas encore recommencé de jouer ; je ne peux composer[86] ») date en réalité du 18 juin 1849[87], celle du 2 décembre 1838 adressée à Fontana (« Je n'ai pas encore de piano[88]… ») est du 3 décembre[89].

De la même manière, la mention du destinataire est parfois erronée. Ainsi, Chopin adresse la lettre qui comporte la citation « Mon piano n'est pas encore arrivé. Je rêve musique, mais je n'en fais pas[90] » à Pleyel[91], et non à Fontana.

Ces incohérences, ces erreurs de date ou de destinataire et ces imprécisions rendent la tâche de retrouver la citation dans l'édition Opienski parfois difficile. Nous dressons une liste complémentaire des citations ayant suscité ce problème.

- « Je travaille un peu. J'efface beaucoup[92] » aurait pour origine une lettre de novembre 1845 à Auguste Franchomme. En réalité, la lettre est datée du 9 octobre 1845. En outre, elle ne figure pas dans l'édition Opienski. Il est donc difficile de savoir par quel biais Cortot en a pris connaissance.

---

[83] *Ibid.,* p. 127.
[84] Frédéric Chopin, cité dans LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.,* p. 163.
[85] CHOPIN, Frédéric, *Lettres,* éd. sous la direction d'Henri Opienski, trad. fr. de Stéphane Danysz, Paris : Société française d'éditions littéraires et techniques, 1933.
[86] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 105.
[87] CHOPIN, Frédéric, *Lettres, op. cit.,* p. 558.
[88] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 91.
[89] CHOPIN, Frédéric, *Lettres, op. cit.,* p. 272.
[90] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 91.
[91] CHOPIN, Frédéric, *Lettres, op. cit.,* p. 271.
[92] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* 103.

- « Seuls les dîners, soirées, concerts et bals où je suis obligé de paraître me soutiennent un peu. Car je suis si triste et je me sens si seul et si délaissé ici. Je dois naturellement m'habiller pour ces réceptions et paraître dans les salons avec une contenance satisfaisante. Mais j'ai hâte de me retrouver dans ma chambre où je puis donner issue à mes sentiments refoulés, en me mettant à mon piano qui, maintenant, ne connaît que trop bien l'expression de toutes mes souffrances[93]. » Il s'agirait selon Cortot d'une lettre écrite à Titus. Il ne mentionne ni date, ni lieu. En réalité, il s'agit d'une lettre adressée à Jan Matuszyński, qui est formulée très différemment dans l'édition Opienski[94].
- « Je suis de plus en plus à l'affût des circonstances qui me permettent de ne voir personne de toute une journée[95]. » Cette lettre daterait des premiers mois du séjour de Chopin à Paris. On trouve dans *Frédéric Chopin. Sa vie et ses œuvres, 1810-1849* d'Édouard Ganche une citation similaire : « J'aime bien le commerce des hommes ; j'entre facilement en relations : aussi ai-je de ces relations par-dessus les oreilles : mais il n'y a personne, personne qui puisse me comprendre. Je me tourmente, je cherche la solitude, je voudrais que, durant tout le jour, nul être ne me vît ou ne m'adressât la parole[96]. » Ganche la date de mai 1832 et mentionne Titus comme destinataire. En réalité il s'agit d'une lettre adressée à Titus, datée du 25 décembre 1831. Cependant, la formulation d'Opienski est là encore sensiblement différente[97].

À ce jour, nous ne sommes pas parvenue à découvrir l'origine de ces phrases ou de ces expressions :

- « Je dois travailler pour vivre et il me faut tirer des *Mazurkas* d'un cœur ulcéré[98]. » Il s'agirait d'une lettre datant de 1848, écrite en même temps ou après la Révolution.

---

[93] *Ibid.,* p. 257.
[94] « Tous les dîners, les concerts, les danses, dont j'ai par-dessus la tête, m'ennuient : tout est pour moi si affreusement triste et morne ici – j'aime assez cela, mais de façon si cruelle. Je ne peux rien faire comme je le souhaiterais ; il faut m'habiller, me friser, me chausser ; avoir l'air d'être calme dans les salons, et me déchaîner sur le piano, lorsque je reviens chez moi ». CHOPIN, Frédéric, *Lettres, op. cit.,* p. 195.
[95] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 266.
[96] GANCHE, Édouard, *Frédéric Chopin. Sa vie et ses œuvres, 1810-1849,* Paris : Mercure de France, 1913, p. 103.
[97] « C'est pourquoi je me tourmente, à l'affût d'une pause, durant laquelle il ne se trouverait personne pour me parler de toute une journée ». CHOPIN, Frédéric, *Lettres, op. cit.,* p. 240.
[98] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 104.

- « le plus beau moment de [ma] vie[99] ». Il s'agirait d'un extrait d'une lettre à Titus, dans laquelle Chopin fait allusion à la croix tracée sur le manuscrit de la valse op. 70 n° 3. Or, cette phrase n'existe pas dans la lettre du 3 octobre 1829.
- « Je suis prêt à tout faire au monde pour que l'opinion publique ne puisse contribuer à me rendre malheureux[100]. » Cette phrase serait extraite d'une lettre de Varsovie, durant la jeunesse de Chopin.
- « Il ne [m']était pas donné de pouvoir exister comme tout le monde[101]. »
- Chopin évoque les « qualités de naturel et de poésie qui parent ce beau livre [*Lucrezia Floriani*][102] ».

Ces erreurs ou ces confusions ne doivent cependant pas dissimuler le réel travail de recherche effectué par Cortot. De plus, le plus important nous semble (encore une fois) être moins la véracité des références que le statut qu'elles acquièrent dans le corps du texte, ou encore la manière dont Cortot les interprète. Or, le quatrième chapitre d'*Aspects de Chopin* commence par l'aveu d'un regret : « On s'exposerait à une totale déception si, parcourant le recueil des lettres d'Opienski (…) on s'attendait à y rencontrer quelques vues ou considérations susceptibles de nous éclairer sur les aspirations esthétiques du compositeur ou sur le caractère dont il souhaitait que l'on revêtît l'interprétation de ses œuvres[103]. » Dans un registre similaire, Cortot évoque « cette correspondance qu'on eût souhaitée plus profusément confidente [des] sentiments ou [des] pensées [de Chopin][104] ».

Cortot manifeste de même une certaine méfiance vis-à-vis du traducteur Stéphane Danysz, arguant de son incompétence musicale. Les lettres écrites en polonais seraient selon lui traduites « non sans quelques regrettables contre-sens, particulièrement lorsqu'il s'agit de questions musicales[105] » ; il arrive donc que le pianiste préfère retraduire lui-même les lettres déjà traduites en allemand par Karasowski (c'est le cas par exemple de la lettre adressée à Titus le 31 août 1830[106]). Cortot réitère son accusation envers Danysz, seulement deux pages plus loin, affirmant : « je me vois dans l'obligation d'interpréter une traduction française

[99] *Ibid.,* p. 296.
[100] *Ibid.,* p. 309.
[101] *Ibid.,* p. 313.
[102] *Ibid.,* p. 316.
[103] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 67.
[104] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 278.
[105] *Ibid.,* p. 67.
[106] La version qu'en donne Cortot est : « Samedi dernier, j'ai essayé à nouveau le Trio, et je ne sais pas si c'est parce que je l'avais négligé depuis assez longtemps, j'étais assez content de moi. Heureux homme, autant que présomptueux, ne manqueras-tu pas de dire ! » *Ibid.,* p. 77.

notoirement défectueuse[107] », et ce à propos de la lettre du 22 septembre 1830 adressée à Titus. La version d'Opienski est : « J'ai déjà terminé mon deuxième concerto, et je suis dans le même état qu'au moment où j'ignorais tout du clavier. C'est par trop original et je finirai par ne pas vouloir l'apprendre[108] », tandis que celle de Cortot est : « Il s'agit maintenant de jouer mon deuxième Concerto et je me trouve devant lui dans le même état que lorsque j'ignorais tout du clavier. C'est vraiment d'une exécution très spéciale et j'ai crainte de finir par ne pas pouvoir l'apprendre[109] ! ». On note la divergence entre les deux traductions, la formulation de Cortot étant d'un style plus soutenu que celle d'Opienski. D'ailleurs, tous les passages qui semblent trop familiers au pianiste sont corrigés par ses soins. Ainsi, dans la même lettre, le passage : « Il faut que je coure m'assurer d'Elsner, de Bielaski [*sic*], des pupitres et des sourdines, que j'avais hier oubliées à mort ; sans eux l'Adagio tomberait. De toutes façons, il ne peut avoir grand succès autant que j'en puisse juger. Le Rondo fait de *l'effet*, l'Allegro est *fort*. Ô affreux amour propre[110] ! » devient, dans *Aspects de Chopin* : « Il faut que je coure m'assurer… des pupitres et des sourdines que j'avais hier oubliés totalement ; sans eux (sans elles plutôt), car il ne peut ici s'agir que des sourdines) l'Adagio tomberait. De toutes façons, il ne peut avoir grand succès, autant que j'en puisse juger. Le Rondo fait de l'effet et l'Allegro est fort. Ô affreux amour propre[111] ! »

Un autre exemple significatif est celui de la lettre envoyée à Franchomme d'Edinburgh (Calder-House), les 6 et 11 août 1848, lettre dont Cortot supprime tous les passages manifestant l'esprit d'autodérision de Chopin[112]. Nous barrons les passages en question.

> Pas une idée musicale propre – je suis ~~hors de mon ornière – je suis~~ comme ~~par exemple un âne au bal masqué~~ – une chanterelle de violon sur une contrebasse – ~~étonné, ahuri, assoupi comme si j'entendais un trait de Bodiot (avant 24 février) ou un coup d'archet de Mr Cap (après les journées de juin) – j'espère qu'ils iront bien~~[113].

D'une manière générale, tout élément qui laisse transparaître un « défaut » de Chopin, ou l'aveu de sa propre faiblesse, est réécrit de façon à en gommer la dimension négative. Ainsi, dans la lettre du 15 mai 1830 à Titus, Cortot écrit : « C'est peut-être mauvais, mais pourquoi avoir honte d'écrire en dehors de la règle ? Le résultat seul peut faire connaître si

[107] *Ibid.,* p. 78.
[108] CHOPIN, Frédéric, *Lettres, op. cit.,* p. 161.
[109] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 78.
[110] CHOPIN, Frédéric, *Lettres, op. cit.,* p. 162.
[111] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 79.
[112] *Ibid.,* p. 104.
[113] CHOPIN, Frédéric, *Lettres, op. cit.,* p. 508-509.

l'on a tort ou raison[114] », tandis que la traduction de Danysz est : « C'est peut-être mauvais, mais pourquoi avoir honte d'écrire mal en dépit de la science qu'on a acquise, le résultat seul fera apparaître la faute[115]. » Bien que la signification des phrases soit très proche, Cortot explicite les sous-entendus de la lettre de Chopin (« écrire mal en dépit de la science acquise » signifie effectivement ne pas respecter les règles qu'implique cette science) en supprimant toute idée de « mal écrire » ; écrire en dehors des règles renvoie au contraire à une forme de subversion qui procède du génie. Cortot transforme en quelque sorte le constat d'une défaillance en une puissance de révolution et d'invention. Or, Chopin exprime à plusieurs reprises, dans ses lettres, des craintes quant à la qualité de sa musique. Cortot le mentionne, mais dément systématiquement de telles assertions, hormis peut-être en ce qui concerne la *Tarentelle,* qu'il juge être d'un style différent des œuvres de plus grande envergure[116]. Il ne commente donc pas la dureté de ces paroles : « Cela t'ennuiera bien, toutes ces saletés à recopier, mais j'ai bon espoir de ne rien écrire de si mauvais de longtemps[117]. » En revanche, dans le paragraphe suivant, Cortot s'attache à montrer combien le jugement de Chopin est injustifié : « Or, cette « mauvaise musique », cette inspiration à son gré rétive, ce sont celles-là même dont s'animent les accents immortels de la *Fantaisie,* de la *Troisième Ballade,* de la *Polonaise* en *fa* dièse mineur, du sublime *Nocturne* en *ut* mineur et de la *Polonaise-Fantaisie* dont les thèmes s'ébauchent inconsciemment dans la pensée de Chopin dans le courant de ce même été 1841[118]. »

Ce qui est vrai pour la musique de Chopin l'est aussi de l'image de Chopin, que Cortot rend plus flatteuse que ne le fait Chopin lui-même. Ainsi, dans la lettre du 12 septembre 1829 à Titus Woyciechowski, l'opposition empreinte d'humour entre Chopin se décrivant comme « tout pâle » et l'« aide tout rouge pour [lui] tourner les pages[119] » se voit transformée en une description plus sérieuse d'un Chopin « tout pâle devant un merveilleux piano de chez Graff [*sic*] » (on note ici la réorganisation de la phrase de manière à mettre en exergue Chopin et le

[114] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 73.
[115] CHOPIN, Frédéric, *Lettres, op. cit.,* p. 138.
[116] Cortot explique, lors d'un cours d'interprétation : « Chopin, à tort, s'est dépris de cette composition. Elle ne parle pas à l'âme, il est vrai, mais c'est un morceau parfaitement réussi, en un genre qui n'est pas, évidemment, la grande poésie lyrique à laquelle Chopin nous a accoutumés ». THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'Interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 novembre 1929), n° 11, p. 356. Dans l'édition de travail, la *Tarentelle* est qualifiée de « pur délassement de virtuose » (Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 47).
[117] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 96.
[118] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 96-97.
[119] CHOPIN, Frédéric, *Lettres, op. cit.,* p. 110.

piano plutôt que la couleur respective du visage des protagonistes) et un « tourneur de pages rubicond[120] ». Le texte, dans la version d'Opienki, se présente donc sous la forme :

> Cependant la vue du public viennois ne m'effraya pas du tout, et comme il n'est pas d'usage que l'orchestre se tienne sur la scène, et qu'il reste à sa place – tout pâle, accompagné d'un aide tout rouge pour me tourner les pages (il se vantait d'avoir tourné les pages à Moscheles, Hummel, Herz, lorsqu'ils jouèrent à Vienne) je m'installai auprès d'un merveilleux instrument, le meilleur sans doute qui fût sorti de chez Graff [*sic*]. Crois-moi, je jouai en désespéré[121].

Cortot en revanche tronque la citation : « la vue du public viennois ne [m]'effraya pas du tout. (…). Car je m'installai tout pâle devant un merveilleux piano de chez Graff [*sic*], assisté d'un tourneur de pages rubicond et, crois-moi, je jouai tel un désespéré[122]. » Il est évident que Cortot cherche à gommer tout signe d'autodérision chez Chopin. Modifier la structure d'une phrase, user d'un style de langage différent, n'est-ce pas déjà faire œuvre de construction imaginaire ? En d'autres termes, la forme de réécriture à laquelle procède Alfred Cortot suffit à présenter au lecteur une figure différente, plus proche en un sens de celle du mythe d'un Chopin sublimé, ennobli, « aristocratique » comme se plaît à le dire Cortot, d'accord en cela avec Liszt dans son *Frédéric Chopin* : « C'est un divin aristocrate (…)[123] ! ».

En vérité, l'opinion personnelle de Cortot sur la correspondance de Chopin est beaucoup plus radicale que ce qu'il laisse entendre dans *Aspects de Chopin.* Bernard Gavoty note ainsi dans ses carnets, le 29 août 1944 : « [Cortot] me dit qu'il vient de relire la correspondance de Chopin avec une grande déception devant tant de puérilité, un aussi mince souci de la portée de son œuvre », et le 9 novembre 1944 : « Alfred parle de Chopin, de ses lettres qui sont navrantes de pauvreté intellectuelle, de futilité[124]. » Ainsi, la déception avouée de Cortot devant la « pauvreté » des écrits de Chopin s'assortit d'un jugement négatif. En définitive, pour un homme aussi « littéraire » que Cortot, il est incompréhensible qu'un génie musical ne soit pas également un écrivain…

[120] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 135.
[121] CHOPIN, Frédéric, *Lettres, op. cit.,* p. 110.
[122] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 135.
[123] LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.,* p. 56-57.
[124] GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.

Il est probable également que Cortot soit gêné par l'absence totale d'emphase de la part de Chopin. Il arrive donc qu'il use d'un langage plus « fleuri », qui ressemble davantage à son propre style. Examinons la citation suivante, extraite de la lettre adressée à Fontana, datée d'août 1839 : « Je suis en train d'écrire une sonate en *si* bémol mineur où il y aura cette marche funèbre que tu connais. Il y a un Allegro, puis un Scherzo en *mi* bémol mineur, et un petit Final pas bien long – trois pages de mon écriture – dans lequel la main gauche babille (le traducteur se contente de dire ici : joue) à l'unisson de la main droite après la marche[125]. » La remarque du pianiste sur la trop grande neutralité du verbe choisi par Danysz est emblématique d'un processus de retraduction, qui vise d'une part à donner aux écrits de Chopin une touche plus clairement conforme aux attentes de Cortot, et d'autre part à embellir l'écriture jugée trop directe et sans fioriture du compositeur. Par ailleurs, il existe une évidente volonté de donner au propos de Chopin un sens qui soit éclairant pour le musicien interprète ; en somme, la correspondance de Chopin est utilisée et transformée de manière à préfigurer les commentaires de l'édition de travail, dans laquelle Cortot fait d'ailleurs à nouveau allusion à la lettre citée précédemment. On comprend alors la raison de sa préférence pour le terme « babiller », plus évocateur, et en ce sens, davantage en adéquation avec les visées didactiques de Cortot.

d) Cortot herméneute

Cortot ne se contente pas de transformer la traduction de Danysz. Il ajoute également ses propres commentaires, parfois insérés dans la citation elle-même grâce à des tirets. Or, c'est surtout dans ce travail de glose que l'on décèle le travail d'exégèse entrepris par Cortot.

Un certain nombre d'ajouts ont pour fonction de mettre en évidence un sens latent dans les écrits de Chopin. Tel est le cas, notamment, lorsque Cortot glose sur la lettre de Chopin relatant l'accueil qu'on lui réserve, lors du concert viennois du 11 août 1829.

> Je prévois également ce reproche [un jeu trop ténu] dans les journaux à venir, d'autant plus que la fille d'un des principaux critiques – il s'agit ici de cette Blahetka dont cependant, sous le coup d'une infatuation passagère, il vantera avec enthousiasme quelques semaines plus tard les dons pianistiques remarquables – tape elle-même furieusement sur son instrument.
>
> Mais, ajoute-t-il en guise de moralité consolatrice et avec une notion déjà parfaitement consciente du particularisme sonore appelé à différencier son exécution de celle de tous ses rivaux, on ne peut

[125] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,*p. 68.

contenter tout le monde, et je préfère que l'on dise cela plutôt que d'être blâmé parce que je joue trop fort[126].

Les commentaires de Cortot, ici, visent d'une part à délivrer des informations susceptibles d'aider à la compréhension (par exemple la relation entre M^elle^ Blahetka et le critique musical), d'autre part à extrapoler les significations implicites d'une phrase. Selon l'expression de Cortot lui-même, il s'agit donc de « lire entre les mots », et ainsi comprendre que les « pâtés » de Chopin, « confectionnés dans [sa] cuisine enfumée[127] », sont en réalité les manuscrits de ses propres œuvres. On retrouve un procédé similaire dans le paragraphe précédant la reproduction des esquisses de la méthode de Chopin : « "La parole indéfinie de l'homme" – c'est-à-dire celle qui le traduit dans son essence la plus intime – "c'est le son"[128]. » On observe ici que l'interpolation ne tient pas seulement lieu d'explicitation ou de définition, mais aussi d'exégèse. À l'idée d'une musique comme langage à la signification imprécise, Cortot *ajoute* la notion de « traduction », la musique devenant alors l'expression d'une réalité intérieure.

Cet exemple est tout à fait emblématique de la démarche de Cortot : lire entre les mots revient, certes, à révéler un sens qui n'était que latent, mais c'est surtout faire œuvre d'exégèse. Cortot effectue ainsi un va-et-vient permanent entre explication et interprétation. Il convient plus particulièrement d'insister sur ce dernier point ; là se trouve en effet la particularité du travail historiographique entrepris par Cortot. De ce point de vue, ce dernier se définit davantage comme essayiste que comme historien, en supposant toutefois que l'on puisse séparer ces deux tendances. Cela nous amène en outre à nous interroger sur le statut d'*Aspects de Chopin.*

[126] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 132.
[127] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 97.
[128] *Ibid*., p. 55.

II. Le statut en question

A. Le genre biographique ?

1) La rédaction d'*Aspects de Chopin*

On sait peu de choses sur les circonstances dans lesquelles ont été rédigés les *Aspects de Chopin.* Il ne subsiste, du moins à notre connaissance, aucun manuscrit de l'ouvrage, et il existe peu de traces susceptibles de nous éclairer sur la nature première du projet ou sur les motivations de Cortot. On ne peut cependant nier un certain opportunisme de la part du pianiste. Ce n'est pas un hasard si l'ouvrage paraît en 1949, date à laquelle on célèbre le centenaire de Chopin, les anniversaires étant toujours particulièrement propices à la parution d'écrits de toute sorte ; on en a eu un exemple en 2010[129]. 1949 voit d'ailleurs fleurir les concerts consacrés intégralement à Chopin, parmi lesquels on compte celui donné par Cortot à la salle Pleyel, le 17 octobre.

Un certain nombre de lettres échangées entre Bernard Gavoty et Cortot témoignent des tractations de ce dernier pour trouver un éditeur. En atteste cette lettre de Cortot adressée à Gavoty, le 30 novembre 1947 :

> J'ai presque terminé cet été – tant je fais confiance à mes illusions d'avenir – le bouquin sur Chopin dont vous connaissez l'intention. Et je me permettrai à ce sujet de vous demander conseil pour son édition éventuelle. J'ai des propositions de Payot (de Lausanne), mais des amis français littérateurs en résidence en Suisse me conseillent plutôt un éditeur de Paris, en particulier Plon. Qu'en pensez-vous ? ou voyez-vous une autre maison : Corrêa ou Larousse ? (Dufourc me demande pour ce dernier un essai sur Schumann).
>
> Quand vous aurez le temps, vous m'obligerez en me faisant part de votre avis[130].

Le 4 janvier 1948, une autre lettre nous informe de l'influence de Bernard Gavoty dans le choix de l'éditeur. Cortot écrit :

---

[129] Par exemple : EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin et Pleyel,* Paris : Fayard, 2010. GÉTREAU, Florence, (éd.) *Chopin e il suono di Pleyel. Arte e musica nella Parigi romantica. Collezione di strumenti musicali di Fernanda Giulini,* Briosco : Villa Medicis Giulini, 2010. THIERRY, Solange ; GODEAU, Jérôme, Frédéric *Chopin, la note bleue. Exposition du bicentenaire, [Paris], Musée de la vie romantique, 2 mars-11 juillet 2010,* Paris : Paris musées, 2010. GRABOWSKI, Christophe ; RINK, John, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions,* Cambridge : Cambridge University Press, 2010. Soulignons également qu'en 2010 ont été réédités certains ouvrages sur Chopin, dont *Aspects de Chopin.* Il faudrait ajouter à cette liste les noms de quelques romanciers (Ève Ruggiéri par exemple).

[130] Alfred Corot à Bernard Gavoty, le 30 novembre 1947, Médiathèque musicale Mahler.

> Votre suggestion Albin Michel me paraît excellente. J'avoue ne pas me souvenir si des pourparlers avaient été entamés et m'en excuse. Et j'ai vraisemblablement égaré toute correspondance à ce sujet, en déménageant ! Voulez-vous vous livrer à quelques investigations officieuses et m'en faire part ? Merci et pardon[131].

L'enthousiasme du pianiste paraît d'autant plus étonnant que Gavoty lui-même note dans un carnet personnel, à la date du 29 août 1944 : « il a commencé d'écrire « *Aspects de Chopin* » que lui a demandé, il y a longtemps, Albin Michel[132] ». On se demande pourquoi Cortot se met en quête d'éditeurs différents avant de se tourner vers Albin Michel, si la rédaction *d'Aspects de Chopin* répond à une commande, l'hypothèse de l'oubli étant assez improbable. Il est également possible que Cortot ait cherché ailleurs une offre plus alléchante…

Dans les lettres qui suivent, Cortot n'aborde que les questions matérielles et pécuniaires de l'édition (il exige notamment le versement de ses droits directement en Suisse). Le 10 juillet 1948, il annonce à Gavoty l'aboutissement de son projet : « j'ai conclu avec l'aimable M. Sabatier[133] l'accord pour le bouquin sur Chopin et il m'a envoyé un projet de contrat qui a mon entier agrément. Je vous remercie de m'avoir si amicalement mis en rapport avec lui[134]». Enfin, le 29 mai 1949, on peut lire : « j'ai presque terminé le petit bouquin sur Chopin et en ai déjà fait parvenir une partie à l'aimable Sabatier[135]».

La correspondance entre Cortot et Gavoty ainsi que le carnet de notes de ce dernier permettent donc de dater assez précisément la rédaction d'*Aspects de Chopin* de l'été 1944 à l'été 1949. Cinq années auront donc été nécessaires, durant lesquelles Cortot accumule toutes les données nécessaires à son travail biographique, un travail dont il est difficile de cerner les motivations, sinon, outre l'enjeu pécuniaire, un évident amour de la musique de Chopin. Toutefois, la date de l'été 1944 ne peut nous laisser indifférente. À ce moment-là, le pianiste est toujours président du Comité professionnel de l'art musical et de l'enseignement libre de la musique[136], et par conséquent, est plus que jamais une personnalité active du gouvernement

[131] Alfred Cortot à Bernard Gavoty, le 10 juillet 1948, Médiathèque musicale Mahler.
[132] GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, Août 1943 à avril 1961*, Médiathèque musicale Mahler.
[133] Il s'agit d'André Sabatier, directeur littéraire de l'édition Albin Michel à partir de 1936. En 1964 lui succède Robert Sabatier. Sur l'histoire de la maison d'édition Albin Michel, voir notamment HAYMANN, Emmanuel, *Albin Michel. Le Roman d'un éditeur,* Paris : Albin Michel, 1993.
[134] Alfred Cortot à Bernard Gavoty, le 10 juillet 1948, Médiathèque musicale Mahler.
[135] Alfred Cortot à Bernard Gavoty, le 29 mai 1949, Médiathèque musicale Mahler.
[136] Voir CHIMÈNES, Myriam, « Alfred Cortot et la politique musicale du gouvernement de Vichy », dans *La Vie musicale sous Vichy,* éd. sous la dir. de Myriam Chimènes, Bruxelles : Éd. Complexe, 2001, p. 35-52.

de Vichy[137]. Néanmoins, il ne fait nul doute que Cortot est à ce moment conscient de l'instabilité de la situation et après avoir mis entre parenthèses sa carrière pianistique, envisage d'abandonner toute activité politique pour revenir à sa vocation première. Or, *Aspects de Chopin*, commencé dans ce contexte, est bien le signe de ce revirement. Renée Cortot (née Chaîne), seconde épouse de Cortot, confie d'ailleurs à Gavoty le 17 août 1944 :

> Les sentiments d'Alfred à l'égard des Allemands sont exactement et seulement ceux d'un artiste qui aime la mélomanie allemande, le silence, la faculté d'attention soutenue de ce peuple, qui connaît les musiciens allemands et les salles de concert, mais qui ignore profondément l'âme allemande, les ressorts et les ambitions de ce peuple. L'Allemagne, pour lui, c'est la musique. Actuellement, il éprouve à l'égard de l'Allemagne une grande déception. Il est obligé de voir en elle le peuple aux vues courtes, aux appétits sommaires et violents, aux réflexes brutaux. (Il s'est si souvent trompé dans son jugement sur les êtres et les peuples ! Il n'a plus d'espoir dans l'avenir politique de l'Europe). (…)
>
> Après cette guerre, il faudra tout faire pour qu'on joue les musiciens allemands.
>
> Il est fort possible et même probable qu'on fasse sauter Cortot du comité d'organisation. Aucune importance. Ce qui aura été mis en route subsistera (retraite du vieux musicien, etc.) Pour le reste, Cortot n'est pas un homme de bureau. Il ne pourrait pas tout cumuler. Il doit reprendre son activité de musicien, avant tout, accessoirement ses cours publics, ses livres, aucune importance[138].

Laissons de côté les arguments avancés par Madame Cortot pour défendre et justifier les prises de position politiques de son mari, et intéressons-nous à ce qu'elle préconise pour les mois ou les années à venir : retrouver son métier de musicien, peut-être de pédagogue… mais pas d'écrivain. Or, c'est précisément l'inverse que fait Cortot, pour des raisons conjoncturelles. Au lendemain de la guerre, Cortot fait face à un problème de cécité qui l'empêche de jouer en public[139], sans compter que le comité d'épuration décide une suspension, durant un an, à partir du 1er avril 1945, de toute activité professionnelle. De plus,

---

[137] Gavoty note cependant un changement dans l'attitude de Cortot vis-à-vis de Vichy... un revirement sans doute opportuniste. Celui-ci écrit dans son carnet, à la date du 10 août 1944 : « Le revirement politique s'accentue. Plus trace de francisque. Il ne renie pas ses anciennes convictions, les rappelle même adroitement, les situe bien nettement sur le plan de l'esthétique d'une part, sur celui d'une Europe réorganisée (et pour quelques années sous le contrôle allemand, évidemment) d'autre part. Cela dit, il ne demande qu'à voir cesser au plus tôt une inutile boucherie. Et il convient que les Allemands sont de toute évidence [mot illisible]. Fort heureusement, Mme Cortot a toujours été d'un bord diamétralement opposé à celui de son mari, ce qui permet aujourd'hui un jeu adroit, une balance qui pourra, dans quelques semaines, être très fructueusement invoqué. » *Notes sur Alfred Cortot, Août 1943 à avril 1961*, Médiathèque musicale Mahler.

[138] Renée Cortot, citée par GAVOTY, Bernard, *ibid.*

[139] À la date du 13 janvier 1945, Gavoty note dans son carnet : « actuellement, il ne peut plus jouer une note en public. Il est menacé de cécité, bien des gens l'abandonnent. Cependant, il travaille tous les jours régulièrement comme s'il lui fallait jouer en public le lendemain. » *Notes sur Alfred Cortot, Août 1943 à avril 1961*, Médiathèque musicale Mahler. Quelques mois plus tard, ce problème de santé semble résolu, comme en atteste une lettre à Georges Dandelot, datée du 20 juin 1946, dans laquelle Cortot fait allusion à l'opération qui lui a permis de recouvrer l'usage de son œil. (Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, L.A. Cortot-182).

il est évident que le nom de Cortot est lié à celui de Chopin. Le centenaire arrivant, quel meilleur moyen de faire oublier son attitude durant la guerre que d'écrire un ouvrage sur le compositeur ? Des trois options proposées par Madame Cortot (concerts, enseignement, écriture), il ne reste plus que la dernière.

2) Position d'*Aspects de Chopin*

Aucun sous-titre ne permet de rattacher la monographie *Aspects de Chopin* à un genre précis. La maison d'édition Albin Michel n'est spécialisée dans aucun domaine particulier et publie des ouvrages très divers : essais, romans, ou même livres de cuisine ! Cet éditeur jouit par ailleurs en 1949 d'une réputation qui assure à Cortot une large diffusion (de nombreux auteurs y ont été publiés, dont Balzac ou Hugo, mais aussi Romain Rolland, Henri Pourrat ou Maxence Van der Meersch). On notera surtout que le choix de Cortot est politique. Albin Michel – et André Sabatier – se sont en effet fermement positionnés, durant la guerre, contre le nazisme. Sabatier a notamment tenté d'obtenir (en vain) la libération d'Irène Némirovsky, qui décède à Auschwitz en 1942. Par ailleurs, Albin Michel est parmi les premiers à publier un ouvrage dénonçant l'horreur des camps : le *Camp de la mort lente,* de Jean-Jacques Bernard, en 1944.

Mais au-delà de l'aspect politique, écrire une biographie de Chopin est en soi significatif : Cortot s'inscrit ainsi dans une longue lignée de musicographes, de Liszt à Ganche, en passant par Karasowski, Niecks, Wodziński, etc. Il convient donc d'évaluer le statut et la place du travail de Cortot au sein du corpus existant au moment de la parution d'*Aspects de Chopin*.

La seule analyse du titre fournit de précieux indices quant au projet de Cortot. Tout d'abord, le nom « Chopin » : comme le montre Bourdieu, le nom, en désignant une seule et unique identité, est ce qui assure au sujet une forme de constance. Le biographe, par conséquent, tend à rendre compte d'une existence qui demeure la manifestation diversifiée, parfois contradictoire, d'une personnalité. Les actes d'un individu sont donc constamment reliés à *ce qu'il est,* pour ne pas dire à son *essence*. Appréhender le sujet historique par la concordance entre l'homme et sa vie (sans le plus souvent prendre en compte l'espace social dans lequel il évolue), de même que faire d'une suite d'événements une séquence ordonnée et orientée, est donc l'un des principes fondamentaux de toute biographie. C'est là « l'illusion

biographique[140] » dénoncée par Bourdieu. Le cas des biographies de compositeurs ne déroge pas à la règle. La création artistique, dans cette perspective, constitue seulement un cas particulier au sein des « actes » effectués par le compositeur au cours de sa vie. Il s'agit ainsi de mettre en relation la personnalité du musicien, sa vie, et ses œuvres. Les titres choisis par les biographes sont d'ailleurs souvent emblématiques de ce procédé herméneutique. Citons, par exemple, *Chopin. Sa vie et ses œuvres, 1810-1849* d'Édouard Ganche. Par ce titre, l'auteur circonscrit à la fois un champ d'étude (la vie d'une part, les œuvres d'autre part) et une aire chronologique, centrés exclusivement sur le personnage de Chopin. Il en est de même en ce qui concerne la biographie *Chopin* de James Huneker[141] ; divisée en deux parties, elle présente d'une part la vie de Chopin, d'autre part ses œuvres – ces deux éléments devant être étroitement corrélés, dans la mesure où l'un est censé élucider l'autre.

Un autre procédé consiste à évoquer d'emblée une qualité du « héros », de manière plus ou moins métaphorique : *Chopin ou le Poète*[142], ou, plus récemment, *Chopin. L'enchanteur autoritaire*[143]... Dans les deux cas, l'adjonction d'un *alias* constitue déjà une ébauche d'interprétation. En ce qui concerne Pourtalès, la désignation de Chopin comme poète répond également à une volonté de s'inscrire dans une tradition ; de nombreux musicographes, en effet, ont déjà employé le terme pour désigner le compositeur. Liszt, notamment, voit en Chopin un « poète élégiaque, chaste et rêveur[144] ». Schumann considère également Chopin comme « le plus hardi et fier génie poétique de l'époque[145] ». Et Antoine Marmontel, quarante ans plus tard, le qualifie de « poëte [*sic*] merveilleux du piano[146] ». On pourrait encore citer Heine, Berlioz… Par le titre *Chopin ou le Poète,* Pourtalès montre ainsi qu'il ne se place plus sur un plan strictement biographique mais aussi esthétique : le mot « poète » inscrit clairement Chopin dans l'univers romantique. Nous reviendrons ultérieurement sur cet aspect.

À l'opposé, *Aspects de Chopin* paraît non seulement plus neutre, mais aussi moins ambitieux. Le titre laisse penser que Cortot ne cherche pas à donner un aperçu exhaustif de la vie ou des œuvres du compositeur. Le terme « aspects », par ailleurs, suppose que Chopin

---

[140] BOURDIEU, Pierre, « L'Illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales,* (janvier 1986), n° 62-63, p. 69-72.
[141] HUNEKER, James, *Chopin. The Man and his Music,* Londres : William Reeves, 1901.
[142] POURTALÈS, Guy (de), *Chopin ou le Poète,* Paris : Gallimard, 1929.
[143] RAMBEAU, Marie-Paule, *Chopin. L'Enchanteur autoritaire,* Paris : L'Harmattan, 2005.
[144] LISZT, Franz, *Lettres d'un bachelier ès musique* [1837-1839], Paris : Le Castor Astral, 1991, coll. « Les Inattendus », p. 167.
[145] SCHUMANN, Robert, *Sur les musiciens* [*Gesammelte Schriften Über Musik und Musiker,* 1854], Paris : Stock, 1979, p. 223.
[146] MARMONTEL, Antoine, *Les Pianistes célèbres. Silhouettes et médaillons,* Paris : A. Chaix et Cie, 1878, p. 5.

nous est présenté dans toute sa complexité, voire ses contradictions. En cela, *Aspects de Chopin* est peut-être moins une biographie qu'un essai, visant à susciter des interrogations, sans crainte des paradoxes et des apparentes incohérences[147].

3) Structure d'*Aspects de Chopin*

Nul ne contestera que la forme privilégiée d'une biographie soit celle du récit. En ce sens, on ne peut qu'être d'accord avec Paul Ricœur selon qui « entre un récit et un cours d'événements, il n'y a pas une relation de reproduction, de réduplication, d'équivalence, mais une relation métaphorique : le lecteur est dirigé vers la sorte de figure qui assimile (*liken*) les événements rapportés à une forme narrative que notre culture nous a rendue familière[148] ». Cependant, cette pensée n'est valable que dans la mesure où l'objet de la monographie est d'exposer une suite d'événements (parmi lesquels se trouve la composition des œuvres). Tel est le cas d'*Aspects de Chopin,* mais pas seulement : il s'agit également de faire état d'une personnalité. Par conséquent, Cortot consacre une grande partie de l'ouvrage à l'étude du *personnage* Chopin, dressant son portrait à la manière d'un peintre[149].

La structure d'*Aspects de Chopin* confirme ce désir de mettre l'accent sur les divers traits qui composent à la fois la vie et la personnalité de Chopin et non sur des événements énumérés dans un ordre chronologique. Les sept chapitres ne correspondent pas à sept périodes de la vie de Chopin, mais bien à sept « aspects » : « au travers de quelques portraits », « la main de Chopin », « Chopin pédagogue », « l'œuvre de Chopin vue au travers de sa correspondance », « ce que Chopin doit à la France », « les concerts de Chopin », et « le caractère de Chopin ». Sans pour autant prétendre à renouveler le genre biographique, Cortot se défend d'aborder certains sujets déjà largement étudiés et commentés, tels que le voyage à Majorque, en prévenant le lecteur que « les textes [*Histoire de ma vie* et *Un Hiver à Majorque*] sont trop familiers aux admirateurs de Chopin et, pourrait-on dire, trop entrés dans le domaine des récits légendaires relatifs à l'histoire de cette période de sa vie, pour qu'on en veuille faire état dans ces pages de pure documentation musicale[150]. » Précisons qu'en

[147] Sur le genre difficilement définissable de l'essai, voir GLAUDES, Pierre ; LOUETTE, Jean-François, *L'Essai,* Paris : Hachette Supérieur, 1999, p. 8-39.
[148] RICŒUR, Paul, *Temps et Récit. III. Le Temps raconté, op. cit.,* p. 224.
[149] Sur cette tendance de la biographie à se faire portrait, voir BRUNEL, Pierre, « Comment écrire la vie de Chopin ? », dans KOPP, Robert, (éd.), *La Biographie, modes et méthodes : actes du deuxième colloque international Guy de Pourtalès, Université de Bâle, 12-14 février 1998,* Paris : Honoré Champion, 2001, p. 303-314.
[150] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 91.

employant l'expression « pure documentation musicale », Cortot ne songe pas à l'ensemble de son ouvrage, mais bien au seul chapitre dévolu aux œuvres de Chopin, ce qui prouve, en outre, que l'aspect « compositionnel », bien qu'étant un élément majeur de la monographie, n'est évidemment pas le seul.

B. Entre fiction et réalité

1) Décrire Chopin

La plupart des biographies, construites sur un modèle chronologique, commencent logiquement par évoquer l'enfance du sujet. Par conséquent, les premières lignes d'*Aspects de Chopin* – si ce n'est les premiers mots – sont quelque peu déroutantes : « Et tout d'abord l'aspect physique[151]. » Cette entrée en matière est d'autant plus surprenante qu'elle met en avant un thème que les biographes de Chopin, n'abordent jamais dans le premier chapitre. Niecks, par exemple, ne s'intéresse à la question du physique que succinctement, au quatrième chapitre de son ouvrage[152]. Cortot se démarque de ce modèle. Certaines caractéristiques du premier chapitre, en effet, évoquent davantage le roman que la biographie historique. Donner une description précise du personnage, n'est-ce pas là un procédé souvent utilisé par le romancier ? Cortot suit d'ailleurs un certain nombre de règles – s'il faut les appeler ainsi – propres à l'*incipit* : le lieu (Paris), la date, le personnage principal, sont les premiers éléments mentionnés. Cependant, la ressemblance s'arrête là : le caractère purement informatif du premier paragraphe détrompe le lecteur quant à une possible fiction historique ou ce qu'on pourrait appeler une histoire (vraie) romancée. Notons quand même que Chopin semble avoir favorisé l'écriture de récits romancés. En témoigne l'ouvrage de Wodziński, *Les Trois Romans de Frédéric Chopin*[153]*,* entièrement écrit à la manière d'un récit de fiction – un narrateur omniscient y décrit la vie, les pensées, les sentiments de Chopin, familièrement appelé « Frédéric »…

Si Cortot utilise des procédés propres au roman, ce n'est ni par l'introduction d'éléments fictionnels, ni par goût pour les anecdotes romanesques, ou du moins devenues telles sous la plume de George Sand : l'épisode du *Prélude* « de la goutte d'eau », celui de la note bleue,

[151] *Ibid.,* p. 7.
[152] NIECKS, Frederick, *Frederick Chopin as a Man and Musician, op. cit.,* vol. 1, p. 63.
[153] WODZIŃSKI, Antoni, *Les Trois Romans de Frédéric Chopin,* Paris : Calmann Lévy, 1886.

etc. La visée de Cortot est moins de faire de la vie de Chopin un roman, que d'évoquer un être de chair que l'on peut *se représenter* ou *imaginer* au même titre qu'un personnage de fiction.

Ce rapport à la fiction est un élément essentiel, car il jette une lumière particulière sur le regard que Cortot porte sur Chopin. Dans un entretien avec Bernard Gavoty, Cortot donne une réponse inattendue à la question « Auriez-vous aimé connaître Chopin ? » : « Non, j'aurais craint de ne pouvoir l'aimer autant que je l'admire[154]. » Nous avons déjà évoqué la question de l'admiration, et nous ne reviendrons pas sur ce point. Ce qui importe ici est que Cortot ne désire pas *connaître* son objet d'étude, préférant à la vérité d'un contact direct l'illusion d'une représentation imaginaire. Il ne s'en cache pas, au demeurant, avouant dès les premières pages de son ouvrage, après avoir décrit et analysé le portrait de Chopin peint par Kwiatowski :

> Et si une dilection personnelle, bien excusable, m'a engagé dans les lignes qui précèdent à m'étendre sur les mérites d'une image qui me paraît traduire sous le signe d'une douloureuse vraisemblance les traits d'un musicien aimé, ce n'est pas tant pour en vanter la qualité « œuvre d'art », que parce qu'elle m'a valu, par sa présence dans mon intérieur, d'entretenir en moi l'émouvante illusion d'un commerce intime avec la personnalité sublimée du dispensateur de ces subtils ou mélancoliques enchantements sonores qui se sont vus appelés à métamorphoser dans leur principe essentiel, les données expressives du message pianistique[155].

On s'aperçoit ainsi que, dans la pensée de Cortot, les frontières entre imagination et réalité, entre fiction et histoire, ne sont pas absolument étanches. En cela, on peut être d'accord avec Paul Ricœur : il y a nécessairement « entrecroisement de l'histoire et de la fiction » dans la mesure où « l'histoire se sert de quelque façon de la fiction pour refigurer le temps[156] ». De fait, l'idée de *figurer* le passé est intrinsèquement liée à l'imagination. Le genre biographique, comme discipline historique, fait donc appel à des facultés autres que le pur entendement, car « entre *mimesis* et vies imaginaires, le propre de la biographie est de relever d'une indistinction épistémologique. Le genre biographique est mélange d'érudition, de créativité littéraire et d'intuition psychologique. Il implique une empathie minimale, même si ce transport affectif peut être source de cécité et de tendances hagiographiques[157]. »

Il s'agit maintenant d'examiner plus précisément par quels moyens Cortot parvient à représenter et à dépeindre Chopin, à le dépeindre, de façon à le « mettre sous nos yeux », voire à « créer l'illusion d'un commerce intime ».

---

[154] GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 71.
[155] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 16.
[156] RICŒUR, Paul, *Temps et Récit. III. Le Temps raconté, op. cit.,* p. 265.
[157] DOSSE, François, *Le Pari biographique. Écrire une vie,* Paris : La Découverte, 2005, p. 63.

Un des procédés utilisés par le pianiste consiste à mettre en scène la parole de Chopin ; elle est replacée dans son contexte originel (temps et lieu) de façon à ce que le lecteur puisse non seulement en comprendre la signification, mais également imaginer les émotions qui animent Chopin au moment où il énonce les propos cités. On lit ainsi : « « Je suis ici (Edinburgh) comme une chanterelle de violon sur une contrebasse... pas une idée musicale propre… J'ai un piano de Broadwood dans ma chambre, le Pleyel de Miss Stirling au salon – je ne manque ni de papier, ni de plumes… je voudrais pouvoir composer un peu, ne fût-ce que pour faire plaisir à ces bonnes dames » (parlant de ses hôtesses) – et la phrase reste tristement en suspens…[158] » On observe que Cortot ne cherche pas seulement à imaginer et décrire un état intérieur – la tristesse et le découragement. Il relie cet état à la situation particulière de l'artiste : une situation sociale (Chopin est logé chez les demoiselles Stirling, en Angleterre, et sa faiblesse physique lui permet de moins en moins de composer). On songe ici à la thèse de Paul Ricœur selon laquelle « on n'assigne [aux reliques du passé, les restes, les fossiles] leur valeur de trace qu'en *se figurant* le contexte de vie, l'environnement social et culturel, bref, selon la remarque de Heidegger évoquée plus haut, le *monde* qui aujourd'hui, *manque,* si l'on peut dire, autour de la relique[159]. » Ce monde absent à recréer, c'est tout ce que le document historique laisse dans l'ombre, et que Cortot tente de mettre au jour. On ne peut contredire ici Jacques Le Goff, qui affirme : « la démarche biographique, plus encore que les autres démarches historiques, vise à produire des "effets de réel", ce qui la rapproche encore de la démarche du romancier[160] ». En ce sens, dans cette tension nécessaire entre imagination et désir de vérité, Cortot fait œuvre d'historien.

Là est le paradoxe : l'historien ne peut se passer ni de la fiction (et de l'imagination), ni de l'écriture propre à la fiction (l'art de figurer les événements et les êtres). De ce point de vue, les premières pages d'*Aspects de Chopin* sont particulièrement intéressantes, en ce qu'elles mettent en évidence l'intrication de ces deux paradigmes. Cortot fait tout d'abord allusion au passeport obtenu par le compositeur en 1837. Y sont inscrites ses principales

[158] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 104.
[159] RICŒUR, Paul, *Temps et Récit. III. Le Temps raconté, op. cit.,* p. 269.
[160] LE GOFF, Jacques, *Saint Louis,* Paris : Gallimard, 1996, p. 16. Cette thèse n'est pas sans rappeler la réflexion d'André Maurois sur le rôle de l'imagination dans l'écriture biographique. Celui-ci écrit, dans le cinquième chapitre d'*Aspects de la biographie,* intitulé « La biographie et le roman » : « Un héros de biographie, lui aussi, n'existe que par les croquis divers qu'ont pris de lui des témoins ou lui-même, et il semble qu'il n'y ait pas d'être réel sous toutes ces apparences. Et pourtant l'être réel existe, lui aussi, nous le savons bien, car nous savons que nous existons. Mais où trouver cet être réel ? Quel chasseur a su poursuivre en même temps les deux ombres ? Est-ce le biographe ? Il semble que non. Mais peut-être est-ce le romancier. » MAUROIS, André, *Aspects de la biographie,* Paris : Au Sans Pareil, 1928 (7e édition), p. 160. Sur ce sujet, voir également KENDALL, Paul Murray, « Walking the boundaries », dans OATES, Stephen B., (éd.) *Biography as High Adventure. Life-Writers Speak on Their Art,* Amherst : The Univeristy of Massachussets Press, 1968, p. 32-49.

caractéristiques physiques : « menton rond », « visage ovale », « bouche moyenne[161] ». Cette description lacunaire laisse alors place au témoignage de George Sand, non pas dans sa correspondance ou dans un écrit autobiographique, mais dans *Lucrezia Floriani*[162]. En conséquence, la fiction complète et enrichit le document administratif. On apprend alors que Chopin n'est pas seulement mince, mais qu'il est aussi « délicat de corps comme d'esprit », « beau de visage comme une grande femme triste », « pur et svelte de forme comme un jeune Dieu de l'Olympe », et qu'il arbore « une expression à la fois tendre et sévère, chaste et passionnée[163] ». Évidemment, Cortot ne doute pas que le prince Karol soit un double fictionnel de Chopin, ou plutôt que Chopin soit le modèle réel du prince Karol. Les critiques, Sainte-Beuve et Marie d'Agoult notamment, mais aussi Delacroix, n'avaient pas manqué de relever la dimension autobiographique de *Lucrezia Floriani.* C'est précisément la raison pour laquelle Liszt n'hésite pas à décrire Chopin sous les traits du prince Karol. Aujourd'hui, personne ne conteste la relation singulière entre le compositeur et le héros romanesque, ni leur étrange ressemblance[164]. En revanche, il faut garder en mémoire que George Sand écrit un récit de fiction, quelles que soient les similitudes avec la réalité. Mais Cortot ne tient aucun compte de cette donnée, suivant très exactement l'exemple de Liszt, et mettant exactement sur le même plan un roman et un document administratif ; dans *Aspects de Chopin,* la fiction peut donc avoir la même valeur, en tant que source historique garante de la vérité des faits, qu'un passeport.

Le témoignage de Liszt, cité peu après celui de Sand, ne relève pas à proprement parler de la fiction. Cependant, la teneur poétique des descriptions n'est pas sans rappeler la vision sandienne du personnage. Liszt, amateur d'analogies, écrit : « Toute son apparence faisait penser à celle des convolvulus, balançant sur des tiges, d'une incroyable finesse, des coupes si divinement coloriées, mais d'un si vaporeux tissu, que le moindre contact les déchire[165] ».

On pourrait penser que Cortot, en invoquant par la suite les portraits iconographiques de Chopin, nous donne une image plus tangible ou plus concrète du compositeur, et ainsi se distingue de Liszt. Pourtant, la manière dont le pianiste perçoit et interprète les sources dont il dispose, relève bien d'une approche lisztienne. Celle-ci a été très justement analysée par

[161] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 7.
[162] Du moins *Lucrezia Floriani* n'est-il pas désigné explicitement comme un roman autobiographique par son auteur.
[163] George Sand, citée par CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 8.
[164] Voir notamment RAMBEAU, Marie-Paule, *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand,* Paris : Les Belles Lettres, 1985, p. 227.
[165] Franz Liszt, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 9.

Françoise Escal, selon qui « nous sommes conviés à lire des *signes* dans la vie de Chopin. Baudelaire disait justement que ce type particulier de biographie est lié à l'« admiration ». Dans ce livre, c'est l'image de Chopin, et non la réalité qui nous est donnée, le personnage virtuel et non réel[166] ». Bien que se référant à *Chopin,* cette thèse pourrait tout aussi bien être une analyse d'*Aspects de Chopin.* On peut donc s'interroger sur une possible filiation entre les deux ouvrages, quant au style d'écriture, mais aussi quant aux conceptions qui y sont exposées. On s'en convaincra à la lecture de la description faite par Cortot du portrait peint par Kwiatowski, dans laquelle on retrouve des images et des notions familières, telles que la fragilité de Chopin ou les yeux bleus et rêveurs.

> Émacié, plus mélancolique que douloureux, le touchant visage s'y voit marqué des stigmates de la maladie qui ne pardonne pas.
>
> Les yeux, d'un bleu avoisinant le gris, ces yeux dont maints témoignages nous ont appris que d'innocentes gamineries les pouvaient rendre si rieurs, les voici devant moi, le regard un peu fixe et lointain, et comme embués d'un halo de fièvre.
>
> La bouche et le menton sont demeurés d'un adolescent, si ce n'est que les lèvres sont exsangues et la fuite de l'ovale empreinte d'une inquiétante fragilité[167].

Ainsi, le « personnage virtuel » de Chopin, pour reprendre l'expression de Françoise Escal, naît de l'intrication d'une représentation personnelle et d'un imaginaire, ou, si l'on veut, d'une légende qui éclot dès les premières apparitions publiques du compositeur, et qui est forgée par des critiques, des musiciens et/ou des écrivains.

De nombreux musicologues se sont penchés sur la question des mythologies chopiniennes. Jim Samson, notamment, en discerne trois : le compositeur de salon[168], le compositeur romantique et le compositeur slave. Si cette taxonomie rend compte effectivement de la réception de Chopin, elle n'est pas tout à fait pertinente dans le cas de Cortot. En effet, si les deux premières dénominations concordent dans une certaine mesure avec le point de vue adopté dans *Aspects de Chopin,* on observe que Cortot insiste davantage sur le stéréotype du Chopin « idéel », fragile, immatériel, et féminin.

---

[166] ESCAL, Françoise, *La Musique et le Romantisme,* Paris : L'Harmattan, 2005, p. 25.
[167] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 10-11.
[168] Voir également le chapitre « Chopin et Berlioz face à face », dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, *L'Univers musical de Chopin, op. cit.,* p. 110-112.

2) Mythologies chopininiennes

a) Féminité et fragilité : sensibilité, sensualité et modestie compositionnelle

André Gide, dans ses *Notes sur Chopin*[169]*,* met en exergue deux stéréotypes attachés à Chopin : le Chopin des jeunes filles et le Chopin sentimental. L'enseignement dispensé par le musicien à un grand nombre de jeunes femmes de l'aristocratie et son goût avéré des toilettes élégantes ont largement contribué à forger ces *topoï,* que Cortot relaye en soulignant notamment « l'influence exercée par l'atmosphère spécifiquement féminine du foyer familial, où jusque vers la treizième année, [Chopin] vivra, selon la formule consacrée, dans les jupes de sa mère et de ses sœurs[170] », ainsi que le rôle joué par les femmes dans la vie du compositeur (Delfina Potocka, Constance Gładkowska, Marie Wodzińska, George Sand…). Cortot met ainsi en évidence l'importance des « aristocratiques disciples féminins » de Chopin, détentrices d'une « interprétation à la véritable image de la sienne[171] ». C'est sans doute par une forme de transfert de la relation sociale au champ musical que, dans la seconde moitié du XIX^e^ siècle, se fait jour l'idée que la musique de Chopin convient plus particulièrement aux femmes, et qui par ailleurs la comprennent mieux. Cortot, encore une fois, s'accorde à cette conception et évoque « la place que [l'] art [de Chopin] se verra appelé à détenir, en vertu de mystérieuses affinités, dans les plus secrètes aspirations du cœur féminin[172] ».

De la musique destinée aux femmes, on en vient donc à parler d'une musique essentiellement *féminine.* Malheureusement, Cortot ne s'étend pas sur la signification de son propos, ni ne précise davantage la nature d'une telle musique. À en croire Elizabeth Tolbert[173], la féminité serait liée à la sensualité, à l'émotion et au corps. On peut alors formuler l'hypothèse que « musique des jeunes filles », et « sentimentalisme », pour reprendre l'expression de Gide, son intrinsèquement corrélés. Jeffrey Kallberg met ce lien en évidence et explique : « sensation, rêve, désir, sentiment, tendre – tous ces termes affectifs étaient liés à l'image fondamentale du féminin et devaient sûrement, à des degrés divers, en constituer le complément. Et souvent, lorsque ces termes analogues apparaissaient dans une autre critique indépendante de toute référence explicite au féminin, ils étaient compris comme

[169] GIDE, André, *Notes sur Chopin,* Paris : Gallimard, 2010. Les « Notes sur Chopin » sont d'abord parues en décembre 1931 dans *La Revue musicale*.
[170] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 232.
[171] *Ibid.,* p. 38-39.
[172] *Ibid.,* p. 136.
[173] Voir TOLBERT, Elizabeth, « Untying the music/language knot », dans PHYLLIS AUSTERN, Linda, (éd.) *Music, Sensation, Sensuality,* New York, Londres : Routledge, 2002, p. 77-96.

les signes d'images franchement féminines[174]. » Par sentimentalisme, il faut donc comprendre une tendance à l'épanchement, un caractère romanesque, une sensibilité exacerbée… autant de notions qui apparaissent de manière récurrente dans *Aspects de Chopin.* Les prédécesseurs de Cortot n'ont d'ailleurs pas manqué de relever la singularité expressive de la musique de Chopin. C'est le cas en particulier de Liszt, selon qui « c'est par le sentiment qui déborde de toutes ses œuvres, qu'elles se sont répandues et popularisées ; sentiment éminemment romantique, individuel, propre à leur auteur, et néanmoins sympathique, non seulement à ce pays qui lui doit une illustration de plus, mais à tous ceux que purent jamais toucher les infortunes de l'exil et les attendrissements de l'amour[175]. »

Cette évocation des origines du mythe de la féminité chopinienne serait très lacunaire si l'on ne mentionnait pas le rôle joué par George Sand. Dans le couple Chopin/Sand en effet, les genres semblent étrangement s'inverser : « l'être physique devra s'avouer vaincu et "Mademoiselle Chopin", comme on l'a dit, se trouver en permanent désaccord d'intentions et d'attitudes secrètes avec le robuste élément vital qu'était "Monsieur George Sand"[176]. »

Par ailleurs, pour la plupart des musicographes du XIX^e^ siècle et de la première moitié du XX^e^, le « sentimentalisme » de la musique de Chopin, selon la terminologie de Gide, est considéré comme procédant d'une fragilité *physique*. La « féminité » supposée de l'œuvre, son expressivité particulière, serait alors l'effet d'une faiblesse pathologique – l'homme étant traditionnellement et culturellement lié à la force, on comprend pourquoi la maladie de Chopin a été comprise comme le vecteur d'une sensibilité exacerbée, soi-disant propre aux femmes. Par conséquent, féminité, sentiment, maladie, sont les trois aspects d'un même *topos*. Cortot insiste d'ailleurs sur ce point, affirmant à propos du tableau peint par Kwiatowski : « cette fièvre maladive dont une fidèle traduction enregistre l'irrémédiable atteinte, voici plus de vingt ans que [Chopin] la porte en lui, depuis le départ de Varsovie[177] », ce qui signifie implicitement que l'exil fut le vecteur du mal-être physique autant que moral du compositeur. L'idée d'une interdépendance du corps et de l'âme, par conséquent de l'être physique et de sa production artistique, n'est certes pas une idée neuve. Marmontel souligne également la

[174] « Feeling, dream, longing, sentiment, tender – all of these affective terms were linked to, and surely in different degrees meant to complement, the primary image of the feminine. And often, when these analogous terms appeared in other criticism independent of any explicit citation of the feminine, they were understood as code words for overtly feminine images ». KALLBERG, Jeffrey, *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre,* Cambridge ; Londres : Harvard University Press, 1996, p. 34. Toutes les traductions de citations tirées d'ouvrages ou d'articles écrits en anglais sont effectuées par nos soins.
[175] LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.,* p. 83.
[176] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 21.
[177] *Ibid.,* p. 15.

« complexion très-délicate[178] » du musicien, et affirme ensuite que « la délicatesse, la sensibilité et cette exquise morbidesse » constituent « l'essence même de la nature de Chopin[179] ».

Il faut noter également que la sensibilité et l'expressivité supposées des œuvres de Chopin ont pu susciter une certaine méfiance : entre sensible et sensuel en effet, la différence est mince – nous renvoyons à l'étude précédemment citée d'Elizabeth Tolbert. En témoigne le point de vue de Marmontel.

> Chopin, avec son exquise sensibilité, son tempérament maladif et passionné, a poétisé ce genre de musique, tout en harmonie avec sa nature tendre, rêveuse, impressionnable. (…) Il y aurait pourtant quelque danger à abuser de ces compositions, qui sont du Musset en musique. Admirons et aimons ce charmant poëte [*sic*], mais faisons passer avant l'émotion nerveuse ou maladive, l'expression venue du cœur. (…) Une certaine réserve chaste (presque un sentiment d'honnêteté) doit tempérer ce que l'accent peut avoir de trop accusé. En un mot l'idéal de l'expression a pour nous sa source dans l'âme et non dans les sens[180].

Par ailleurs, il existe pour les musicographes une autre conséquence de la fragilité de Chopin : son goût pour les œuvres courtes – en d'autres termes son manque d'attrait pour les œuvres symphoniques, le genre de l'opéra, ou même celui de la sonate… Particularisme qui ne fait que renforcer, selon Kallberg[181], l'idée d'une musique féminine. Aux yeux de Fétis par exemple, « Chopin est grand dans les petites choses ; mais les larges proportions ne vont pas à sa frêle organisation[182] », si bien qu'il est « ravissant de poésie et de charme dans un salon[183] ». Nous citerons encore Marmontel, qui se situe clairement dans le sillage de Fétis :

> Chopin n'a jamais eu ni ces sublimes audaces, ni ces témérités heureuses. La tendresse, l'émotion, le charme intime ou poignant de ses compositions ne remplacent pas le grand souffle, absent ou intermittent ; l'inspiration de Chopin s'élève parfois, mais pour retomber brisée sur le *sol*, elle n'a pas le vol égal, libre, dégagé qui seul peut soutenir dans les régions éthérées. Mais le génie ne consiste pas seulement à trouver des formes encore inconnues dans le domaine de l'art ; il consiste aussi à raffiner ce métal précieux, le minerai introuvable pour le vulgaire, l'idée, l'inspiration avec leur enveloppe rugueuse

---

[178] MARMONTEL, Antoine, *Les Pianistes célèbres. Silhouettes et médaillons, op. cit.,* p. 2.
[179] *Id.*
[180] MARMONTEL, Antoine, *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano,* [réédition de l'*Art classique et moderne du piano. Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano, suivi d'un Vade-mecum du professeur de piano,* Paris : Heugel, 1876], Paris : Heugel, 1905, p. 152.
[181] KALLBERG, Jeffrey, *Chopin at the Boundaries, op. cit.,* p. 38-40.
[182] FÉTIS, François-Joseph, « Chopin », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique,* [fac-similé de la 2e éd. de Paris : Firmin-Didot, 1860], Paris : La Bibliothèque des introuvables, 2001, vol. 1, p. 792.
[183] Id.

ou diaphane. C'est dans ce sens que Chopin restera un compositeur de génie, – grand poète en de courtes strophes, – grand peintre en de petits cadres[184].

Il ne faut pas cependant voir là une opinion universellement partagée. Bien que plus rares, certains musicographes du XIX^e^ siècle tels que Heller voient dans les *Préludes* des « éclats de pensée[185] », préfigurant ainsi la conception moderne de l'esthétique du fragment. Un renversement radical s'opère, puisque ce qui pour Marmontel faisait figure de miniature sans grande ambition compositionnelle devient un signe de modernité.

Cortot est à mi-chemin entre ces deux pôles. Loin de soutenir la thèse de Marmontel ou de Fétis, il souligne à maintes reprises le caractère poétique des œuvres et les émotions particulières qu'elles suscitent, dans les termes mêmes de Marmontel : tendresse et rêverie, notamment, apparaissent de manière récurrente dans les éditions de travail. Mais en définitive, outre cet aspect, la vision de Cortot est bien plus proche de celles de Liszt et de Schumann, qui voient en Chopin l'inventeur génial de nouvelles formes et de nouvelles harmonies. En témoigne notamment, dans le *Scherzo* n^o^ 1, la remarque faite à propos d'une harmonie ravélienne[186].

De la même manière, le *topos* de la féminité chopininenne ne fait pas l'unanimité. Niecks, entre autres, dénonce la fausseté d'une image qui oublie toute la vigueur de la musique de Chopin.

> Un autre préjugé, très répandu, presque universel, est que la musique de Chopin n'est que langueur et mélancolie, et, par conséquent, manquant de variété. Il ne peut y avoir de plus grande erreur que cette croyance. En ce qui concerne la variété, nous devrions nous poser la question s'il n'avait composé que les pièces auxquelles s'appliquent réellement les épithètes rêveur, pensif, mélancolique et abattu. Pourtant quelle vigueur, quoi d'autre qu'une vigueur virile – se manifeste dans beaucoup de ses créations[187] !

Cortot fait écho à cette mise en garde contre une perception trop univoque de la musique de Chopin, mettant notamment en relief, dans le final de la *Sonate* op. 58, ces « qualités

---

[184] MARMONTEL, Antoine, *Les Pianistes célèbres. Silhouettes et médaillons, op. cit.,* p. 13.
[185] HELLER, Stephen, *Lettres d'un musicien romantique à Paris,* Textes réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris : Flammarion, 1981, p. 201.
[186] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1933, cotage E.M.S. 5140, p. 21.
[187] « Another prejudice, wide-spread, almost universal, is that Chopin's music is all languor and melancholy, and, consequently, wanting in variety. Now, there can be no greater error than this belief. As to variety, we should be obliged to wonder at its infiniteness if he had composed nothing but the pieces to which are really applicable the epithets dreamy, pensive, mournful, and despondent. But what vigour, what more than manly vigour, manifests itself in many of his creations ! » NIECKS, Frederick, *Frederick Chopin as a Man and Musician, op. cit.,* vol. 2, p. 213.

viriles qu'on lui a si souvent et si injustement déniées[188] ». Il en est de même en ce qui concerne la *2e Ballade,* au sujet de laquelle Cortot affirme : « il ne faut pas se méprendre (…). Ce qui fait la valeur spéciale du génie de Chopin est précisément de nous donner, avec des paroles douces, la notion des idées les plus fortes, les plus mâles, les [plus] vigoureuses. Il n'y a rien de frêle, ni de maladif dans le génie de Chopin. Sa nature est d'un acier trempé[189]. » Aussi, le pianiste qui, comme nous l'avons vu, n'hésite pas à convoquer dans *Aspects de Chopin* le lieu commun d'un musicien androgyne fragile, ne craint pas non plus d'adopter un point de vue parfaitement antithétique dans certains commentaires de l'édition de travail, mettant en exergue la force et la passion contenues dans certaines œuvres, qu'il considère visiblement comme des attributs intrinsèquement masculins ! Plus concrètement, il semble que cette virilité retrouvée découle, aux yeux de Cortot, d'une virtuosité brillante, propre à inscrire les œuvres mentionnées au répertoire des pièces de concert. Voici ce que le pianiste affirme, notamment, dans une des conférences consacrées aux « Aspects de Chopin », donnée à l'Université des Annales, le 2 février 1939 :

> Dans cet « Aspect particulier de Chopin », entre tous ceux dont est faite la subtile variété de sa production pianistique, je voudrais essayer de combattre le nonchalant préjugé d'opinion qui consiste encore, dans quelques milieux musicaux, à ne vouloir envisager les caractéristiques du génie de Chopin que sous l'angle quelque peu péjoratif des seuls privilèges qu'il convient d'accorder à un compositeur d'intimité, et tel que l'avait suggéré Moscheles, en une boutade demeurée traditionnelle dans le jugement tout fait de certains, à situer dans l'atmosphère d'une chambre de malade l'origine et le secret d'un style instrumental mieux adapté selon lui au chuchotement de la confidence à mi-voix, à la pénombre discrète du salon, qu'à la nombreuse résonance des salles de concert et à la décisive efficacité des virtuosités démonstratives.
>
> C'est contre l'arbitraire de ce lieu commun et la regrettable conviction qui s'attache à ce paresseux courant d'habitudes, que j'ai tenté de réagir avec votre appui, en affirmant, par le moyen d'une sélection presque uniquement consacrée aux œuvres majeures du visionnaire des *Sonates* et du poète des *Ballades,* la tendance étonnamment virile, la force communicative, le puissant lyrisme d'une création dont l'envolée orageuse ou pathétique excède, d'un essor magnifique, les limites tracées par un jugement sommaire et ne se trouve d'équivalent que dans les exemples les plus résolument dynamiques de toute la littérature musicale[190].

---

[188] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et 58,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1930, cotage E.M.S. 5139, p. 69.
[189] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre », *Le Monde musical,* XXXVIII (31 octobre 1927), n° 10, p. 356.
[190] CORTOT, Alfred, « Aspects de Chopin. IV. Pièces de concert », *Conferencia,* XXXIII, n° 22 (1er novembre 1939), p. 487.

b) Immatérialité : du pianiste au jeu pianistique

Nous en venons au second stéréotype : celui de l'immatérialité. Marmontel consacre le premier chapitre des *Pianistes célèbres* à Chopin ; il s'en justifie ainsi :

> C'est par ce nom, qui rappelle tant de doux et touchants souvenirs, tant de grandes et nobles inspirations, qui a gardé à travers les années la double auréole de la poésie et de la souffrance, qu'il convient d'ouvrir cette galerie. Physionomie touchée du rayon divin et pourtant si profondément humaine, nature supérieure éprise de l'idéal, marquée du sceau du génie, mais rendue plus attrayante et plus sympathique par ses épreuves mêmes, par les affinités d'angoisses et de tristesses qui la rattachent à la terre[191].

Il n'est pas rare, parmi les musicographes du XIX^e^ siècle, d'imaginer Chopin comme un être pour ainsi dire à mi-chemin entre terre et ciel, réalité et idéal. En découle la représentation du compositeur comme un personnage féérique[192]. Or, s'il est une image que Cortot met en évidence, c'est celle d'un Chopin androgyne, d'un « être angélique et féérique[193] », « sylphe inconstant[194] », « sans-sexe[195] », ou encore « Trilby des pianistes[196] », « séraphin[197] ». En effet, tout l'enjeu des descriptions d'*Aspects de Chopin* est précisément de faire état de cette qualité presque irréelle et désincarnée du musicien. Cortot clarifie ainsi sa visée : « l'apparence corporelle sous les aspects de laquelle se communique ici la figuration de Chopin, (…) ne contredit en rien la conception d'un Chopin-Ariel, d'un Chopin-esprit, d'un Chopin sans densité physique et comme détaché de toute réalité, à laquelle convie irrésistiblement la signification intérieure de son œuvre[198] ». En d'autres termes, le personnage de Chopin manifeste en lui-même cette dichotomie entre matérialité et immatérialité, ce double attachement au sensible et à l'idéel.

Cependant, il est évident que cette particularité n'est pas seulement due à l'apparence physique de Chopin. Son jeu, jugé « trop faible ou plutôt trop délicat[199] », est en grande partie

---

[191] MARMONTEL, Antoine, *Les Pianistes célèbres. Silhouettes et médaillons, op. cit.,* p. 1.
[192] Voir KALLBERG, Jeffrey, « Small fairy voice : sex, history and meaning », dans RINK, John ; SAMSON, Jim, (éds.) *Chopin Studies. 2,* Cambridge : Cambridge University Press, 1994, p. 51-71.
[193] Franz Liszt à Wilhelm von Lenz, 1872, cité dans RAMBEAU, Marie-Paule, *Chopin. L'Enchanteur autoritaire*, *op. cit.,* p. 895.
[194] Astolphe de Custine, dans CHOPIN, Frédéric, *Correspondance de Frédéric Chopin, op. cit.,* vol. 2, p. 377.
[195] Solange Clésinger, citée par KALLBERG, Jeffrey, « Small fairy voices : sex, history and meaning », *art. cit.,* p. 64.
[196] BERLIOZ, Hector, *La Critique musicale. 1823–1863,* éd. par H. Robert Cohen et Yves Gérard, Paris : Buchet/Chastel, 1997, vol. 1 [1823–1834], p. 220.
[197] DELACROIX, Eugène, *Journal* [1822-1863], éd. sous la dir. de Michèle Hannoosh, Paris : José Corti, 2009, vol. 2, p. 1382. [7 janvier 1861]
[198] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 15.
[199] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.* p. 131-132.

à l'origine du stéréotype. Citons comme exemple une lettre de Charles Hallé à ses parents, datant du 2 décembre 1836 :

> Le même soir [30 novembre 1836] j'allai dîner chez le Baron d'Eichtal, où je fus traité très cordialement et chez qui j'entendis Chopin. Ce fut au-delà de toute parole. Le peu de bon sens qui me restait m'a complètement abandonné. J'aurais pu me jeter dans la Seine. Tout ce que j'entends depuis me paraît si insignifiant que je préférerais ne rien entendre du tout. Chopin ! ce n'est pas un homme, c'est un ange, un Dieu – que sais-je encore ? (…) Tandis que Chopin jouait, je ne pouvais penser à rien sinon à des elfes et danses féeriques, si merveilleuse est l'impression qui se dégage de ses compositions. Rien n'y rappelle qu'un être humain a produit cette musique. Cela semble descendre du ciel – si pur, si transparent et idéal. J'éprouve le frisson rien que d'y penser[200].

Cortot, quant à lui, fait allusion au compte rendu du concert du 16 février 1848, paru dans la *Revue et gazette musicale de Paris* le 20 février :

> Un concert de l'Ariel des pianistes est chose trop rare pour qu'on le donne, comme tous les autres concerts, en ouvrant à deux battants les portes à quiconque veut entrer. (…) Le sylphe a tenu sa parole, et avec quel succès, quel enthousiasme ! Il est plus facile de vous dire l'accueil qu'il a reçu, les transports qu'il a excités, que de décrire les mystères d'une exécution qui n'a pas d'analogue dans notre région terrestre.
>
> Quand nous aurions en notre possession la plume qui a tracé la délicate merveille de la reine Mab, pas plus grosse que l'agate qui brille au doigt d'un alderman, de son char si menu, de son attelage si diaphane, c'est tout au plus si nous arriverions à vous donner l'idée d'un talent purement idéal et dans lequel la matière n'entre à peu près pour rien[201].

La traduction métaphorique de cette expérience auditive montre à quel point le jeu pianistique de Chopin a marqué les auditeurs, jugé littéralement extraordinaire, voire appartenant à la sphère du surnaturel. On comprend alors par quel processus ce qui se rapportait à une exécution instrumentale a fini par désigner Chopin lui-même.

Cependant, on aurait tort de considérer Cortot comme simple héritier de cette tradition critique. Chopin n'apparaît pas seulement comme cet être mystérieux, fantastique et désincarné. Il est, entre autres, pédagogue – ce qui, selon Cortot, constitue l'antithèse de l'immatérialité. Il s'en explique :

---

[200] Charles Hallé, cité dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves,* nouvelle édition mise à jour, Paris : Fayard, 2006, p. 343-344.

[201] Anonyme [M.S.], « Concert donné par Chopin dans les salons de Pleyel », *Revue et gazette musicale de Paris,* XV (20 février 1848), n° 8, p. 58.

> Un refus instinctif s'oppose, en effet, dans le moment que j'en fais choix, à l'accouplement des deux vocables chargés de préciser l'objet de cette étude.
>
> Chopin pédagogue ? Chopin professeur de piano ? Chopin magister de quelque chose ? C'est toute une fiction d'immatérialité qui semble s'évanouir au contact d'une expression de sens utilitaire, entraînant dans son élision les mirages de légende dont plusieurs générations se sont complues à entourer la personnalité du poète-musicien.
>
> Les faits sont là, cependant, irréfutables. Et l'image de Chopin n'est que trop vraie qui nous le laisse entrevoir, assis, crayon à la main, et quelquefois à longueur de journée, aux côtés de ces jeunes héritières de l'aristocratie ou de la finance parisienne, parmi lesquelles se recrutait l'élément essentiel de sa clientèle – encore un mot qui ne vient que difficilement sous la plume – aussi attentif à la correction d'un doigté malhabile qu'au redressement d'une tenue de main défectueuse, et dissimulant mal, sous les dehors d'une politesse volontaire, les tortures causées par ces fausses notes agressives dont chacune lui était une blessure intolérable[202].

« Les faits sont là », c'est-à-dire que l'hagiographe cède le pas à l'historien. Par conséquent, si Cortot s'inscrit dans la filiation des musicographes du XIX^e^ siècle, il s'en distingue par sa conscience de la nature mythologique de l'image du compositeur, cherchant ainsi, par-delà la légende, à exposer rationnellement son objet d'étude. En cela, *Aspects de Chopin* est une œuvre polymorphe et ambiguë, puisqu'elle met en évidence à la fois l'acceptation et la critique – ou plutôt la mise à distance – d'une tradition biographique fondée sur la légende.

Cette équivocité transparaît dans la manière même dont Cortot avoue sa réticence à priver Chopin de son aura imaginaire, désignée sous le terme d' « illusion romancée[203] », ou encore de « mythe[204] ». Cette prise de conscience de l'humanité *réelle* de Chopin est sans doute à l'origine du dernier chapitre d'*Aspects de Chopin,* dans lequel Cortot s'interroge sur le caractère du compositeur. Là encore, Cortot s'excuse auprès du lecteur de son « souci d'objectivité », qui le contraint à évoquer « ce que [Chopin a été] » et non « ce qu'il a créé ». Il écrit :

> Et on admet pareillement que le souci d'objectivité dont s'inspire le détail matériel de cette étude puisse, pour certains, paraître s'inscrire à l'encontre du penchant de tendresse indiscriminative qui s'emploie à faire bénéficier l'individualité morale de Chopin de tous les privilèges poétiques, de toutes les aspirations idéales dont les communications du musicien détiennent les émouvants prestiges[205].

[202] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 31-32.
[203] *Ibid.,* p. 34.
[204] *Id*.
[205] *Ibid.,* p. 223.

Certains passages, qui attestent, dans les pages qui suivent, de la position contradictoire de Cortot, montrent en effet Chopin sous un jour peu commun. Cortot s'interroge en effet sur les relations amoureuses du musicien, spéculant par exemple sur la nature de son rapport avec ses amis – il s'agit probablement de Titus Woyciechowski et de Jan Matuszyński. « Chopin ici, et de toute évidence, et à l'instar de nombreux adolescents dont l'esprit marque un temps d'arrêt devant les proches éventualités du mystère sexuel, se borne à déverser sur les personnalités psychiques de ses amis les plus chers le trop plein d'une exaltation affective qui n'a pas encore cristallisé sur un idéal féminin[206]. » La thèse de Cortot contribue à renforcer l'image d'un jeune homme ingénu et immature, ce qui relie d'autant plus Chopin à la figure du héros de roman initiatique. D'ailleurs, Cortot n'hésite pas à qualifier l'engouement de Chopin pour Konstancja Gladkowska de « délire romanesque[207] », ses amours de jeunesse d'« héroïnes[208] » et Delphine Potocka de « Loreley[209] ». Les amours de Chopin apparaissent ainsi idéalisées, métamorphosées par une représentation à la fois romanesque et romantique dont témoignent ces lignes : « Il porte son rêve dans une âme pénétrée de respect religieux, à la manière dont l'officiant néophyte se comporte, tenant pour la première fois entre ses mains tremblantes, le tabernacle habité par la présence idéale d'un indicible mystère, et ici, tel que dans le sonnet d'Arvers, par l'adorant secret d'un amour ignoré[210] ». La référence au sonnet d'Arvers[211] n'est évidemment pas anodine, dans la mesure où elle suggère un parallèle entre Chopin et la figure poétique et éminemment romantique de l'amant solitaire.

Il semble que la relation du compositeur et de George Sand constitue aux yeux de Cortot une forme de rupture dans la vie du compositeur. Alors que les femmes précédemment citées font l'objet d'une adoration sacrée, George Sand, à l'inverse, se trouve du côté de la matérialité. Quant à Solange, elle est décrite comme une « tentatrice de quinze ans », se plaisant à un « marivaudage pervers[212] ».

Si nous soulignons le puritanisme de cette opinion, c'est qu'il met en évidence l'attachement du pianiste à l'image idéalisée et désincarnée du compositeur, et ce malgré sa volonté explicite de demeurer objectif. Ainsi, Cortot prête à Chopin un sentiment de

[206] *Id.,* p. 251.
[207] *Id*.
[208] *Ibid.,* p. 252.
[209] *Ibid.,* p. 287.
[210] *Ibid.,* p. 295-296.
[211] ARVERS, Félix, « Sonnet imité de l'italien », *Mes heures perdues,* Paris : Fournier jeune, 1833, p. 53.
[212] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 291. Marie-Paule Rambeau, dans *Chopin : l'Enchanteur autoritaire, op., cit.,* p. 726, conteste l'idée farfelue que Chopin se soit laissé séduire jusqu'à demander Solange en mariage à George Sand.

culpabilité dont rien ne prouve l'existence, mais qui est sans doute nécessaire à ses yeux pour justifier, voire *excuser* la relation entre les deux amants.

> De plus, il [Chopin] est poursuivi par un indéfinissable sentiment de culpabilité rétrospective à l'endroit du chaste sentiment auquel il venait d'accorder les poétiques promesses d'un avenir tendrement partagé, alors qu'il en profane la mémoire dans les bras d'une maîtresse dont les étreintes perverses ont été familières à tant d'autres que lui[213].

Cortot, on le voit, se fait en quelque sorte psychologue, analysant le comportement de Chopin vis-à-vis de ses proches et les raisons d'un amour qu'il considère comme incongru[214]. Or, le projet d'effectuer une étude scientifique de la personnalité du musicien amène Cortot à en dresser un portrait peu flatteur.

> On veut parler de ces phénomènes d'« aigreurs » ou d'« amertume » dont la présence est signalée par Chopin lui-même dans l'inventaire introspectif qu'il dresse de ses troubles psychiques et auquel on s'est rapporté précédemment.
>
> Ce ne sont là que de décents euphémismes sous le couvert desquels il faut, hélas, entendre les graves altérations d'humeur dont son organisme déficient n'a plus le contrôle. L'attitude de l'éviction affective, motivée par le souci de la plus grande quiétude matérielle possible, n'y est plus en cause. Mais bien une disposition croissante à l'intolérance spirituelle, traduite par des accès d'irritabilité totalement irrépressibles qui suffisent à faire naître la moindre contradiction et dont la violence est parfois telle qu'elle le laisse plusieurs jours dans un état d'épuisement absolu[215].

Ainsi, l'image idéalisée de Chopin côtoie, au sein d'*Aspects de Chopin,* une image plus réaliste d'un personnage qui n'est pas sans défaut (les témoignages de Liszt et de George Sand ne font d'ailleurs que le confirmer). Sur ce point, la confidence que Cortot fait à Gavoty le 6 juillet 1945, alors que Cortot est en train d'élaborer *Aspects de Chopin*, est on ne peut plus explicite : « Chopin devait être, j'imagine, un tantinet médiocre. Sauvagement égoïste vis-à-vis de Sand, qui avec son tempérament inouï s'était dit : "voilà un pauvre petit bonhomme qu'il faut aider à vivre" (…). Rancunier, un peu mesquin, enfantin dans ses lettres, demeuré très provincial, ambitionnant surtout d'émerveiller les quelques polonais ignares

---

[213] *Ibid.,* p. 308.

[214] Peut-être le pianiste prit-il pour modèle le livre d'Édouard Ganche, *Souffrances de Frédéric Chopin. Essai de médecine et de psychologie* (Paris : Mercure de France, 1935), sans s'aventurer cependant dans des considérations médicales. Voici par exemple ce qu'explique Ganche, p. 210 : « Chez Frédéric Chopin, il y a une déchéance organique. Il est un voluptueux, mais il est un chaste, par timidité et délicatesse dans son adolescence, par déficience physiologique dans son âge viril. George Sand est affectée d'une faiblesse relevant de la gynécologie et complètement antagonique d'une cérébralité en feu, assaillie constamment par une tempête d'idées voluptueuses. »

[215] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 267.

devant qui il avait jeune homme, joué, les *Concertos*[216]. » Un même dédain s'exprime à l'égard du compositeur polonais dans les trois notes suivantes, également prises par Gavoty, mais non datées :

> Mépris de Chopin
>
> Peut-être n'aurais-je pas eu un grand plaisir à connaître Chopin. Et ici je manque à la foi aveugle que devraient m'inspirer mes dieux… Mais je pense souvent que j'aurais eu une grande joie à connaître Liszt ou Schuman, qui étaient, eux, dans tous les genres, des seigneurs.
>
> Alfred lui fait observer [il s'agit d'un « jeune homme » venu rendre visite à Cortot] la similitude de Musset et de Chopin. Tous deux amants de Mme Sand. Portrait de Chopin. Petit Polonais conventionnel, superstitieux, craintif. Son union avec Sand a été un drame pour lui. La crainte de scandaliser ses sœurs, la peur que lui inspirait cette femme intelligente, volontaire et plébéienne. Il devait se croire damné.
>
> - très près de ses sous, craignant toujours de manquer de tout. Un juif polonais quand il discute avec Pleyel.
>
> - Colères atroces avec ses élèves, quand il enseigne.
>
> - Sand l'appelle « mon cher cadavre », quand elle parle de lui dans ses lettres. Et elle appelle Musset « Mon brûlé »[217].

À lire ces propos, on comprend que le lieu commun d'une proximité entre amour et haine ait, dans le cas de Cortot, une certaine pertinence. En ce sens, la relation biographique se nourrit d'antinomies : « amour et haine, sympathie et jalousie, fascination et dépit. Tout biographe, soumis et rebelle à la fois, résurrectionniste et embaumeur, sauve et tue[218] ».

C. Vérité du mythe : découverte et révélation

Là se trouve le paradoxe : malgré la volonté de demeurer objectif, d'exposer au lecteur des faits réels, malgré notamment le regard négatif porté sur la personnalité de Chopin, l'image que Cortot nous en donne demeure tributaire de la légende forgée par le XIX^e^ siècle. C'est pourquoi le chapitre traitant du caractère de Chopin se termine sur l'évocation du « Chopin absolu, du Chopin intemporel auquel la vie ne prêtait que la mensongère apparence

[216] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.
[217] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot non datées,* Médiathèque musicale Mahler.
[218] MADELÉNAT, Daniel, *La Biographie,* Paris : Presses Universitaires de France, 1984, p. 91.

de la réalité immédiate[219] ». Cette pensée constitue le fondement, selon nous, de l'herméneutique de Cortot, car c'est à la lettre qu'il faut comprendre l'incipit « Et tout d'abord l'aspect physique ». En effet, l'interprétation commence par la description d'une apparence ; mais celle-ci n'est que le prélude à une analyse qui tend à trouver derrière la contingence et le caractère éphémère des événements, une vérité profonde et éternelle. Ce faisant, Cortot met à profit l'art du portraitiste, qui révèle sous l'apparence sensible une intériorité, sous la surface, une profondeur. L'intellect, cependant, ne joue dans ce processus qu'un rôle mineur : il s'agit de « pénétrer par l'imagination », et non de rationaliser. Et si Cortot s'explique et s'excuse auprès du lecteur du caractère peu « scientifique » de son étude, c'est là, nous semble-t-il, pure rhétorique : « J'ai tenté d'imaginer et non pas de conclure. C'est au lecteur à décider si l'image spirituelle ainsi tracée, à l'aide de ces recoupements ou de ces conjectures, a quelques raisons d'être tenue pour plausible, car j'en sens moi-même la fragilité spéculative[220]. »

Cortot ajoute d'ailleurs, en guise de justification : « peut-être ne me trompai-je pas entièrement en prêtant à mes suppositions la physionomie de la réalité[221] ». Il y aurait ainsi une forme de vérité dont l'historien ne se satisfait pas parce qu'elle transcende ce que Paul Veyne appelle « la vérité des faits », et qu'elle est accessible par la seule imagination. En ce sens, Cortot est bien un penseur romantique, qui donne à l'imagination une fonction heuristique. Comme l'observe en effet Cecil M. Bowra :

> Bien loin de penser que l'imagination a à voir avec le non-existant, [les romantiques] insistent sur le fait qu'elle révèle un type de vérité important. Ils croient que lorsqu'elle se déclenche, elle voit des choses auxquelles l'intelligence ordinaire est aveugle, et qu'elle est intimement liée à une compréhension ou une perception, ou encore une intuition spéciale. En effet, l'imagination et la compréhension sont en fait inséparables et forment une faculté unique, nécessaire dans le domaine de la pratique. La compréhension éveille l'imagination et l'imagination affine la compréhension[222].

À l'évidence, Cortot adopte des modes de pensée propres au romantisme : la tension entre rationnel et irrationnel, l'équilibre entre imagination et vérité de la perception, entre

[219] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 319.
[220] *Ibid*., p. 225.
[221] *Ibid.,* p. 108.
[222] « So far from thinking that the imagination deals with the non-existent, [the Romantics] insist that it reveals an important kind of truth. They believe that when it is at work it sees things to which the ordinary intelligence is blind and that it is intimately connected with a special insight or perception or intuition. Indeed, imagination and insight are in fact inseparable and form for all practical purposes a single faculty. Insight both awakes the imagination to work and is in turn sharpened by it when it is at work ». BOWRA, Cecil M., *The Romantic Imagination,* Londres : Oxford University Press, 1949, p. 7.

intuition et connaissance, sont des notions qui nourrissent les conceptions musicales du pianiste, qui conclut :

> Et il nous faut ainsi chérir la légende, plus perspicace en définitive que l'interprétation des faits, qui, d'instinct, pénètre plus avant au cœur des vérités essentielles et qui, négligeant les à-côtés minimisants de la figuration quotidienne, a su préserver pour les temps à venir, l'image d'un Chopin qui répond à toutes les attentes de notre tendresse admirative, d'un Chopin qui ne s'est connu d'autres véritables univers que celui créé par son illusion, d'autre patrie que celle de sa pensée fervente, d'autre désir que de revivre en imagination les enchantements d'un passé trop tôt évanoui, ni d'autre confident que soi-même et les élans d'un génie qui aura su dire en même temps que les siens et d'une manière immortelle, tous les rêves et toutes les nostalgies d'un innombrable cœur humain[223].

Ce n'est donc pas un hasard s'il semble que « même les contemporains de Chopin n'aient pu parler de lui en se maintenant sur le plan des réalités matérielles[224] ». Il s'agit toujours, en effet, de procéder de manière empirique, en partant de la réalité sensible, matérielle, pour accéder finalement à une essence, une vérité profonde. Cependant, il ne peut y avoir de distorsion trop grande entre essence et apparence : c'est en cela que la légende surpasse le fait historique. Elle met en regard et en concordance être et paraître. C'est la raison pour laquelle, selon Cortot, le daguerréotype réalisé par Bisson, que l'on ne peut accuser de mensonge, est moins « vrai » qu'une peinture.

> On ne saurait discuter l'exactitude matérielle de cette image, qui ne relève en rien de l'interprétation subjective, non plus que ne pas admettre son principe de conformité avec le détail physionomique momentané qui en alimente la représentation.
>
> Mais c'est ici, sans nul doute, le principe même de la reproduction qui manque de psychologie. La plaque sensible n'a retenu de l'être qu'une apparence transitoire et proprement extérieure à sa vérité profonde. Elle n'a fait que saisir un visage dont l'âme était absente, une enveloppe corporelle que, pour un temps, l'esprit n'habitait pas[225].

On observe ici l'emploi d'un vocabulaire – l'âme opposée à l'enveloppe charnelle notamment – qui dénote une conception éminemment chrétienne. La pensée de Cortot serait ainsi tributaire d'une dimension religieuse. En témoignent d'ailleurs ces lignes : « [la

[223] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 323-324.
[224] *Ibid.,* p. 9.
[225] *Ibid.,* p. 23.

profession de musicien] n'a d'analogue, me semble-t-il, que l'exercice du sacerdoce par un bon prêtre, ou que, par un grand philosophe, l'apprentissage de la sagesse humaine[226]. »

Il est clair que Cortot se considère comme investi d'une mission, responsable d'une quête sacrée :

> Ce sera désormais à d'autres que [Chopin], mieux équipés pour la lutte contre les exigences de la carrière, et tout illuminés de la pensée dont il les rend dépositaires, d'en faire pénétrer la renommée au cœur des hommes.
>
> Un multiple innombrable de « Chopins » en puissance tacite va se voir appelé à témoigner à sa place, et à transmettre dans tous les lieux du monde les messages d'une inspiration habitée par les prodiges d'une constante invention poétique.
>
> Tous les pianistes vont, en imagination, devenir ses porte-parole, essayant d'évoquer à leur usage personnel, les secrets de cette révélation instrumentale dont une élite avait été seule à pouvoir s'émerveiller[227].

Lorsque Cortot évoque les « autres » pianistes, les multiples « Chopins », il est évident qu'il en fait partie, ou même qu'il se désigne lui-même comme un *alter ego* de Chopin, de manière à peine voilée. Il se pose ainsi en détenteur d'une vérité révélée (on remarquera le choix de l'adjectif « illuminé »), en apôtre missionnaire, dont le rôle est d'aller transmettre le miracle artistique aux quatre coins du monde, ce qu'il fait effectivement dans ses innombrables tournées. Le pianiste confie ainsi à Gavoty :

> Je ne méprise pas du tout l'auditoire. L'auditoire est souvent inculte, incompétent. C'est à nous de forcer son indifférence. Il faut baigner de force dans le beau les gens indignes en apparence de la salvation de l'art. Il faut irradier à tout prix, donner à toute force ce qu'on a de mieux. J'ai souvent joué devant des publics d'ouvriers, des soldats, de malades. Cela, alors, c'est magnifique[228].

Nous ne commenterons pas l'incroyable condescendance de Cortot à l'égard du public. Soulignons simplement que le positionnement de illustre la thèse selon laquelle

> Dans le monde moderne, c'est du côté de l'art, de la politique, de la jouissance des corps, ou de la science elle-même, domaines que le processus de rationalisation a progressivement arraché à l'emprise des religions historiques, (…) que se tournent les appétits de signification. Ils suscitent, comme la

[226] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours de pédagogie pianistique d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLII (31 juillet 1931), n° 7, p. 239.
[227] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 178-179.
[228] Alfred Cortot cité dans GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.

croyance religieuse traditionnelle, des efforts ascétiques, des comportements rituels, des élans de dévouement, voire des expériences d'extase[229].

Par ailleurs, cette vision de l'art comme religion implique un positionnement singulier non seulement chez l'artiste, mais aussi chez le public. En témoigne le compte rendu par Jeanne Thieffry d'un concert donné en 1930 salle Pleyel qui, bien que teinté d'un certain humour (et encore, cela reste à prouver, Thieffry évoquant toujours Cortot sur le mode du panégyrique), manifeste la sacralisation du concertiste par l'auditoire. Elle écrit : « [Les plus folles démonstrations d'enthousiasme] lui furent prodiguées. Au foyer, on alla jusqu'à demander à Cortot de *bénir un enfant.* Je n'ai point vu quel geste a fait sa main… épiscopal[230]… » De la même manière, Cortot accepte d'adopter une *persona* rituelle lors de ses cours d'interprétation : « quels purs accents de sonorité mystique s'essorèrent du piano, lorsqu'à la prière de M. Mangeot lui demandant de « bénir » la salle dans laquelle il était le premier artiste « officiant », le grand Maître choisit un adagio de Bach, afin de dédier notre nouvel asile au grand initiateur à qui, depuis le XVIII^e siècle, tout musicien doit une part de lui-même[231] ! » Et le choix de Bach, parangon du musicien religieux, n'est évidemment pas anodin. Cortot fait ainsi figure de grand prêtre de la musique, tandis que le public écoute avec une ferveur religieuse. Encore une fois, Thieffry traduit cet aspect lorsqu'elle rend compte des récitals ou des cours d'interprétation du « maître » : « Regardez cette foule d'auditeurs entassés dans l'énorme salle. En vérité, chacun d'eux est mystérieusement lié à lui. Pendant qu'il joue, il n'est pas jusqu'au plus obscur de ces êtres qui ne se sente placé sur un plan supérieur à celui où il vit d'ordinaire[232]. »

En revanche, si la musique est véritablement une religion, il ne semble pas que Cortot ait été homme religieux au sens propre du terme. Ce qui le séduit, dans la religion, c'est son pouvoir de poétisation du réel. C'est pourquoi il lui emprunte parfois son langage. Il s'en explique assez longuement à Bernard Gavoty, le 21 octobre 1943 :

> Je n'ai aucune crainte de la mort, parce que je n'ai aucune crainte de l'au-delà pour l'excellente raison que je n'y crois pas. Je suis catholique. J'ai été baptisé. J'ai fait une première communion édifiante sous les yeux d'un jeune abbé plein de zèle et tout brûlant de dévotion. Mon confesseur m'a appris à me

[229] Danièle Hervieu-Léger, citée dans ROGERAT, Marie-Claude, *Les Biographies d'artistes. Auteurs, personnages, public. Analyse sociologique des représentations de l'artiste au XX^e siècle,* Paris : L'Harmattan, 2010, p. 192.
[230] THIEFFRY, Jeanne, « Salle Pleyel. Récital Cortot », *Le Monde musical,* XLI (30 juin 1930), n° 6, p. 238.
[231] THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Les œuvres de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 juillet 1929), n° 7, p. 255.
[232] THIEFFRY, Jeanne, « Récital Cortot », *Le Monde musical,* XXXVII (30 juin 1926), n° 6, p. 247.

mettre moi seul devant Dieu. J'interromps : « c'est un peu la thèse protestante ». « D'accord. Si vous ajoutez à cela que ma mère, de souche catholique, inclinait vers le protestantisme, que par conséquent mon éducation religieuse s'est faite dans le dogme catholique et la morale protestante, vous avez une vue assez exacte sur ma formation spirituelle. De là, à 14 ans, la question métaphysique qui m'a fortement « travaillé ». Ensuite, plus du tout. Durant mon service militaire, au hasard de conversations avec des amis normaliens, je me suis un instant rallié à la thèse déterministe que j'ai abandonnée deux années plus tard comme nettement insuffisante. (…)

Je crois que les fondateurs de la religion ont eu un double but : agir socialement par la crainte de l'au-delà et maintenir l'ordre sur terre – ensuite poétiser l'existence terrestre – car il faut reconnaître au catholicisme une poésie intense. Le mythe est admirable. Durant des années, mon livre de chevet a été la Bible et surtout l'Apocalypse, où je trouvais le mélange de grandeur et de terreur de la Sixtine[233].

Quoi qu'il en soit, la sacralisation du rôle de l'interprète explique en partie le goût de Cortot pour l'exégèse et la transmission de ce qu'il considère être la Vérité, sous forme scripturale ou oratoire.

D. L'œuvre miroir de l'homme

Aspects de Chopin est moins destiné aux érudits qu'aux interprètes. C'est la raison pour laquelle Cortot regrette que la correspondance de Chopin ne contienne que des informations « plus précieuses pour les musicologues que pour les musiciens[234] ». On peut donc réévaluer le statut de cette biographie : destinée à délivrer un savoir concernant les éléments essentiels de la personnalité et de la vie de Chopin, elle doit aussi permettre au pianiste de ne pas opérer de contresens dans ses choix d'interprétation. En d'autres termes, le biographique *informe* le musical, ou encore la musique reflète et exprime son créateur. Cette pensée, fondamentale dans l'esthétique romantique – on en trouve notamment la trace dans les écrits de Schlegel, et

[233] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler. On trouve aussi dans les notes non datées : « Esprit profondément religieux. Son règlement de vie est celui d'un chartreux. Sa prédilection pour le catholicisme. Parlant de Dupré, il me dit : "Il réussira, avec cette diplomatie ecclésiastique, qui est le fait même de l'intelligence." » *Notes sur Alfred Cortot non datées,* Médiathèque musicale Mahler.
Quant à la question des affinités avec le protestantisme, les notes de Gavoty sont contradictoires, puisqu'il écrit : « Sans être pratiquant (parce que l'idée de récompenses et de châtiments lui fait horreur) ni tout à fait croyant (?) extrêmement attiré par l'idée catholique, par la poésie mythique de la religion. Ne supporte ni le sémitisme, ni le protestantisme. » *Notes sur Alfred Cortot non datées,* Médiathèque musicale Mahler.
Enfin, il faut souligner que l'emploi d'un lexique religieux, selon Marie-Claude, Rogerat serait une des caractéristiques des biographies de la première moitié du XX^e siècle. En ce sens, la démarche de Cortot se comprend également dans une perspective historique. Voir ROGERAT, Marie-Claude, *Les Biographies d'artistes. Auteurs, personnages, public. Analyse sociologique des représentations de l'artiste au XX^e siècle, op. cit.,* p.192-197.
[234] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 68.

tout particulièrement dans le fragment 116 de l'*Athenaeum* : « [La poésie romantique :] il n'existe pas encore de forme plus digne d'exprimer tout l'esprit d'un auteur : si bien que de nombreux artistes dont l'intention de départ était de n'écrire qu'un roman ont fini par nous offrir un portrait d'eux-mêmes[235] » – n'a pas été sans conséquence en ce qui concerne la manière dont Chopin a été perçu par ses contemporains, puis par les différents biographes. Raoul Koczalski établit ainsi le principe selon lequel « la musique, fidèle image des sentiments [de Chopin], nous renseigne de la façon la plus exacte sur son existence agitée et toute de souffrance », ajoutant que « la musique fut durant toute sa vie et resta jusqu'à sa mort sa confidente, son amie tendrement adorée[236] ». Partant d'une relation spéculaire entre réalité psychique et œuvre musicale, on en vient à considérer l'œuvre comme une forme de confession. La pensée de Liszt, à cet égard, est emblématique de la conception romantique de l'expressivité. Chopin, affirme-t-il, « épancha son âme dans la composition comme d'autres l'épanchent dans la prière : y versant toutes ces effusions du cœur, ces tristesses inexprimées, ces regrets indicibles, que les âmes pieuses versent dans leurs entretiens avec Dieu[237] ».

Dans cette perspective, la question que pose Claudia Colombati – « Existe-t-il un prolongement de l'éthique existentielle dans la vérité de l'œuvre d'art[238] ? » – nous semble particulièrement pertinente dans le cadre d'une étude sur le rapport que Cortot institue entre recherche biographique et travail analytique.

En effet, d'un point de vue en effet moins nettement ancré dans l'esthétique romantique, l'œuvre artistique demeure un fait biographique ; elle fait partie des éléments qui constituent une vie, au même titre que les relations sociales, le contexte historique, les contingences matérielles, etc. Cependant, il est toujours problématique d'expliciter les liens entre un compositeur et ses créations musicales ; Carl Dahlhaus, en particulier montre la difficulté de considérer une œuvre comme un document biographique, susceptible d'éclairer la vie d'un artiste.

---

[235] Friedrich Schlegel, cité dans ROSEN, Charles ; ZERNER, Henri, *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du XIX^e siècle* [*Romanticism and realism,* 1984], trad. de l'américain par Odile Demange, Paris : Albin Michel, 1986, p. 17.

[236] KOCZALSKI, Raoul, *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation,* [Quatre conférences analytiques précédées de notes biographiques ainsi que des essais sur Chopin, considéré comme compositeur et comme pianiste, Paris, 1910], Paris : Buchet/Chastel, 1998, p. 51.

[237] LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.,* p. 179.

[238] COLOMBATI, Claudia, « L'imaginaire créatif et re-créatif dans les poétiques musicales au début du XIX^e siècle : le compositeur et l'interprète », dans LACCHÈ, Mara, (éd.) *L'Imaginaire musical entre création et interprétation,* Paris : L'Harmattan, 2006, p. 81.

> Si un biographe interprète une œuvre d'art comme un document – c'est-à-dire s'il tire des conclusions d'ordre biographique des idées et des traits expressifs qu'il pense être dans l'œuvre – alors il est probable, bon gré mal gré, qu'il renverse le processus et utilise des éléments biographiques pour « prouver » les idées et les traits expressifs de l'œuvre : c'est-à-dire qu'il voie en eux un programme tiré de la biographie du compositeur[239].

Chopin n'a pas échappé à ce processus d'inversion. La plupart du temps, d'ailleurs, il est difficile d'évaluer dans quelle mesure le musicographe explique l'homme par l'œuvre ou l'œuvre par l'homme, et l'on insiste davantage sur l'harmonie entre l'être et sa création, y ajoutant dans certains cas la dimension de l'interprétation. Legouvé souligne ainsi à propos du compositeur :

> Il y avait entre sa personne, son jeu et ses ouvrages, un tel accord, qu'on ne peut pas plus les séparer, ce semble, que les divers traits d'un même visage. Le son si particulier qu'il tirait du piano ressemblait au regard qui partait de ses yeux ; la délicatesse un peu maladive de sa figure s'alliait à la poétique mélancolie de ses nocturnes ; et le soin et la recherche de sa toilette faisaient comprendre l'élégance toute mondaine de certaines parties de ses œuvres[240].

Le regard que Legouvé porte sur Chopin procède d'une conjonction entre la perception de l'œuvre, la personnalité du compositeur et son interprétation. De cet amalgame résulte une abolition des distinctions entre l'être social, le créateur et le pianiste : l'impression suscitée par l'audition rejaillit ainsi sur la vision de l'homme. Moscheles constate lui aussi cette étrange concordance entre l'apparence de Chopin et sa musique, faisant observer que « l'apparence [de Chopin] est complètement en accord avec sa musique : toutes deux sont délicates et sentimentales. Il joua à ma prière, et maintenant je comprends pour la première fois sa musique, et toutes les extases du monde féminin me sont devenues intelligibles[241] ».

Cortot est parfaitement d'accord avec l'idée d'une concordance entre Chopin et sa musique, adoptant cependant une position plus claire en ce qui concerne la « primauté » accordée à l'un des deux pôles. L'œuvre est certes le reflet de l'homme, mais il est plus juste

---

[239] « If a biographer interprets a work of art as a document – that is draws bibliographical conclusions from the ideas and expressive traits that he thinks he finds in it, – then he is likely, willy-nilly, to reverse the process and use biographical evidence to "prove" the ideas and expressive traits in the works: that is, to read into them a programme drawn from the composer's biography. » DAHLHAUS, Carl, *Ludwig van Beethoven. Approaches to his Music,* [*Ludwig van Beethoven und seine Zeit,* 1987], trad. anglaise de Mary Whittall, Oxford : Clarendon Press, 1991, p. 2.

[240] LEGOUVÉ, Ernest, *Soixante ans de souvenirs,* Paris : J. Hetzel, 1886, p. 307.

[241] « His appearance is completely identified with his music – they are both delicate and sentimental (schwärmerisch). He played to me in compliance with my request, and I now for the first time understand his music, and all the raptures of the lady world become intelligible. » MOSCHELES, Charlotte, *Life of Moscheles, with selections from his diaries and correspondence,* Londres : Hurst and Blackett, 1889, vol. 2, p. 52.

de dire que celui-ci est le reflet de sa création artistique. Cortot nous convie donc à percevoir Chopin *à l'image de sa musique.* On comprend alors l'importance accordée à l'analyse du portrait peint par Kwiatowski, puisque, selon Cortot, Chopin « est bien tel ici que son message sonore nous convie à l'imaginer[242] ».

Inversement, il semble que l'appréhension par Cortot du lien entre la vie et l'œuvre de Chopin ne soit pas étrangère à la démarche qui consiste à élucider le sens d'une production artistique par des faits biographiques. On trouve divers indices, au sein d'*Aspects de Chopin,* de cette familiarité avec les modes de pensée du XIX^e^ siècle. Cortot cite par exemple la lettre de Chopin à Titus, datée du 3 octobre 1829, dans laquelle le compositeur évoque son « idéal » (Constance), précisant : « je raconte à mon piano ce que je ne pourrais confier qu'à toi seul[243] », ce qui confirme, aux yeux de Cortot, l'existence d'une signification musicale cachée. Le pianiste s'en explique :

> Il devait suffire de cette incursion dans le domaine des équivalences poétiques pour faire admettre que, tout en s'abstenant des commentaires susceptibles de nous ménager des échappées authentiques sur l'ésotérisme de sa musique, Chopin accordait implicitement à celle-ci le pouvoir de représenter le sentiment sous la note, et que nous sommes bien près de l'expressionnisme latent dont son œuvre est le reflet, lorsque nous tentons de lui conformer la traduction d'un rêve intime ou d'une secrète aspiration, sans nous satisfaire du seul plaisir d'oreille à quoi certains exégètes s'emploient à limiter son approche ou son intelligence[244].

Cependant, Cortot n'affirme véritablement que l'œuvre est l'expression directe d'une réalité psychologique. Au contraire, le « rêve intime », la « secrète inspiration », semblent renvoyer à la notion mise en exergue par Dahlhaus de « rêve-écran », qui s'oppose au « portrait direct »[245]. Ce dernier, bien que présent dans *Aspects de Chopin,* ne paraît pas rendre compte, aux yeux de Cortot, de la nature profonde de l'œuvre d'art. On conviendra

---

[242] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 11.
[243] *Ibid.,* p. 71.
[244] *Ibid.,* p. 74.
[245] DAHLHAUS, Carl, *Ludwig van Beethoven. Approaches to his Music, op. cit.,* p. 5. Cette idée n'est pas sans rappeler la thèse de Proust sur le rapport entre connaissance et imagination dans l'écriture d'une biographie : « Cette méthode, qui consiste à ne pas séparer l'homme et l'œuvre, à considérer qu'il n'est pas indifférent pour juger l'auteur d'un livre, si ce livre n'est pas de « géométrie pure », d'avoir d'abord répondu aux questions qui paraissent les plus étrangères à son œuvre (comment se comportait-il, etc.), à s'entourer de tous les renseignements possibles sur un écrivain, à collationner ses correspondances, à interroger les hommes qui l'ont connu, en causant avec eux s'ils vivent encore, en lisant ce qu'ils ont pu écrire sur lui s'ils sont morts, cette méthode méconnaît ce qu'une fréquentation un peu profonde avec nous-mêmes nous apprend : qu'un livre est le produit d'un autre *moi* que celui que nous manifestons dans nos habitudes, dans la société, dans nos vices. Ce moi-là, si nous voulons essayer de le comprendre, c'est au fond de nous-mêmes, en essayant de le recréer en nous, que nous pouvons y parvenir. Rien ne peut nous dispenser de cet effort de notre cœur. » PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve,* Paris : Gallimard, 1965, p. 157.

effectivement que le caractère du musicien, tel qu'il est décrit, ne peut pas refléter la musique du compositeur, non seulement parce qu'il fait l'objet d'une critique sans concession, mais aussi parce qu'il n'est que l'apparence de Chopin, au même titre que son physique. Le dernier chapitre de l'ouvrage ne nous renseigne donc pas vraiment, en réalité, sur l'expressivité propre aux œuvres de Chopin. Dans cette perspective, la source susceptible de rendre compte du « moi musical[246] » n'est pas le document historique mais l'œuvre musicale elle-même. Et c'est en ce sens qu'il faut comprendre l'analyse par Cortot des *Préludes* comme une « série d'esquisses, dans lesquelles sont enregistrées, en quelque sorte à l'état chimiquement pur, les réactions multiples d'une âme hypersensible[247] ».

Cortot ne nie pas, cependant, que Chopin ne puisse évoquer, dans ses lettres notamment, quelques-uns des sentiments qui ont pu l'inspirer, par exemple le patriotisme. On lit par exemple dans cette lettre destinée à Jan Matuszyński, citée par Cortot : « les larmes qui devaient tomber sur le clavier ont arrosé ta lettre. Si je le pouvais, je ferais appel à tous les sons que m'inspire un sentiment furieux, aveugle, déchaîné, afin de deviner les chants dont les échos dispersés errent encore sur les rives du Danube – et que chantait l'armée du roi Jean[248] ». Pourtant, Cortot ne s'étend pas longtemps sur ce sentiment de révolte, se contentant de faire allusion au carnet de Stuttgart[249] sans en citer précisément un seul passage. Il n'est pas aisé d'interpréter cette omission. Sans doute Cortot était-il davantage intéressé par « les indomptables élans des deux *Études* dites révolutionnaires[250] », autrement dit par la musique, que par le sentiment réel de Chopin.

Ajoutons que le clivage opéré par Cortot entre l'expressivité musicale et la vie (psychologique ou événementielle) de Chopin n'est pas tout à fait reconnu et avoué par Cortot lui-même, qui précise, dans un cours d'interprétation : « La différence entre Beethoven et Chopin provient de ce que le premier coule dans le moule de la Sonate des sentiments généraux, tandis que le second y enferme son sentiment personnel et intime[251] ». Ce qui ne l'empêche pas, par ailleurs, de conseiller « [que l'élève] soit convaincu aussi que le but n'est pas de *faire plaisir,* mais d'éveiller chez l'auditeur un *état de sensibilité,* qui puisse libérer en lui tout ce qui y dort d'émotions ou d'aspirations inconscientes, de quelque nature qu'elle

[246] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 75.
[247] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. I. Les Préludes », *Conferencia,* XXVIII, n° 5 (15 février 1934), p. 254.
[248] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 83.
[249] CHOPIN, Frédéric, *L'Album de Chopin, 1829-1831,* annoté et précédé d'une introduction par Jerzy Maria Smoter, trad. fr. par Jerzy Lisowski, Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975.
[250] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p 83.
[251] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLII (30 septembre 1931), n° 8-9, p. 263.

soient[252] », puis d'ajouter : « l'*expression musicale*, c'est-à-dire la traduction du sentiment humain par la musique, éveille en l'être psychique tout ce qu'il récèle [*sic*] de meilleur[253] ». Du sentiment intime de Chopin, Cortot en vient donc à évoquer le sentiment de l'auditeur. De la même manière, les éditions de travail ne font que très rarement état d'une relation entre le caractère de l'œuvre et le contexte de composition ou « l'état psychologique » de Chopin. C'est en ce sens qu'il faut interpréter l'avant-propos de l'édition de travail des *Polonaises* :

> Des accents impérissables y vont évoquer, pour les âges à venir, tous les sentiments de fierté ou de révolte d'une race opprimée. Les thèmes y vont claquer comme des étendards au souffle d'un vent de bataille ; les rythmes y scander, de leurs frémissements d'épopée, les glorieuses rumeurs irrésistibles des chevauchées.
>
> Certes, toutes les *Polonaises* ne sont pas triomphales. Les unes disent l'amertume des défaites. D'autres encore la douleur du souvenir. Mais toutes seront consacrées d'un même élan à l'évocation du pays bien-aimé ; toutes chanteront d'une semblable ferveur le chant immortel d'un grand peuple invaincu dans son cœur. (…)
>
> Et nos observations, dont nous ne prétendons pas qu'elles répondent avec certitude aux intentions de Chopin, auront cependant quelque utilité, si elles s'avèrent de nature à susciter chez l'interprète l'effort d'imagination personnel, seul capable d'assurer à la traduction de ce cycle de chefs-d'œuvre l'accent d'émotion contagieuse au travers duquel s'identifieront, d'un accord indissoluble, et la grandeur de l'inspiration musicale et la noblesse de l'élan patriotique[254].

Cortot ne met pas du tout l'accent sur la situation particulière de la Pologne et de l'invasion russe, ni sur la réaction psychologique de Chopin à cet événement. Au contraire, il met en relief « les sentiments de fierté ou de révolte d'une race opprimée », « l'amertume des défaites », « la douleur du souvenir », autant de sentiments à caractère universel, et qui pourraient s'appliquer à la Pologne comme à n'importe quelle nation en guerre. L'archétype a donc une valeur plus importante, aux yeux de Cortot, que le particularisme d'une situation historique ou d'un état d'esprit.

On touche là aux limites d'une généalogie entre Cortot et les musicographes dont il s'inspire. Certes, il existe bien, dans la pensée du pianiste, l'idée selon laquelle l'œuvre de Chopin constituerait une expression de sa personnalité. Mais cette personnalité est si différente de ce qu'il appelle le « caractère », qu'on peut s'interroger sur la réalité d'un quelconque lien entre ces deux notions. Si le caractère est perceptible au travers d'anecdotes

---

[252] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours de pédagogie pianistique d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLII (31 juillet 1931), n° 7, p. 237.
[253] *Ibid.,* p. 239-240.
[254] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Polonaises,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1939, cotage E.M.S. 5133, [n. p.].

et de faits, la personnalité qui « émane » des œuvres, n'a, semble-t-il, aucun rapport avec la « psychologie » du compositeur – si bien qu'il est possible de mettre en doute notre hypothèse de départ : Cortot nous invite implicitement à penser que l'expressivité d'une œuvre procède d'une origine plus complexe que les seules émotions du compositeur à l'instant de la composition. Et l'on ne peut pas dire, au final, que la pensée de Cortot soit semblable à celle d'Édouard Ganche, selon qui « l'œuvre de Frédéric Chopin est le miroir de sa vie[255] ».

III. Position auctoriale

A. De l'historien à l'homme politique

Si la visée de Cortot, en écrivant *Aspects de Chopin,* est d'appréhender la « vérité profonde » du musicien, il n'est pas étonnant que certaines des idées exposées s'écartent sensiblement de la mythologie chopinienne, et témoignent donc de l'originalité du point de vue de Cortot. En définitive, cette particularité est moins le signe d'une perception ou d'une réception renouvelée de la vie ou de la musique de Chopin, que l'empreinte personnelle de Cortot sur son objet d'étude. Ainsi, certains propos dépassent largement le cadre d'une étude historique ou d'une herméneutique musicale et tendent à informer le lecteur d'une réalité qui semble concerner davantage Cortot que Chopin. C'est pourquoi, comme le souligne Paul Ricœur, « au terme de l'analyse, on en vient à dire que l'historien ne connaît pas du tout le passé, mais seulement sa propre pensée sur le passé[256] ».

1) George Sand

On observe cette particularité, notamment, lorsque Cortot évoque George Sand. Il est clair que celui-ci n'apprécie guère la romancière – c'est un euphémisme –, d'accord en cela avec Raoul Koczalski pour qui il n'existe pas une seule ligne chez George Sand « qui soit vraie, sentie, sincère[257] », et d'accord également avec Lenz, dont on connaît l'antipathie pour Sand. On trouve un jugement semblable à celui de Koczalski dans la biographie d'Audley,

[255] GANCHE, Édouard, *Frédéric Chopin. Sa vie et ses œuvres, op. cit.,* p. 321.
[256] RICŒUR, Paul, *Temps et Récit. III. Le Temps raconté, op. cit.,* p. 211.
[257] KOCZALSKI, Raoul, *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation, op. cit.,* p. 51.

dont Cortot possède un exemplaire, et qui témoigne d'une sévérité implacable à l'égard du comportement et des opinions de l'écrivain, malgré l'appréciation de son génie artistique.

> Qui donc était cette femme, et comment en parler dignement et avec mesure ? Femme de génie, cela est certain ; peintre merveilleux de la nature qu'elle aimait et qu'elle a décrite en traits incomparables ; poëte dont les pages colorées expriment ce que le cœur a de plus suave, la passion de plus entraînant ; écrivain éloquent, au style net, ferme et concis, mais écrivain inégal, où les contrastes les plus blessants se heurtent, où la phraséologie, la déclamation de mauvais goût, suivent ou précèdent des phrases inimitables ; intelligence supérieure, mais intelligence dévoyée, adoptant, proclamant, défendant tour à tour les idées et les principes les plus contradictoires ; se livrant à des dissertations, ou plutôt à des divagations interminables ; mêlant, confondant les sentiments les plus purs avec les idées les moins saines ; déclarant sacré ce que la religion et la société ont toujours repoussé comme indigne ; en un mot, femme de génie, nous le répétons, mais femme aux appétits sensuels, aux désirs insatiables, habituée à les satisfaire à tout prix, quitte à briser la coupe après l'avoir épuisée, manquant également d'équilibre, de sagesse, de pureté dans l'esprit, de tenue, de réserve, de dignité dans la conduite[258].

Cortot est tout aussi moraliste et ne se montre pas moins dur lorsqu'il qualifie l'écrivain d'« ardente polyandre "toute entière à sa proie attachée"[259] », paraphrasant ainsi Racine.

> D'un côté, une femme déjà largement éprouvée par les hasards de la vie, de plus d'un lustre l'aînée du couple ainsi engagé dans une aventure problématique ; libérée, autant par instinct que par détermination volontaire, des plus élémentaires notions de conformisme moral – ne veut-elle pas faire admettre par Chopin, au début de leur liaison, le partage de ses faveurs, entre lui et le précepteur de son fils, l'insignifiant Mallefille ? – requise par un incessant besoin d'agir et de se dépenser, imbue de vagues théories philanthropiques et d'incertaines idéologies libertaires, indifféremment placées sous le signe des lois divines, dont elle n'hésite pas, au demeurant, à faire dépendre l'excuse de ses faiblesses charnelles.
>
> Elle et « Eux » – ainsi qu'on ne manquera pas de l'insinuer, en un à peu près sans bienveillance au lendemain de la publication de son célèbre récit autobiographique [*Lucrezia Floriani*]. Puissante machine à vivre, attelée à sa besogne littéraire comme un laboureur à son sillon ; aussi incapable de véritables préférences que de goûts délicatement discriminatifs et que ne rebutait ni la vulgarité des êtres, ni la médiocrité des choses[260].

Ce réquisitoire correspond très certainement à un désir de dédouaner la mémoire de Chopin[261] : Cortot se pose ainsi en juge de l'histoire, en « arbitre du sens[262] ».

---

[258] AUDLEY, Agathe, *Frédéric Chopin. Sa vie et ses œuvres,* Paris : Plon, 1880, p. 126-127.
[259] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 305.
[260] *Ibid.,* p. 306.
[261] Une même animosité à l'égard de George Sand se manifeste dans *Les Souffrances de Frédéric Chopin* d'Édouard Ganche. L'écrivain y évoque notamment (*op. cit.,* p. 87) « l'amoralité de Sand et ses fréquentes aberrations mentales ».
[262] RICŒUR, Paul, *Temps et Récit. III. Le Temps raconté, op. cit.,* p. 217.

L'intérêt, ici, est que l'on voit se dessiner, sous cette description assassine, l'homme politique : il ne faut pas oublier qu'*Aspects de Chopin* paraît en 1949, et est commencé en 1943. Aux dires de Bernard Gavoty, Cortot lui aurait demandé, au moment de son arrestation le 2 septembre 1944, une plume pour travailler à son livre. Dans cette perspective, les allusions à de « vagues théories philanthropiques », à « d'incertaines idéologies libertaires », ou encore à la nécessité d'un « conformisme moral » ne peuvent que rappeler les récentes années d'occupation et l'idéologie du gouvernement de Vichy. En somme, George Sand paraît incarner, par excellence, l'opposé politique de Cortot.

2) Une récupération politique de Chopin ?

Le problème de l'identité nationale de Chopin est une question politique déjà ancienne et longuement débattue. Et il n'est pas rare que les musicographes adoptent des positions tranchées, tels Blaze de Bury, qui en 1883 déclare qu'« à tout prendre, [Chopin] est un Français ; il nous appartient d'origine[263]. » On notera la dimension possessive d'une telle assertion… Cependant, le problème de la « francité » de Chopin n'a évidemment plus la même valeur ni la même signification après la Seconde Guerre mondiale. Que Cortot consacre à ce sujet un chapitre entier d'*Aspects de Chopin* en 1949 ne peut être anodin. Il était même assez provocateur dans ce contexte historique d'intituler ce chapitre « ce que Chopin doit à la France ». Or, ce chapitre est en réalité la réécriture d'un article paru en 1931 dans la *Revue musicale*[264]. Nous présentons ci-dessous un tableau comparant un extrait des deux textes. Nous avons mis en caractères gras les éléments les plus significatifs selon nous dans la version de 1949, et mis en exergue quelques suppressions effectuées par Cortot dans le même texte (les phrases barrées dans la colonne de droite sont celles qui apparaissent dans l'article de 1931, et qui ne sont plus présentes dans *Aspects de Chopin*).

« Ce que Chopin doit à la France » dans l'article de la *Revue musicale*	« Ce que Chopin doit à la France » dans *Aspects de Chopin*
Ce que Chopin doit à la France ? son père, tout d'abord, né lorrain, et toutes les inéluctables	Ce que Chopin doit à la France ? son père, tout d'abord, né lorrain, et toutes les inéluctables

[263] BURY, Blaze (de), « Études et souvenirs. Frédéric Chopin », *Revue des deux mondes,* LIX (15 octobre 1883), p. 852.
[264] CORTOT, Alfred, « Ce que Chopin doit à la France », *Revue musicale,* XII (décembre 1931), n° 121, p. 23-29.

conséquences ataviques d'une telle origine.	conséquences ataviques d'une telle origine. On sait l'exode aventureux de Nicolas Chopin ; […][265] Cependant, quelque totale qu'ait été la rupture des liens familiaux entre Nicolas et les siens – ceux-ci n'en parlaient plus que comme du « fugitif » – quelque mutisme dont il ait témoigné à l'endroit de ses origines et de ses antécédents juvéniles, quelque docilité qu'il ait mis à se conformer **aux mœurs et aux réalités polonaises, il n'en reste pas moins qu'une implicite influence raciale** – ne fût-ce que celle du langage dont il inculque la connaissance rudimentaire à quelques rejetons de grandes familles varsoviennes, entretenant ainsi **une manière de penser ou de réagir demeurée implicitement docile à son appartenance ancestrale – va pénétrer par une sorte d'osmose élémentaire une mentalité enfantine particulièrement réceptive et prompte à toute assimilation de l'exemple extérieur**. Nul doute qu'il y ait eu, en germe, dans cette secrète connivence initiale entre l'instinct et l'éducation, un facteur destiné à faciliter grandement **la rapide acclimatation de Chopin aux modalités spécifiques du caractère français**, tel qu'il en témoigne dès son arrivée à Paris.
Son aventure sentimentale essentielle, ensuite.	On ne s'est étendu sur ce fait matériel de précédence française que parce qu'il justifie, dans une certaine mesure, l'attribution qui nous est généreusement consentie dans certains pays, par suite de la nationalité originelle du père, et du long habitat de Chopin sur les rives de la Seine, de sa citoyenneté française, authentiquée légalement, au reste par l'établissement du passeport de 1837. Mais ce que la France tient encore en réserve pour lui, c'est la retentissante aventure sentimentale qui associe son nom à celui de George Sand, et assure au couple fameux une place d'élection dans le panthéon des amours légendaires. Aventure d'importance capitale, en effet,
Et sinon la plus chère à son cœur, celle du moins qui pendant de longues années retentit dans son existence d'un rythme quotidien, celle qui peut, le mieux, ne fût-ce que par la durée et la matérialité des événements, influencer ses dispositions intellectuelles.	et sinon la plus chère à son cœur, des trois inclinations avouées qu'on lui connaît, tout au moins celle qui, par sa durée et les alternatives d'exaltations et d'abattements qu'elle va faire naître dans le rythme fiévreux de son existence maladive, exercera une influence décisive sur les **facultés physiologiques et morales de Chopin**. Et enfin, et ceci, essentiel pour l'intelligence du rôle détenu dans l'orientation de son génie musical, par la présence combinée de son ardeur patriotique et de **l'amitié française** ; le fait d'être
Enfin, et par le milieu qu'il fréquente, si résolument sympathique à la cause polonaise, la possibilité d'exprimer dans son œuvre, une ardeur patriotique qui n'eût pas jailli d'un même élan, se fût-il senti isolé, au sein d'un entourage hostile ou indifférent au malheur de ses compatriotes. Et c'est pourtant cet entourage qu'il eût rencontré, hors de France, à cette époque.	assuré dans les milieux qu'il fréquente, d'une sympathie si prononcée pour la cause polonaise, qu'elle **l'incite tout naturellement** à des accents qui n'eussent **peut-être** pas jailli d'un même élan **pathétique,** se fût-il senti isolé au sein d'un entourage hostile ou tout simplement indifférent aux malheurs de *la Pologne*. ~~Et c'est pourtant cet entourage qu'il eût rencontré, hors de France, à cette époque~~.
Si bien que notre pays se trouve étrangement lié	Si bien que notre pays se trouve étrangement lié aux

[265] Cortot détaille les péripéties du voyage de Nicolas Chopin vers la Pologne. Ce passage assez long figure aux pages 108-109 d'*Aspects de Chopin* (*op. cit.*).

aux trois conditions primordiales de sa destinée – naissance, amour, convictions.	trois conditions primordiales de sa destinée – naissance, amour, convictions **nationales.**
Et, comme pour marquer d'un sceau ineffaçable cette emprise mystérieuse, Chopin malade, exténué, déjà mourant, revient d'Angleterre juste à temps, semble-t-il, pour éviter qu'un autre *sol* que le *sol* français n'offre le carré de terre où dort sa gloire immortelle.	Et, comme pour marquer d'un sceau ineffaçable cette emprise mystérieuse, Chopin malade, exténué, déjà mourant, revient d'Angleterre juste à temps, semble-t-il, pour conserver à la France le mélancolique privilège d'offrir au repos de sa fragile enveloppe corporelle, **la parcelle de terre amie**, qui deviendra **pour tous ceux qui confondent d'une égale tendresse la destinée de l'homme et le génie du musicien**, le lieu d'émouvante mémoire promis à la vénération.
Ce sont là, je l'accepte, des hasards imposés par la fatalité et, même en ce qui concerne George Sand, à quoi la volonté de Chopin n'avait nulle part.	Ce sont là, je l'accepte, des contingences qui engagent davantage le hasard que la détermination personnelle. Et même s'agissant du cas de George Sand, fruit hybride d'une récente déception sentimentale et d'une vacance momentanée de toute résistance spirituelle ; phénomène d'inhibition à quoi la volonté de Chopin était demeurée initialement étrangère.
Sa volonté, il l'avait laissée là-bas, avec son inspiration, dans ces plaines attristées où son imagination l'allait rechercher tout vibrante d'une inexprimable poésie.	Sa volonté, il l'avait laissée dans les lieux habités par son imagination. Là-bas, où son rêve meurtri situait encore la présence de la fiancée d'un instant d'illusion. Là-bas, dans les plaines attristées du lointain pays natal, d'où lui parvenaient les échos idéalisés de ces chants qui attestaient invinciblement la patrie au cœur d'une production baignée de regrets ou fertilisée par la douleur.

La visée première de Cortot, en 1931 comme en 1949, semble être de montrer le rôle que la France a pu jouer dans l'évolution artistique du compositeur. Dit grossièrement, Chopin, sans la France, n'aurait pas été Chopin. Les arguments avancés par Cortot sont nombreux et mêlent l'aspect juridique, l'aspect esthétique, et une dimension psychologique. Du côté du juridique, la nationalité française de Nicolas Chopin, et *de facto,* de son fils – nationalité qui, rappelle Cortot, est mentionnée dans le passeport de 1837. On observera que Cortot développe considérablement cet argument dans *Aspects de Chopin,* alors que le père de Chopin est simplement mentionné dans la *Revue musicale.* D'un point de vue esthétique, Cortot évoque dans les deux textes l'influence de Chopin sur les compositeurs français du tournant du siècle (en particulier Fauré, Debussy et Ravel) ; ce qui est une manière détournée d'affirmer les affinités du Polonais avec le goût français. En dernier lieu, la dimension psychologique, plus difficile à saisir, car fondée sur des hypothèses et des suppositions, que l'on peut ainsi identifier :

- l'enfance de Chopin. Selon Cortot, Nicolas Chopin aurait éduqué son fils dans « l'esprit français » (sans pour autant que cet esprit soit défini), l'origine nationale du père déteignant en quelque sorte sur le fils.
- la relation amoureuse avec Sand. Notons cependant qu'en 1949 Cortot ne considère plus l'influence possible de Sand sur son amant sous l'angle de

l'intellect, mais sous celui de la « morale » et du « physiologique », traduisons *corps et âme...* c'est-à-dire l'identité même de Chopin. Déplaçant ainsi le problème sur un plan humain, Cortot souligne la transformation *complète* du compositeur au contact de l'écrivain français.

- l'exil de Chopin loin de sa patrie, dont procèderait la puissance expressive de sa musique.

En définitive, le génie de Chopin, selon Cortot, est façonné par le milieu qui l'entoure : sa famille (qui se voit réduite à son père, sans aucune mention d'autres influences – polonaises – telles que les Radziwiłł ou son ami Titus), son amante, le milieu des exilés polonais (qui ont une influence en tant qu'exilés, et non, à proprement parler, en tant que Polonais).

On observe enfin, dans la version de 1949, un certain nombre de modifications significatives par rapport à la version de 1931 :

- la mise en exergue, dans *Aspects de Chopin,* du manque de volonté du compositeur. On notera notamment l'expression « vacance momentanée de toute résistance spirituelle ». De plus, l'exil, dans le premier texte, est désigné comme un facteur *possible* de nationalisme, tandis qu'il devient, dans le second, cause déterminante – si Chopin se fait chantre de la Pologne, ce n'est plus par un choix délibéré, mais par nécessité (remarquons l'usage de l'adverbe « naturellement », qui implique, de fait, une forme de nécessitarisme) ;
- l'insistance de Cortot sur l'amitié que la France vouait à l'époque à la Pologne. Dans un contexte d'après-guerre, cela ne peut être anodin ;
- le mariage, ou plutôt la confusion de considérations esthétiques et d'arguments historiques. La « parcelle de terre amie » accueille indistinctement l'homme et son génie, prenant ainsi part à leur formation et à leur développement.

Le dernier argument avancé par Cortot dans *Aspects de Chopin* est l'assertion par Chopin lui-même de son rapport privilégié avec la France. On trouve en effet dans les lettres du compositeur éditées par Opienski une phrase témoignant de son attachement à cette patrie, Chopin évoquant « ces Français [qu'il s'était] habitué à considérer comme [s]iens ». Cortot, en revanche, adopte une formulation différente, et fait allusion à « ces Français auxquels, – disait Chopin – je me suis attaché comme aux miens propres. » On remarque tout d'abord que Cortot supprime l'idée que le lien affectif unissant Chopin et la France soit le résultat d'une accoutumance. De plus, l'emploi de l'imparfait dans la proposition « disait-il » présuppose une récurrence qui n'est, semble-t-il, pas justifiée. Cortot modifie donc sensiblement le

contexte de locution, et par conséquent, la signification du propos de Chopin. D'un côté, le compositeur met en exergue la longueur de son séjour en France, alors que de l'autre, Cortot laisse entendre une affection particulière du musicien pour le peuple français et l'admission d'une forme d'appartenance à la terre d'exil.

Or, la position de Cortot est loin de faire l'unanimité dans les générations précédentes. Les musicographes du XIX^e^ siècle ou contemporains de Chopin mettent au contraire davantage l'accent sur le caractère intimement polonais du musicien et de sa musique, cette identité nationaliste faisant d'ailleurs partie des « mythes » analysés par Jim Samson[266]. La biographie de Liszt, entre autres, souligne le caractère avant tout national du génie de Chopin. Deux chapitres y sont consacrés aux *Mazurkas* et aux *Polonaises,* genres dans lesquels s'exprimerait, selon le musicien, le sentiment spécifiquement polonais du *zal* (« qui renferme toute l'échelle des sentiments que produit un *regret* intense, depuis le repentir jusqu'à la haine, fruits empoisonnés de cette âcre racine[267] »). Et bien sûr, Liszt, se réfère au cercle d'émigrés polonais que Chopin aimait côtoyer[268].

D'un autre côté, la nationalité de Chopin fait davantage débat pour les Français, notamment à partir de la Première Guerre mondiale. Certes, Guy de Pourtalès, que Cortot semble estimer[269], affirme qu'« il faut encore écrire un nom en tête de ces pages, parce qu'il gonfle tout entier l'être dont nous allons parler, c'est celui de la Pologne[270]. » Édouard Ganche, quant à lui, écrit un ouvrage intitulé *La Pologne et Frédéric Chopin.* Mais comme Cortot, il fait de l'exil, et non de l'appartenance nationale de Chopin, le vecteur de l'expressivité musicale propre à ses œuvres.

> L'éloignement du pays natal, du pays durement opprimé, eut comme conséquence immédiate, celle d'aviver chez l'artiste créateur son attachement à sa nation, de tendre vers les sources d'inspiration polonaise toutes les forces de son cerveau, de lui donner la puissance de réaliser une représentation idéale d'un peuple, dans un art souverainement évocateur, démonstratif et séduisant. Sa musique possède une

[266] SAMSON, Jim, « Myth and reality : a biographical introduction », dans SAMSON, Jim, (éd.) *The Cambridge Companion to Chopin,* Cambridge : Cambridge University Press, 1992, p. 1-8.
[267] LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.,* p. 141.
[268] Évidemment, l'intérêt de Liszt pour le caractère national de la musique de Chopin reflète son intérêt propos pour tout ce qui, dans la musique, définit une identité culturelle et nationale.
[269] Cortot écrit, p. 166-167 d'*Aspects de Chopin* : « Guy de Pourtalès a fait état, avec trop de subtilité analytique, des conséquences de cette première soirée chez le baron de Rothschild, facteur déterminant du tournant sur lequel va s'engager la carrière pianistique de Chopin, pour qu'on y veuille insister autrement qu'en revoyant aux lignes qu'il lui consacre dans son récit romancé de la vie du poète-musicien ».
[270] POURTALÈS, Guy (de), *Chopin ou le Poète, op. cit.,* p. 12.

> signification explicite, parce qu'il y eut interdépendance entre elle et tous les éléments vitaux de la Pologne[271].

Par ailleurs, dans la mesure où Ganche écrit en 1917 avec comme arrière-plan la Première Guerre mondiale, il est probable qu'il établisse un parallèle entre la situation de la Pologne lors de l'insurrection de 1830 et la révolte contre la Russie, et celle de la France pendant la guerre. En cela, l'auteur se pose certes en défenseur de l'identité polonaise de Chopin, mais surtout en patriote français.

À l'inverse, du côté des Polonais, des personnalités telles que Paderewski ou Zaleski revendiquent l'appartenance de Chopin à la Pologne. Ce dernier déplore ainsi que les Français ignorent l'existence d'une musique polonaise, et que Lavignac « n'hésite pas à classer [Chopin] en raison de ses affinités, dans l'école romantique allemande[272] ». Notons également que Zaleski écrit en 1916 ; il est clair que le refus de désigner Chopin comme un romantique allemand est en partie motivé par le contexte de la guerre, durant laquelle les Polonais s'étaient partagés entre défenseurs des Alliés et partisans de l'Allemagne. Le débat est donc tout autant esthétique que politique. Car si l'on en croit Paderewski, « c'est dans [la] musique [de Chopin] que notre nation, notre terre, la Pologne entière, vit, sent, agit *in tempo rubato*[273] ». Lenz avait donc parfaitement raison lorsqu'il affirma que Chopin était « l'unique pianiste politique[274] »…

La thèse de Lenz est encore vraie un siècle plus tard, mais il serait plus juste de dire, en ce qui concerne Cortot, que Chopin incite à des prises de position nationalistes. En témoigne notamment la manière dont le pianiste met en regard culture française et culture polonaise. Alors que Cortot insiste tout particulièrement sur ce que la France apporte à Chopin en matière de culture et de raffinement intellectuel, le regard qu'il porte sur la Pologne est on ne peut plus négatif. Il évoque notamment « l'amateurisme congénital [dont] s'accompagnaient les manifestations de Varsovie dans le temps évoqué[275] », le « jugement condescendant d'un public sans culture[276] », le « décevant dilettantisme[277] » des « mélomanes mazoviens[278] », le

---

[271] GANCHE, Édouard, *La Pologne et Frédéric Chopin. Les Œuvres héroïques et nationales,* Paris : G. Morelli & Cie, 1917, p. 80.
[272] ZALESKI LUBICZ, Zygmunt, *La Patrie musicale de Chopin,* [conférences faites à l'École des Hautes Études Sociales, février-mars 1916], Paris : B. Roudanez, 1917.
[273] PADEREWSKI, Ignacy Jan, *À la mémoire de Chopin* [discours prononcé le 23 octobre 1910 à Lwów], Paris : *Agence polonaise de Presse,* 1911, p. 8-9.
[274] LENZ (von), Wilhelm, *Les Grands Virtuoses du piano. Liszt – Chopin – Tausig – Henselt. Souvenirs personnels* [1872], trad. de l'allemand et éd. par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris : Flammarion, 1995, p. 124.
[275] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 79.
[276] *Ibid.,* p. 80.
[277] *Ibid.,* p. 81.

« cercle des dilettantes de Varsovie et (…) l'esprit futile qui pouvait les animer[279] », ou encore « la mentalité du public varsovien d'alors[280] » (dont Chopin se réjouit qu'il n'ait pas sifflé durant le concert du 11 octobre 1830). À l'opposé, les Français offrent à Chopin un « milieu mieux fait pour le comprendre et l'admirer[281] ». Et Cortot conclut en affirmant : « et quelles qu'aient été les souffrances qui accompagnaient son éloignement du pays natal, il convient de les bénir puisqu'elles nous ont valu un Chopin d'esprit musical libéré, dégagé des liens d'époque et de mode dont son entourage lui imposait involontairement les contraintes[282] ». Cortot confirme d'ailleurs cette opinion en confiant à Gavoty, le 6 février 1944 :

> La culture française (qui avait prodigieusement agi sur Liszt) a beaucoup agi sur Chopin. Elle lui a donné une stabilité de raisonnement, un goût de la clarté des formes, qu'il n'eût pas eu sans cela. Chopin arrive en France mal façonné et il trouve chez Sand, chez Delacroix, tout ce qui lui manque, un sens aigu du raffinement. S'il n'avait jamais quitté la Pologne, je crains fort qu'il ne fût demeuré un musicien de deuxième ordre[283]. »

Ou encore, le 6 juillet 1945 : « Ce n'est pas pour la Pologne, mais pour les Français qu'il écrit ce qu'il écrit. Et c'est quelques fois contre quelqu'un (Kalkbrenner)[284]. » Si l'on en croit Cortot, alors que la Pologne ne peut qu'enfermer Chopin dans d'étroites limites, la France aurait fécondé son génie musical, en lui permettant de *reconstruire* une Pologne idéale, une Pologne imaginée et rêvée, sans commune mesure avec la réalité…

C'est en ce sens qu'il faut comprendre le retournement paradoxal qui survient à la fin d'*Aspects de Chopin*, Cortot semblant en effet accorder à la Pologne, *in extremis,* une importance niée jusque-là. Mais en examinant le propos de plus près, on s'aperçoit que la Pologne n'est cruciale qu'en tant que patrie absente, paradis perdu d'une enfance lointaine. Cortot écrit :

> Car le Chopin absolu, le Chopin intemporel, auquel le Chopin de la vie ne prêtait que la mensongère apparence de la réalité immédiate, le Chopin des faiblesses désespérées et des envolées

---

[278] *Id.*
[279] *Ibid.,* p. 82.
[280] *Ibid.,* p. 79.
[281] *Ibid.,* p. 80
[282] *Ibid.,* p. 80-81.
[283] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.
[284] *Id.*

surhumaines, le Chopin de la musique innombrable aussi bien que celui des accablantes solitudes spirituelles, c'est à la Pologne de son enfance qu'il faut en demander l'explication[285].

Il convient cependant de rester prudent quant à la signification réelle du dénigrement dont la Pologne fait l'objet. En effet, Cortot prend soin de donner des limites temporelles à son jugement : il s'agit bien de la Pologne « d'alors », « dans le temps évoqué[286] ». De plus, Cortot limite son jugement à des questions d'ordre musical, puisqu'il met l'accent sur l'incapacité des Polonais à apprécier le génie de Chopin à sa juste mesure, ou encore sur son manque de discernement en matière artistique. Il n'en reste pas moins que le pianiste parle de ce pays en termes pour le moins péjoratifs. Et l'on notera, en dernière instance, l'utilisation du terme « congénital », dans l'expression « amateurisme congénital ». Or, on sait ce que pouvait évoquer, au lendemain de la guerre, l'idée d'atavisme.

Il reste un point à étudier, qui là encore n'a de sens que si l'on prend en considération le contexte de rédaction d'*Aspects de Chopin.* On observe en effet que Cortot, à trois reprises, souligne le dédain de Chopin envers les juifs, visible notamment dans la correspondance et que Cortot commente ainsi :

> La musique de son pays ! Il avait déjà témoigné de ce qu'elle pouvait représenter pour lui dans un fragment d'une lettre à sa famille, de quelques mois antérieure à celle qu'on vient de citer, en stigmatisant les profanations dont elle était l'objet de la part des musiciens à tout faire, et à tout composer, auxquels il suffit d'un quelconque engouement passager du public en faveur d'un genre déterminé, pour y trouver prétexte à profit, sinon à valable inspiration. « Herz, ce petit juif, doit… à la fin du concert jouer ses propres variations sur des motifs polonais. Pauvres motifs polonais ! Vous ne vous doutez pas avec quels ingrédients juifs on va vous assaisonner, en appelant ça, pour attirer le public, de la musique polonaise »[287].

Chopin parle également de « ces juifs de marchands de musique[288] », ou encore des « abominables juifs », « ce qui dans sa bouche », ajoute Cortot, « représentait l'expression du mépris définitif[289] ».

À l'évidence, la question de la possible judéophobie de Chopin se pose réellement[290]. Mais là encore, il semble que souligner cet aspect de la personnalité du compositeur après la

[285] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 319.
[286] *Ibid.,* p. 79.
[287] *Ibid.,* p. 84.
[288] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 90.
[289] *Ibid.,* p. 278.
[290] Marie-Paule Rambeau y a d'ailleurs consacré un court chapitre de *L'Enchanteur autoritaire* (*op. cit.,* p. 515-516). Elle dément la judéophobie de Chopin. Jim Samson, de la même manière, évoque les préjugés à l'encontre

découverte des camps de la mort soit pour le moins tendancieux. Sans compter le préjugé antisémite à l'égard de Chopin lui-même, que Cortot traite, si l'on s'en souvient, de « juif polonais », « près de ses sous[291] ». On sait pourtant que Cortot intervient en faveur de musiciens juifs durant la guerre[292], que sa première femme Clotilde Bréal était juive, et qu'il s'entendait extrêmement bien avec son beau-père, Michel Bréal[293]. Au final, les musicologues, d'une manière générale, nient l'antisémitisme de Cortot[294]. Il n'en demeure pas moins que Cortot accorde au terme « juif », lorsqu'il traite Chopin de « juif polonais », une connotation identique à celle que Chopin lui accordait, ne désignant pas sous ce vocable une appartenance religieuse ou une identité, mais un stéréotype (le juif avare et cupide, essentiellement, mais c'est bien ce même stéréotype qui est véhiculé par la propagande nazie, en France comme en Allemagne).

Notre intention n'est pas de traiter plus en profondeur la présence du politique dans *Aspects de Chopin.* Dans une perspective plus large, Myriam Chimènes, dans *La Vie musicale sous Vichy*[295], aborde de façon très pertinente la question du positionnement politique de Cortot[296]. Elle voit d'ailleurs dans l'attitude de Cortot durant la guerre un « étrange mélange

---

des juifs qui transparaissent dans la correspondance de Chopin, sans que l'on puisse pour autant en conclure à une forme d'antisémitisme. (Voir SAMSON, Jim, *Chopin,* Oxford : Oxford University Press, 1996, p. 23-24.)

[291] GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, non datées,* Médiathèque musicale Mahler. Les mêmes clichés vis-à-vis des Juifs transparaissent dans son jugement sur Rubinstein. On lit également dans ces notes : « D'Arthur Rubinstein, il me dit que dans l'intimité, c'est un merveilleux musicien, mais qui, sur l'estrade, sa race l'incite à jouer le chien savant ou l'épileptique. Toujours ce vieux désir sémite d'épater les voisins. Cela gâche tout… ».

[292] Voir CHIMÈNES, Myriam, (éd.) « Alfred Cortot et la politique musicale du gouvernement de Vichy », *art. cit.,* p. 47.

[293] En témoigne cette note du carnet de Gavoty, datée du 5 août 1943, qui expose le point de vue de Cortot sur son beau-père et sa première femme, Clotilde : « Michel Bréal était juif. C'était un homme bon, bienveillant, fin, merveilleusement érudit, séduisant. (...) Lorsque sa fille *me pria de l'épouser*, c'est en vérité mon beau-père que j'épousai. » *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.

[294] Voir notamment ANSELMINI, François, « Alfred Cortot, musicien du XX^{e} siècle, perspectives biographiques », *Journées internationales Alfred Cortot. Actes des conférences 4-8 juillet 2012*, Tournus : Imprimerie Schenk, 2012, p. 38-40, et YAGIL, Limore, « Alfred Cortot, entre mémoire et oubli : le destin d'un grand pianiste », *Guerres mondiales et conflits contemporains,* n^{o} 246 (2012/2), p. 117-136.

[295] CHIMÈNES, Myriam, *art. cit.,* p. 35-52.

[296] Nous incluons, pour information, une transcription par Bernard Gavoty d'une conversation avec Madame Renée Chaîne, deuxième femme de Cortot : « M^{me} Cortot me répond que les sentiments d'Alfred à l'égard des Allemands sont exactement et seulement ceux d'un artiste qui aime la mélomanie allemande, le silence, la faculté d'attention soutenue de ce peuple, qui connaît les musiciens allemands et les salles de concert, mais qui ignore profondément l'âme allemande, les ressorts et les ambitions de ce peuple. L'Allemagne, pour lui, c'est la musique. Actuellement, il éprouve à l'égard de l'Allemagne une grande déception. Il est obligé de voir en elle le peuple aux vues courtes, aux appétits sommaires et violents, aux réflexes brutaux. (Il s'est si souvent trompé dans son jugement sur les êtres et les peuples ! Il n'a plus d'espoir dans l'avenir politique de l'Europe).
Cela dit, que lui reproche-t-on ? d'avoir aimé des Allemands. D'avoir joué pour eux et chez eux, d'avoir fréquenté Vichy et ses milieux politiques !
Mais il a toujours eu une tenue compatible avec les événements et sa dignité de français. Pendant la dernière guerre, il a refusé de répondre à Furtwängler. Malgré les invitations allemandes, il est resté obscurément à Vichy parce qu'il estimait que là était sa place et son devoir. Lorsqu'il est revenu à Paris, il a joué à l'Opéra (7

d'opportunisme et de naïveté aveugle, conforté par des convictions en harmonie avec l'air du temps[297] ». Au final, dans le cadre de cette Thèse, ce qui importe est qu'en parlant de Chopin, Cortot met au jour des éléments de sa propre personnalité, sociale, politique et musicale.

B. Chopin modèle de Cortot ?

La main de Chopin, sa pédagogie et ses concerts font l'objet de chapitres distincts. Il n'y a rien là de particulièrement étonnant ; pourtant, en désignant Chopin, par ce découpage structurel, à la fois comme pianiste, pédagogue et concertiste, Cortot met implicitement en lumière une forme de ressemblance entre lui et le compositeur.

La structure n'est pas le seul élément significatif. Bernard Gavoty en donne un autre, certes sujet à caution, mais tout aussi révélateur : l'aspect physique… Gavoty atteste en effet de la ressemblance entre les deux musiciens, affirmant : « le meilleur document, le plus sûr en tout cas, est le daguerréotype de Nadar[298] [*sic*], qui fixa les traits de Chopin en 1848. On dirait un portrait de Cortot à 50 ans[299] ». Or, il est probable que Cortot ait avalisé, sinon suggéré

---

novembre 1942, ou 1941 ?), où il a eu un triomphe, malgré tout ce que ses amis lui prédisaient. Personne n'a murmuré dans la salle – car le Français est futile et lâche. Il a refusé d'aller tout de suite en Allemagne, comme on l'en sollicitait. Il n'a accepté d'y aller qu'à la condition de commencer par une tournée dans les camps de prisonniers. Seulement alors il est allé à Berlin. (Il faudra insister sur la notion d'ambassadeur artistique et sur le mot de Paderewski). Il n'a presque jamais accepté d'être payé par les Allemands. Il n'a jamais eu la moindre compromission avec eux. Souvent il leur a tenu tête, par exemple en défendant les Juifs musiciens (François Lang, Astruc, L.-Lévy, Soriano, Dany Brunschwig).
Au fond, il est international dans l'âme. Mais il a trouvé chez l'Allemand musicien la matière plastique sur laquelle il aime à imprimer sa personnalité (il écoute bien, et Cortot, qui a horreur du bavardage, aime de parler et d'être écouté). L'Américain l'ennuie, l'Anglais lui paraît lointain, et le Russe incompréhensible.
Cela dit, ajoute M^me^ Cortot, il ne supporterait pas cinq minutes les Allemands, s'il avait réellement à se heurter à eux.
M^me^ Cortot et son fils Jean étaient très anglophiles. Cortot a respecté cette tendance tout en prônant la tendance directement opposée.
Après cette guerre, il faudra tout faire pour qu'on joue les musiciens allemands.
Il est fort possible et même probable qu'on fasse sauter Cortot du comité d'organisation. Aucune importance. Ce qui aura été mis en route subsistera (retraite du vieux musicien, etc…) Pour le reste, Cortot n'est pas un homme de bureau. Il ne pourrait pas tout cumuler. Il doit reprendre son activité de musicien, avant tout, accessoirement ses cours publics, ses livres, aucune importance.
Les Américains lui demanderont sans aucun doute de jouer à Paris. Il vaudrait mieux attendre 3 ou 4 mois, aller avant en Suisse, jouer en province, n'attaquer Paris qu'après avoir senti le vent.
Il faudra réfuter toutes ces basses critiques de la manière la plus haute. » *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.

[297] CHIMÈNES, Myriam, *art. cit.,* p. 52.

[298] Il s'agit en réalité d'un daguerréotype réalisé par Louis-Auguste Bisson.

[299] GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 32. L'apparence physique de Cortot semble avoir une certaine importance aux yeux du musicographe, ce qui témoigne dans une certaine mesure du phénomène de starification dont Cortot a pu être l'objet. On peut lire notamment dans l'opuscule *Les Grands Interprètes* une description de l'entrée en scène de Cortot. « Un corps sans chair, impondérable, flotte dans l'habit noir. Une taille de jeune homme, les mains sagement croisées durant le salut, bref et courtois. Le visage ascétique, cendré, on le croirait d'argile craquelée ; deux grands plis sabrent les pommettes saillantes ; le front bref remonte vivement vers la

cette idée. Car on sait que le musicien, du moins jusqu'en 1956, a largement influencé la rédaction de sa biographie. En atteste cette lettre à Magda Tagliaferro, datée du 30 août 1954, dans laquelle Gavoty écrit : « Je vais le voir [Cortot] la semaine prochaine à Lausanne pour lui demander pas mal de renseignements et lui faire lire tout ce qui a déjà été écrit afin d'être bien certain qu'il est d'accord sur tous les points. Écrire sur les vivants n'est pas chose commode. Mais que c'est donc passionnant d'écrire le récit d'une existence aussi riche que celle-là ![300] » Or, des notes personnelles attestent de la difficulté croissante de Gavoty à emporter l'adhésion du pianiste :

> Le cher Maître perd la mémoire. En juillet 1956, je lui soumets pour la seconde fois, 200 pages dactylographiées de mon volume. Il en avait lu, l'année précédente, 170 pages et les avait approuvées avec force épithètes laudatives, tout en faisant des restrictions fort intelligentes. J'avais ajouté le récit de son premier mariage, lequel n'a pas été de son goût. (…) Puis, il me demande carrément de ne publier l'ouvrage qu'après sa mort.
>
> Sur le moment, j'en étouffe de rage. À la réflexion je me calme, car sans le savoir, il vient de me rendre un bien grand service. Ainsi pourrai-je ne pas, certes, me venger d'un homme que j'aime et que j'admire passionnément, mais substituer à un dithyrambe sans restriction une histoire vraie.
>
> Je me rends compte, une fois de plus que, même à coups d'adjectifs hyperboliques, il est impossible d'écrire la vie d'un grand homme de son vivant ou tout au moins de le satisfaire.
>
> Chacun de nous se fait de lui-même une image insaisissable parce que changeante au gré de l'humeur et des circonstances[301].

Malgré ces dissensions, il est peu probable que la ressemblance supposée entre Cortot et Chopin ait été un sujet de litige. On notera d'ailleurs que cette ressemblance est exploitée encore aujourd'hui par Salabert, puisque la page de couverture de l'édition de travail des *Préludes* de mars 2001 présente côte à côte un portrait de Chopin et une photographie de Cortot. Ces images, à l'évidence, ont été choisies et mises en page de manière à mettre en évidence la ressemblance entre les deux musiciens. Ce détail n'est pas sans importance, dans

---

chevelure lasse que sépare une raie médiane ; l'œil est noir, impénétrable et dévorant, l'expression ardente et fière ; le nez fort aux arêtes droites pointe, résolu ; une main vigoureuse a pétri le menton ; la bouche semble faite pour le divin silence plus que pour le bavardage, il n'en doit sortir que les mots nécessaires : *imperatoria brevitas.* Une contenance hermétique, impassible, comme on en voit aux Orientaux. À moins qu'il n'y ait quelques gouttes de sang indien dans ces veines-là ? » GAVOTY, Bernard, *Les Grands Interprètes. Alfred Cortot,* Genève : Éditions René Kister, 1953, p. 5.
Christian Doumet, en revanche, tourne en dérision ce parallélisme entre Cortot et Chopin en faisant remarquer (à raison !) la ressemblance entre Cortot et Buster Keaton. Voir DOUMET, Christian, *Grand art avec fausses notes, Alfred Cortot, piano.* Seyssel : Champ vallon, 2009, p. 21-22.

[300] GAVOTY, Bernard, « Correspondance diverse », Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Ms. 8359, chemise 15.

[301] GAVOTY, Bernard, « Correspondance et documents préparatoires du livre sur Alfred Cortot ». Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Ms. 8359, chemise 10.

la mesure où il confirme le désir manifeste de Cortot de s'inscrire dans la filiation du compositeur.

Par ailleurs, il n'est pas rare, à la lecture d'*Aspects de Chopin,* que l'on éprouve des doutes quant à l'objet réel des explications et des éclaircissements apportés par Cortot. S'agit-il véritablement d'une élucidation des intentions, des pensées ou des opinions de Chopin ? Ou bien Cortot emprunte-t-il la voix de son personnage pour faire état de ses propres conceptions ? Ainsi, la « souplesse caressante[302] » des doigts de Chopin ne saurait être induite d'un moulage rigide, point de départ d'une description de la main et de la technique du compositeur. En revanche, on sait quelle importance Cortot accordait à cette qualité. De même, quelques lignes plus loin, il évoque, citant Georges Mathias, « la fermeté d'une ossature "qui était celle d'un soldat"[303] ». Comparons cela avec le conseil, dans la *1re Ballade,* de « tenir les doigts fermes en maintenant le poignet souple[304] », ou dans l'*Étude* op. 25 no 9 de garder un poignet souple malgré la fermeté des doigts[305].

Plus révélatrice encore est l'insistance de Cortot sur le rôle de l'imagination dans l'enseignement de Chopin.

> [Chopin] désirait avant tout susciter chez ses élèves particulièrement doués, ce goût de l'interprétation imaginative, cette sensibilité expressive du toucher qui donnaient à son jeu personnel une qualité ignorée avant lui et qui, adaptés à la traduction des œuvres dont il leur imposait l'étude, pouvaient en enrichir la signification poétique. De probants témoignages viennent confirmer cette tendance que l'on pourra, avant la lettre, dénommer « expressionniste », et qui lui faisait conseiller à Georges Mathias d'imaginer « qu'un ange passait dans le ciel » à un certain moment de la *Sonate en la bémol* de Weber à laquelle il vouait une dilection toute spéciale[306].

Il est frappant de constater à quel point cette analyse est proche des assertions de Cortot au sujet de ses méthodes pédagogiques, évoquées par ailleurs dans d'autres écrits, notamment en ce qui concerne l'importance de l'imagination[307] et la question de la signification musicale – problèmes que nous aborderons dans la Deuxième Partie de cette Thèse. Par conséquent, Chopin joue le rôle de modèle *et* de justification ; l'anecdote que relate Lenz à propos de la

---

[302] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 27.
[303] *Ibid.,* p. 28.
[304] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1929, cotage E.M.S. 5138, p. 17.
[305] Voir Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 25,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1915, cotage M.S.&Cie 5065, p. 60.
[306] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 40.
[307] Cortot écrit explique en particulier que le musicien « doit faire appel à des « facultés imaginatives qui passionnent et fertilisent la musique et lui restituent sa profonde signification ». CORTOT, Alfred, « Attitude de l'interprète », *Revue internationale de musique,* I (avril 1939), no 5-6, p. 888.

Sonate en *la* bémol de Weber constitue en quelque sorte la preuve que le procédé herméneutique qui consiste à mettre au jour ce que l'œuvre évoque est issu d'une pratique chopinienne. On comprend dès lors la raison pour laquelle Cortot mentionne peu après le propos de Chopin « il n'est pas de vraie musique sans arrière-pensée[308] », dont on ne connaît d'ailleurs pas l'origine. Cette phrase, sortie de son contexte, peut avoir des significations très diverses. Or, il n'est pas absolument certain que Chopin ait alors fait allusion au pouvoir de représentation de la musique, ou encore à la nécessité de l'imagination. Par ailleurs, la deuxième occurrence de cette citation apparaît sous une forme différente : « Nulle musique plus haïssable qu'une musique sans arrière-pensée[309] » se substitue à « il n'est pas de vraie musique sans arrière-pensée ». Le passage de la notion de vérité à celle d'amour n'est pas anodin. Il témoigne d'une conviction esthétique personnelle, subjective, et d'un engagement qui va bien au-delà de la simple distinction entre des catégories musicales ou de l'analyse de l'esthétique chopinienne.

On ne s'étonne donc pas que Cortot prenne le parti de Schumann lorsque celui-ci subit les railleries de Chopin, qui n'apprécie pas l'article pourtant louangeur sur les *Variations sur la ci darem la mano.*

> Ces légers fantômes dont l'imagination de Schumann peuplait l'indifférente virtuosité d'une paraphrase sans autre ambition initiale – si l'on en juge par la moquerie même de son auteur à l'endroit des commentaires auxquels il se réfère – que de susciter les applaudissements des dilettantes de Varsovie, un inconscient génie les avait fait cependant surgir, à son insu, des improvisations prestes ou sentimentales dont le décor instrumental accompagnait les évocations du thème de Mozart.
>
> Chopin, par négligente modestie peut-être, ne leur attribue que le pouvoir de la note. Schumann y ajoutait ceux de l'esprit. On s'attend bien ici à ce qu'on donne raison à l'interprète contre le compositeur, celui-ci ayant au reste tout à gagner de l'apport suggestif dont le fait bénéficier une appréciation aventureuse[310].

Par « interprète », il faut bien sûr comprendre Schumann, mais aussi et surtout Cortot, qui lui-même n'hésite pas à inventer, dans un but pédagogique, des programmes tout aussi « suggestifs ».

En définitive, on se doit d'apporter quelques nuances à notre propos initial. Alfred Cortot, en écrivant *Aspects de Chopin,* n'échappe pas à un phénomène d'identification à son objet d'étude : en ce sens, on peut dire que Chopin constitue un modèle. À l'inverse

[308] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 41.
[309] *Ibid.,* p. 68.
[310] *Ibid.,* p. 86.

cependant, Cortot construit Chopin à son image : on ne peut donc plus parler de modèle, ni d'identification, mais d'auto-projection. Comme l'affirme Françoise Escal à propos de la biographie de Chopin écrite par Liszt, « à travers Chopin, son double, (…), c'est lui que Liszt – pensons ici « Cortot » – célèbre[311] ».

IV. Situation esthétique de Chopin

A. Paradigmes du romantisme et du classicisme

> Le romantisme n'existe pas comme un modèle idéal dans un ciel platonicien des notions éternelles ; on ne peut le définir qu'à partir des hommes et des œuvres qui ont adopté ou reçu cette appellation, et dont on s'efforcera de dégager les caractères communs, en dépit de la diversité des générations historiques et des divisions géographiques. La notion perd sa consistance et devient pour le moins problématique ; le mot ne représente qu'une désignation commode, dépourvue de validité intrinsèque. Chacun des utilisateurs du terme doit définir la signification qu'il lui confère pour les besoins de la cause[312].

Face au relativisme sémantique désigné par Gusdorf, le musicologue se trouve en difficulté lorsqu'il lui appartient de définir la nature esthétique d'une œuvre. Pourtant, la question du positionnement artistique de Chopin est récurrente, se posant la plupart du temps en une alternative binaire : romantisme et classicisme. On serait tenté de dire, comme Stravinsky : « n'attendez pas de moi que je prenne parti dans une vaste querelle qui tourne, en définitive, à la querelle de mots[313] ». Le problème est d'autant plus complexe à résoudre qu'il met en jeu deux modes de pensée qui, bien qu'antinomiques d'un point de vue conceptuel, s'avèrent en réalité concomitants. Cette cohabitation paradoxale peut être pensée d'un point de vue historique comme une caractéristique propre au XIX^e^ siècle français, dans la mesure où, comme le souligne Gusdorf, « le classicisme, contre lequel le romantisme se dressait d'une manière si décidée, continuait à exercer en France une puissante influence[314] ». Gusdorf montre d'ailleurs la complexité du romantisme français, soulignant entre autres que durant la Restauration et la monarchie de Juillet sont abondamment réimprimées les œuvres de Voltaire et de Diderot, Diderot dont on associe évidemment le nom aux encyclopédistes, mais dont,

[311] ESCAL, Françoise, *La Musique et le Romantisme, op. cit.,* p. 15.
[312] GUSDORF, André, *Le Romantisme,* Paris : Payot, 1993, vol. 1, p. 38.
[313] STRAVINSKY, Igor, *Poétique musicale sous forme de six leçons* [1942], éd. sous la direction de Myriam Soumagnac, Paris : Flammarion, 2011, p. 114.
[314] George R. Havens, cité dans GUSDORF, George, *Le Romantisme, op. cit.,* vol. 1, p. 138.

selon Gusdorf, on ne saurait non plus nier les affinités avec le romantisme[315]. La contradiction fait donc partie intégrante de cette tendance esthétique, et à ce titre, elle rend particulièrement difficile la tâche des historiens qui tentent de la circonscrire à un temps donné et à un ensemble fini de caractéristiques[316].

Il est d'ailleurs frappant de constater que les musicographes qui se sont essayés à définir l'esthétique de Chopin selon les paradigmes romantique et classique ne rentrent que rarement dans le détail de leur signification, tenant sans doute pour acquis un sens commun sur lequel chacun est censé s'accorder. Cette absence de précision sémantique trouve son origine dans un rapport plutôt lâche entre ce que l'on pourrait appeler une doctrine et son application à des œuvres particulières ou à un style musical. Dans ce cas, classicisme et romantisme apparaissent non plus comme deux pôles opposés mais comme deux aspects complémentaires d'une même réalité, très peu de compositeurs, au final, pouvant se réclamer entièrement de l'un ou de l'autre. À cela s'ajoute le fait que le terme romantique réfère à une attitude vis-à-vis du monde, un certain rapport à la réalité, et peut donc s'appliquer à une personnalité, lorsque l'épithète « classique », lui, correspond à un mode de pensée. Ainsi, on pourra parler d'homme ou de personnage romantique, mais plus difficilement d'homme classique, si ce n'est dans le sens banalisé de conformiste. On discerne les conséquences que cela peut avoir lorsque l'on parle d'un artiste comme Chopin, objet d'une confusion qui implique, comme nous l'avons vu, une forme de spécularité entre l'homme et l'œuvre. Et enfin, il est clair que les notions de classicisme et de romantisme n'ont pas la même signification en 1810 et en 1880, encore moins dans l'Entre-deux guerres et dans les années 1940, lorsque Cortot les utilise.

Cela étant dit, la complexité du problème ne saurait justifier son évitement, d'autant plus que Cortot lui-même consacre un article à la question du romantisme – en l'opposant au classicisme – et ne néglige pas de penser l'esthétique de Chopin selon ces deux polarités. Il serait bien sûr possible d'établir une taxinomie des propriétés de l'une et de l'autre esthétique, en montrant de quelle manière Cortot conjugue dans une même représentation l'admirateur de Voltaire et l'artiste à la sensibilité spleenétique. On aboutirait alors à un tableau où se

[315] Voir GUSDORF, André, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières,* Paris : Payot, 1976, p. 32.

[316] À ce sujet, voir REIBEL, Emmanuel, « Pour une généalogie lexicale du romantisme musical en France : quelques strates terminologiques autour de 1830 », dans BARA, Olivier ; RAMAUT, Alban, (éds.) *Généalogies du romantisme musical français,* [Paris] : Vrin, 2012, p. 19-31. L'une des objets de cet article est de démontrer que le romantisme ne définit pas une essence, mais renvoie à une perception. Dans cette perspective, la question n'est plus de savoir si Chopin est ou n'est pas romantique, mais bien de s'interroger sur les raisons pour lesquelles sa musique est entendue comme tel.

mêleraient des faits et des vérités portant à la fois sur Chopin et sa musique – du côté du romantisme notamment, dans un ordre parfaitement aléatoire : l'exil, le nocturne, la tuberculose, le langage harmonique, l'écriture pianistique, etc. ; du côté du classicisme : un certain conservatisme politique[317], aux yeux de Sand du moins, la forme-sonate, etc. On admettra que l'esquisse de cette liste n'est pas entièrement satisfaisante, ne serait-ce que parce qu'elle efface la complexité du rapport entre deux esthétiques qui ne sont pas mutuellement exclusives. De plus, même à l'état d'ébauche, elle est contestable : l'idée que la sonate soit rattachée au classicisme est indéniable – il suffit de se reporter aux études de Charles Rosen sur la question pour s'en convaincre[318] – mais, pour autant, réduire la sonate à un *signe* de classicisme paraît être un raccourci injustifiable lorsque l'on adopte un point de vue rétrospectif sur l'histoire du genre. Il est évident que la sonate telle qu'elle est conçue par les Classiques viennois, constitue une référence, si ce n'est un modèle, pour les compositeurs du XIX^e^ siècle. Mais l'idée même de modèle suppose une distance réflexive, et non une identification pure et simple.

Aussi, il nous semble plus pertinent, dans le cadre de notre étude, de restreindre notre analyse à trois éléments, susceptibles selon nous de rendre compte de la perception par Cortot de l'enracinement esthétique de Chopin, perception comme toujours véhiculée et forgée par les musicographes du XIX^e^ siècle : la forme, le contenu (émotionnel ou expressif), la *posture.* Si le premier terme renvoie à la musique proprement dite, le deuxième peut s'appliquer à l'artiste comme à son œuvre, tandis que le dernier désignera spécifiquement le personnage de Chopin. Et par ailleurs, il nous semble plus juste d'analyser le propos de Cortot sur Chopin non pas en termes d'appartenance à une esthétique, mais d'attitude vis-à-vis d'un paradigme, qu'il soit classique ou romantique. Nous nous proposons donc de cerner les limites définitionnelles de ces paradigmes dans le cas de la musique de Chopin. Cela suppose d'une part de mettre de côté, du moins pour un temps, le point de vue de Cortot, et d'autre part de ne

[317] D'une manière générale, le classicisme est associé, au début du XX^e^ siècle, au conservatisme (et pas seulement le conservatisme politique). On trouve par exemple, dans l'*Encyclopédie* de Lavignac, cette assertion : « En art, les uns restent fidèles au passé, les autres s'efforcent d'exprimer, par des formes nouvelles, ou des rêves anciens ou l'idéal et la réalité de leur temps. On appelle classiques les premiers, les autres sont tour à tour romantiques, symbolistes, ou naturalistes. » DEBAY, V. ; LOCARD, P., « École romantique française de 1815 à 1837 », dans LAVIGNAC, Albert, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Première partie. Histoire de la musique. [3], France, Belgique, Angleterre,* Paris : Delagrave, 1931, p. 1661.

[318] Voir notamment ROSEN, Charles, *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven,* [*The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven,* 1972], éd. augmentée, trad. de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, [Paris] : Gallimard, 2000, et *Formes sonate. Essai,* [*Sonata forms,* 1980], trad. de l'anglais par Alain et Marie-Stella Pâris, Arles : Actes sud, 1993.

pas négliger l'adoption d'une approche plus théorique, visant à mettre en lumière les spécificités du romantisme musical en France.

B. « Position du romantisme musical »

1) Chopin comme figure romantique : la comparaison avec Maurice de Guérin

Cortot ne peut manquer de noter, au cours de son étude, le peu d'affinités entre Chopin et, parmi ses contemporains, ceux qui se réclamant de l'esthétique romantique (Berlioz et Félicien David notamment, « les deux seuls romantiques français avoués à l'époque dont il est question » et « si distants de la sensibilité de Chopin[319] »). Le pianiste fait ainsi remarquer :

> Concernant les rapports que [Chopin] entretient avec les musiciens illustres de sa génération, promoteurs avoués de ce mouvement romantique à l'appartenance duquel l'assimile le fait d'époque, on ne voit pas qu'ils aient marqué d'une profonde empreinte dans l'évolution de sa vie affective, non plus qu'exercé une quelconque influence sur les modalités spécifiques de son style musical, lequel ne relevait d'aucune esthétique préconçue, d'aucune idéologie tendancieuse et qui d'instinct, se référait aux plus parfaits exemples du classicisme[320].

À cet égard, on comprend le peu de goût de Cortot la peinture de Louis Gallait, coupable selon lui d'un académisme dépassé, mettant en scène aux côtés de Chopin tous les poncifs du romantisme : château médiéval, paysage romantique montagneux, et même une « colonne » et un « balustre en pierre, ce dernier valant à Chopin de s'y pouvoir appuyer en empruntant la contenance à la fois négligente et avantageuse du prix d'excellence qui vient de recevoir son diplôme, et d'y détenir l'attitude figée des premiers essais photographiques[321] ». La critique cependant porte moins ici sur la nature pseudo-romantique du portrait que sur son conformisme.

Par conséquent, il faut relativiser l'ironie dont fait preuve ici Cortot, de même que son affirmation sur les tendances définitivement classiques de Chopin, au regard de considérations visant au contraire à ancrer le compositeur, en tant que *personnage,* dans l'esthétique de son époque. Ainsi en est-il, notamment, du rapprochement opéré entre le musicien et Maurice de Guérin, écrivain connu de George Sand, mais dont on ne sait si Chopin le rencontra. Cortot

[319] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 120. On admettra que le point de vue de Cortot est très partial. Il oublie une grande partie des représentants du romantisme français ; par exemple, dans le domaine pianistique, Charles-Valentin Alkan.
[320] *Ibid.,* p. 280.
[321] *Ibid.,* p. 18.

affirme en effet que « les troublantes affinités, aussi bien physiques que morales que l'on peut relever entre deux êtres dont un destin impitoyable marchandait de même la fragile existence, [l']incitent encore souvent à concevoir [pour lui-même], la pensée du musicien polonais, sous les termes de l'écrivain français ». Certes, Cortot énonce cette thèse dans le cadre du chapitre « Ce que Chopin doit à la France », et l'on peut donc comprendre la démonstration d'une parenté entre les deux artistes comme une tentative de franciser Chopin. Mais il s'agit aussi de mettre en lumière l'osmose possible entre la prose de Guérin et la musique de Chopin, *via* une proximité expressive. Car, demande Cortot, « lorsque Maurice de Guérin dit : "je ne me savais pas une imagination si tendre et qui puisse à ce point, agiter mon cœur", n'est-ce pas l'irrépressible sanglot de Chopin qui lui monte aux lèvres ? Et voudrait-on définir par des mots l'expression de certains Nocturnes, qu'on rencontrerait dans vingt passages de la correspondance à laquelle on fait allusion, les seuls épigraphes qui leur pourraient convenir[322] ».

En érigeant les textes de Guérin au statut d'*analogon* littéraire des *Nocturnes,* Cortot non seulement met au jour une filiation esthétique, mais rend possible une lecture programmatique des œuvres. Dans le même ordre d'idées, on songe aux citations que Liszt associe aux différentes pièces qui constituent les *Années de pèlerinage*. D'ailleurs, l'attribution de titres aux *Préludes,* dans les récitals donnés par Cortot, se comprend également dans cette perspective. Et ce, d'autant plus que Cortot fait explicitement référence à des œuvres ou à des artistes romantiques (notamment Liszt et Baudelaire : nous y reviendrons ultérieurement).

Plus révélatrice encore la perception éminemment romantique, chez Cortot, du processus créateur. Ainsi, l'aveu par Chopin de son incapacité à travailler en hiver, due très certainement à des contingences purement matérielles, se voit accorder une toute autre signification.

> Tout dans la nature de Chopin permet en effet de supposer qu'il ait pu exister pour lui une correspondance secrète entre l'épanouissement de la nature et la floraison intérieure de l'idée musicale ; répercussion inconsciente d'un état d'euphorie atmosphérique sur les dispositions créatrices, coïncidant avec la période de l'année où la toux se modère, où les étouffements se font moins nombreux. Et on peut envisager comme d'une sorte de symbole entièrement compatible avec les particularités du génie de Chopin, le fait que son inspiration s'accorde au renouveau des saisons, à la maturité des récoltes, au temps des fleurs qui s'ouvrent et des rossignols qui sanglotent d'amour dans la nuit. On s'y avise mieux encore

[322] *Ibid.,* p. 118.

de cet instinct de nature qui reliait le fragile musicien à certains phénomènes physiques, à certaines conditions matérielles, en apparence extérieures à son art, mais dont il se laissait pénétrer à la manière dont une eau dormante emmagasine la tiédeur des rayons. « Reflet des reflets » – on se souvient ici de la conversation avec Delacroix[323].

On peut lire dans cette glose davantage qu'un effet de style : il s'agit non seulement de réactiver le *topos* romantique du lien entre l'artiste et la nature (*topos* qui semble d'ailleurs plus juste dans le cas de Guérin que de Chopin, qui hormis lors du voyage à Majorque ne semble pas enclin à l'émerveillement bucolique), mais aussi de filer la métaphore d'un processus créateur *à l'image* de la nature. Il faut observer cependant que l'énoncé de Cortot n'est pas sans ambiguïté. S'il évoque « l'éclosion » de l'œuvre, la « floraison intérieure de l'idée musicale », il est surtout question de l'inspiration, force poïétique brute et indifférenciée. À cet égard, on est aussi proche du panthéisme, que de la pensée organiciste allemande : la nature comme source d'inspiration – ou plutôt de l'inspiration (la nature est à la fois origine et thème artistique) – et comme modèle poïétique.

Cependant, rien n'indique véritablement de la part de Cortot une relecture du processus compositionnel à l'aune de l'organicisme allemand. Si Beethoven est parfois mentionné à côté de Chopin, c'est pour mettre en valeur une même utilisation de l'antagonisme thématique, ou bien leur conception identique de l'œuvre d'art comme « document psychologique[324] » (mais sans doute est-il symptomatique que Cortot compare davantage Chopin à Beethoven, même lorsqu'il s'agit de les différencier, qu'à Liszt par exemple). Ainsi, parlant de la *2e Ballade*, Cortot minimise le rôle du programme supposé qu'est la légende « Switez ».

Il se laisse bien plutôt séduire par son lyrisme intérieur et ne retient de ses données pittoresques que ce qui peut stimuler l'invention musicale proprement dite, à savoir le conflit entre les sentiments de chaste et mélancolique réserve suggérés par le poème, qu'il identifie aux touchants accents d'une suave mélodie, et l'idée de menace et de terreur farouchement symbolisée par de brusques rafales de sonorités. Application caractéristique du principe beethovenien, utilisé insciemment sans doute par Chopin sous l'empire de l'impression de contraste pittoresque que la lecture de la légende avait laissée dans son esprit[325].

Et Cortot d'en conclure que toute autre histoire peut convenir, du moment qu'elle éveille des sensations également antithétiques.

---

[323] *Ibid.,* p. 102.
[324] CORTOT, Alfred, « Aspects de Chopin. II. Les Sonates », *Conferencia,* XXXIII (1er octobre 1939), no 20, p. 435.
[325] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. II. Les Ballades », *Conferencia,* XXVIII (1er avril 1934), no 8, p. 432.

Si l'on considère la question du lien privilégié entre l'artiste et la nature, il semble bien que le pianiste ait nourri sa réflexion, encore une fois, des lectures de Maurice de Guérin. On trouve en effet dans le *Journal* le témoignage d'une corrélation intime de l'âme et de la nature qui n'est pas sans rappeler la prose de Cortot. Guérin confesse :

> Je crois que le printemps me fera grand bien. À mesure que le soleil monte et que la chaleur vitale se répand dans la nature, l'étreinte de la douleur perd de son énergie ; je sens ses nœuds qui se relâchent et mon âme, longtemps serrée et presque étouffée, qui s'élargit et s'ouvre à proportion pour respirer[326].

Ou encore :

> Toutes les fois que nous nous laissons pénétrer par la nature, notre âme s'ouvre aux impressions les plus touchantes. Il y a quelque chose dans la nature, soit qu'elle rie et se pare dans les beaux jours, soit qu'elle devienne pâle, grise, froide, pluvieuse, en automne et en hiver, qui émeut non seulement la surface de l'âme, mais même ses plus intimes secrets, et donne l'éveil à mille souvenirs qui n'ont, en apparence, aucune liaison au spectacle extérieur, mais qui sans doute entretiennent une correspondance avec l'âme de la nature par des sympathies qui nous sont inconnues. J'ai ressenti aujourd'hui cette puissance étonnante en respirant, couché dans un bois de hêtres, l'air chaud du printemps[327].

Notons que le rapprochement entre le compositeur et l'écrivain ne se justifie pas seulement par un même enracinement esthétique, mais aussi par des similitudes biographiques. Les deux artistes naissent en 1810 et meurent jeunes (1839 pour Guérin). En outre, ce dernier se montre acquis à la cause polonaise, qu'il défend à plusieurs reprises dans sa correspondance, et admire la poésie de Mickiewicz. En voici deux exemples : le premier, tiré d'une lettre à M. de Bayne[328] (La Chênaie, 16 mai 1833), le deuxième, extrait d'une lettre à Eugénie – sœur de Maurice de Guérin (La Chênaie, 21 juin 1833).

> Montalembert vient de publier la traduction des *Actes de la nation polonaise, depuis le commencement du monde jusqu'à son martyre,* par Adam Mikiewich, poëte polonais, le plus grand poëte moderne, dit M. Féli[329]. Ce livre est admirable : c'est quelque chose qui tient du style des prophètes et de l'Évangile. Je n'ai jamais vu plus surprenante poésie. Je pense que tous les amis de l'*Avenir* seront avides de ce livre[330].

> Quelle nation que celle à qui on peut adresser aujourd'hui de semblables paroles, et quel homme que celui qui les adresse ! Cet homme s'appelle Adam Mikiewich. Ses poésies sont peu connues, à cause

[326] GUÉRIN, Maurice (de), *Journal, lettres et poèmes, op. cit.,* p. 8-9.
[327] *Ibid.,* p. 20-21.
[328] Il s'agit de René-Louis-Marie de Bayne, père de Louise de Bayne (amie d'Eugénie de Guérin).
[329] Féli est le diminutif de Félicité de Lamennais.
[330] GUÉRIN, Maurice (de), *Journal, lettres et poèmes, op. cit.,* p. 196.

que sa langue est peu pratiquée ; mais M. Féli qui les connaît place Adam à côté de Byron pour la hauteur du génie[331].

Par ailleurs, il est aisé de dresser un parallèle entre la correspondance de Guérin et celle de Chopin. Elles paraissent parfois faire référence à des situations personnelles semblables, du moins dans l'esprit de Cortot. Ainsi, le pianiste analyse l'aveu de Chopin de son mal-être, dans une lettre à Titus datée du 25 décembre 1831[332] comme l'illustration parfaite du « zal » polonais, équivalent du « mal du siècle » français. Mal auquel Guérin n'est pas insensible, et auquel il se réfère sous le terme de découragement – terme qu'emploie Cortot pour dépeindre et analyser l'état spleenétique de Chopin. Guérin confie en effet à sa sœur Eugénie, le 6 janvier 1832 (quelques jours après Noël 1831) :

> De temps en temps le découragement, le redoutable découragement retombe sur mon âme comme un poids de glace et vient paralyser tout mon courage et toute mon ardeur de savoir ; mais je lutte de toutes mes forces ; j'appelle à mon secours tout ce que j'ai d'espérances et de chaleur, et le plus souvent je me relève. Ce sont, je t'assure, des combats terribles, des secousses profondes, que ces accès d'abattement, ces revirements de la pensée qui devient froide, terne, positive, désespérante. C'est une véritable maladie de l'âme ; un travail de prédilection, un travail soutenu et plein d'onction peut seul la guérir[333].

La quasi-simultanéité des deux lettres précédemment citées renforce, peut-être incidemment et sans que cela ait valeur de preuve, l'impression de similitude entre les deux textes. Il n'en reste pas moins que l'intuition de Cortot en ce qui concerne la parenté des deux artistes n'est pas dénuée de fondements[334].

2) Forme et contenu dans la musique de Chopin

[331] *Ibid.,* p. 204.
[332] « Extérieurement, je suis gai, surtout parmi les miens (j'appelle miens les Polonais) mais intérieurement bien des choses me font souffrir. Certains pressentiments, des rêves ou bien l'insomnie, la nostalgie, l'indifférence, le désir de vivre et, un moment plus tard, celui de mourir, une sérénité délicieuse, une sorte d'engourdissement, je me sens loin de tout et, parfois des souvenirs précis me tourmentent : l'amertume, l'aigreur, un affreux mélange de sentiments me bouleversent et m'agitent. » CHOPIN, Frédéric, *Correspondance de Frédéric Chopin, op. cit.,* vol. 2, p. 62.
[333] GUÉRIN, Maurice (de), *Journal, lettres et poèmes, op. cit.,* p. 157.
[334] Il faut cependant admettre que Cortot ne semble pas informé des relations réelles qu'auraient pu entretenir Chopin et Guérin. À notre connaissance, il est impossible de savoir si Chopin avait lu les textes de Guérin. On sait en revanche que suite à la demande de Barbey d'Aurevilly, de Sainte-Beuve et d'Auguste-François Robert, George Sand publia *Le Centaure* et *Glaucus* le 15 mai 1840 dans la *Revue des deux mondes,* à partir de copies fournies par Charles-Auguste Chopin. Rien n'indique en revanche, comme l'affirme Cortot, que Charles-Auguste Chopin se soit rendu à la Châtre. Voir à ce sujet DODILLE, Norbert, *Le Texte autobiographique de Barbey d'Aurevilly,* Genève : Librairie Droz, 1987, p. 283-284.

a) Chopin poète entre modestie et excès : la singularité de l'expression

Cortot utilise le terme « poète » lorsqu'il compare et distingue Chopin et Liszt : « d'un côté le poète, et de l'autre le magicien[335] ». Au XIX^e siècle et jusqu'à aujourd'hui – la célébration du bicentenaire nous en a donné de nombreux exemples – il n'est pas rare en effet que Chopin soit désigné sous ce vocable, et plus particulièrement lorsqu'il est opposé à son illustre concurrent, parangon du virtuose. Gustave Chouquet par exemple, témoin du concert donné par Chopin au Conservatoire en 1835, met ainsi en évidence la différence fondamentale entre les deux pianistes, affirmant : « Liszt en 1835 représentait à merveille le prototype du virtuose alors que Chopin se maintenait dans les attributions du poète[336]. »

Ainsi, le mot « poète » devient rapidement, au XIX^e siècle, un *topos* des musicographes cherchant à rendre compte de la nature du génie musical du compositeur polonais. Citons Heine, selon qui « Chopin n'est pas seulement virtuose, il est aussi poète, il peut nous donner la perception de la poésie qui vit dans son âme[337] » ; Schumann, qui affirme : « Chopin est et demeure le plus hardi et fier génie poétique de l'époque[338] », ou encore Liszt qui considère le musicien comme un « poète élégiaque, chaste et rêveur[339] » ; Mathias, quant à lui, voit en Chopin « l'un des plus exquis parmi les poètes en musique[340] ». Et enfin, pour Riemann, « Chopin fut un poète en musique d'une sensibilité rare[341] ». Or, le poète est bien le génie romantique par excellence, la signification du terme étant ramenée à celle de son étymologie – *poïein,* c'est-à-dire faire, construire, créer. Par conséquent, comme le souligne Françoise Escal, « le mot de *poésie* désigne et subsume pour le romantisme, toutes les productions artistiques, tous arts confondus, et tout artiste obéissant aux « inspirations des muses » est un « poète », un créateur[342] ».

On n'envisage cependant qu'une partie de la question, si l'on s'en tient seulement au substantif. On trouvera davantage d'indices en ce qui concerne la réception esthétique de Chopin dans les adjectifs, les à-côtés, les précisions, que dans le nom lui-même, étiquette

---

[335] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 282.
[336] Gustave Chouquet, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 176. Voir également NIECKS, Frederick, *Frederick Chopin as a Man and Musician, op. cit.,* vol. 1, p. 283.
[337] HEINE, Heinrich, « Lettres confidentielles », *Revue et gazette musicale de Paris,* V (4 février 1838), n° 5, p. 43.
[338] SCHUMANN, Robert, *Sur les musiciens, op. cit.*, p. 223.
[339] LISZT, Franz, *Lettres d'un bachelier ès musique, op. cit.,* p. 167.
[340] Georges Mathias, cité dans KLECZYŃSKI, Jan, *Chopin : de l'interprétation de ses œuvres,* Paris : Félix Mackar, 1880, [n. p.].
[341] RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de musique* [*Musik-Lexikon,* 1894 (4^e éd.)], trad. de l'allemand par Georges Humbert, Paris : Payot, 1931 (3^e éd.), p. 244.
[342] ESCAL, Françoise, *La Musique et le Romantisme, op. cit.,* p. 18.

certes révélatrice, mais devenue trop stéréotypée pour qu'on puisse lui accorder un pouvoir de singularisation.

Un bref aperçu des occurrences du mot « poète », associé au nom de Chopin, nous convaincra de l'importance des qualificatifs ou des propositions explicatives qui lui sont accolés. Escudier, par exemple, dans un article de *La France musicale,* circonscrit le génie poétique de Chopin à la tendresse. À ses yeux, « poète et poète tendre avant tout, Chopin s'attache à faire dominer la poésie. (…) Son inspiration est toute de poésie tendre et naïve ; ne lui demandez pas de grands coups de doigts, des variations diaboliques ; il veut parler au cœur et non pas aux yeux ; il veut vous aimer et non vous dévorer[343]. » Notons d'emblée qu'apparaît ici de manière sous-jacente l'opposition à Liszt évoquée plus haut. Ce qui est mis là en opposition, ce sont certes deux figures, mais surtout deux types de virtuosité ; l'une, celle de Liszt, est décrite comme force quasi-surnaturelle, tandis que celle de Chopin est moins du côté de la démonstration que de celui de la sensibilité, ce qui implique un autre mode de réception. Il ne s'agit plus de *voir,* d'être spectateur, mais de ressentir. Marmontel met également en évidence cet antagonisme, affirmant que « si la gloire de Chopin peut se comparer à une étoile perdue dans les profondeurs du ciel, brillant d'une lueur adoucie, voilée, par le temps et la poésie des souvenirs, d'une auréole tremblante et mélancolique, celle de Liszt ressemble à un astre éclatant, dont le seul défaut est peut-être le manque d'éloignement et la prodigalité de rayons[344] ». Ainsi, loin du modèle éclatant de la virtuosité lisztienne – si l'on reprend la métaphore de la lumière utilisée par Marmontel, loin de toute emphase épique, Chopin semble s'apparenter chez les deux musicographes au poète élégiaque. Liszt lui-même, au demeurant, renforce cette représentation particulière de la musique de son rival en affirmant : « tout ce qui se rapproche du mélodrame (…) était un supplice [pour Chopin]. Il repoussait le côté furibond et frénétique du romantisme ; il ne supportait pas l'ahurissement des effets et des excès délirants[345] ». Pour résumer, alors que Liszt est souvent associé à des émotions extrêmes, Chopin est toujours évoqué sous le signe de la modération et de la douceur, plus proche en ce sens de Musset ou de Lamartine (que cite d'ailleurs Cortot[346]), que de Hugo. (On se doute que George Sand a contribué à donner l'idée d'un rapprochement entre deux de ses amants, le poète et le musicien[347]).

---

[343] ESCUDIER, Léon, « Concert de M. Chopin », *La France musicale,* V (27 février 1842), n° 9, p. 82.
[344] MARMONTEL, Antoine, *Les Pianistes célèbres. Silhouettes et médaillons, op. cit.,* p. 293.
[345] LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.,* p. 222.
[346] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 192.
[347] Cortot possède d'ailleurs un ouvrage de Bartolomé Ferrà dans lequel est fait ce rapprochement. Évoquant Chopin, Ferrà soutient : « C'est bien l'expression d'un poète, d'un frère spirituel d'Alfred de Musset. Les deux

On observe pourtant que les avis ne sont pas unanimes en ce qui concerne la caractérisation de la nature poétique du génie de Chopin, et sont parfois carrément contradictoires. Si pour les uns, Chopin est ce musicien de salon qui exprime des sentiments proches de la tendresse et de la douceur, pour d'autres, il est à même d'éveiller des émotions aussi violentes que le désespoir. Schumann appartient à ces derniers, nous soumettant ce paradoxe d'une musique tour à tour noble et sauvage ; « Quand il est question d'enthousiasme, de grâce ou de présence d'esprit, de flamme, de noblesse, qui ne penserait aussitôt à Chopin ? Mais de même, qui n'y penserait s'il s'agit de caprice, d'excentricité maladive et même de haine et de sauvagerie[348] ? » Son jugement sur la *Sonate* op. 35 s'inscrit dans cette lignée : « Tel débute Chopin, et tel il finit : avec des dissonances, par des dissonances, dans des dissonances. Et pourtant, que de beautés aussi renferme ce morceau[349] ». Et il ajoute, à propos du Final :

> Ce qu'on nous donne là sous le titre de « finale » ressemble plutôt à une raillerie qu'à une musique quelconque. Et pourtant, il faut l'avouer, dans cette partie aussi, sans mélodie, sans joie, un certain génie impitoyable nous souffle au visage qui terrasse de son poing pesant quiconque voudrait se cabrer contre lui, et fait que nous écoutons jusqu'au bout, comme fascinés et sans gronder… mais aussi sans louer : car ce n'est pas là de la musique[350].

En définitive, que les musicographes considèrent Chopin comme un musicien de l'excès ou bien de la mesure, ils s'entendent toujours pour affirmer que la singularité de sa musique réside dans son pouvoir à éveiller des émotions particulières, quelle que soit leur nature, ce que Heine résume en affirmant que « les doigts de Chopin ne sont que les serviteurs de son âme, et son âme est applaudie par les gens qui n'écoutent pas seulement avec les oreilles, mais avec l'âme[351] ». C'est cet aspect qui légitime l'appartenance de Chopin au romantisme. Dans ses écrits, Liszt témoigne d'une pensée similaire en faisant remarquer que la méfiance de Chopin pour les grandes salles avait pour cause l'originalité de son œuvre (la nouveauté de son langage comme de son expressivité), incompréhensible pour la foule :

> Il se fit très peu entendre du public ; la nature éminemment poétique de son talent ne l'y portait pas. Semblable à ces fleurs qui n'ouvrent qu'au soir leurs odorants calices, il lui fallait une atmosphère de paix

---

subirent l'influence de la même femme et on retrouve souvent dans leurs œuvres les mêmes accents de désespérance ». FERRÀ, Bartolomé, *Chopin et George Sand à la chartreuse de Valldemosa,* Palma de Mallorca : La Cartoixa, 1933, p. 29.

[348] SCHUMANN, Robert, *Sur les musiciens, op. cit.,* p. 213.

[349] *Ibid.,* p. 224.

[350] *Ibid.,* p. 228.

[351] HEINE, Heinrich, « Lettres confidentielles », *art. cit.,* p. 43.

et de recueillement pour épancher librement les trésors de mélodie qui reposaient en lui. La musique c'était sa langue ; langue divine dans laquelle il exprimait tout un ordre de sentiments que le petit nombre seul pouvait comprendre[352].

b) Romantisme et nouveauté formelle

L'originalité du processus créateur est ce qui fait de l'artiste, en priorité, un romantique, le romantisme étant essentiellement lié à l'idée de génie – celui qui a la puissance de générer, d'être *origine* (en l'occurrence, d'une œuvre d'art). Par conséquent, un autre concept, qui lui est corrélé, paraît essentiel pour penser le romantisme : celui de révolution, que l'on peut définir comme la nécessité permanente de changement et de nouveauté. Liszt, notamment, insiste tout particulièrement sur ce point lorsqu'il fait état du débat qui oppose classiques et romantiques, synonymes dans son propos d'anciens et modernes.

> Il n'y eut aucune trêve entre ceux qui n'admettaient pas qu'on pût écrire autrement qu'on n'avait écrit jusque là, et ceux qui voulaient que l'artiste fût libre de choisir la forme pour l'adapter à son sentiment, et pensaient que la règle de la forme se trouvant dans sa concordance avec le sentiment qu'on veut exprimer, chaque différente manière de sentir comportait nécessairement une manière différente de se traduire. Les uns croyaient à l'existence d'une forme permanente dont la perfection représente le beau absolu, et jugeaient chaque œuvre de ce point de vue préétabli ; mais en admettant que les Grands Maîtres avaient atteint jusqu'aux dernières limites de l'art et à la suprême perfection, il ne laissaient aux artistes qui leur succédaient d'autre gloire à espérer que de s'en rapprocher plus ou moins par l'imitation, les frustrant même de l'espoir de les égaler, le perfectionnement d'un procédé ne pouvant jamais s'élever jusqu'au mérite de l'invention. Les autres niaient que le beau pût avoir une forme fixe et absolue ; les formes diverses, à mesure qu'elles se manifestaient dans l'histoire de l'art, leur apparaissaient comme des tentes dressées sur la route de l'idéal : haltes momentanées que le génie atteint d'époque en époque, et que ses héritiers immédiats doivent dépasser[353].

Les romantiques ne doivent accepter « d'autre règle que celle qui ressort des rapports directs du sentiment et de la forme[354] ». Cette perception du romantisme est sensiblement différente de celles évoquée précédemment. Le romantisme se définit ici non pas par la seule nature du sentiment, mais par son adéquation à une forme. Celle-ci ne répond plus aux seules exigences de l'harmonie et de l'équilibre[355] – les formes fixes ayant pour fonction de maintenir un cadre structurel toujours identique malgré des contenus antagonistes –, mais

[352] LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.,* p. 166.
[353] *Ibid.,* p. 191.
[354] *Id.*
[355] Il s'agit évidemment d'une simplification. Certaines formes classiques sont intrinsèquement liées à un caractère particulier. Songeons notamment aux formes héritées de genres populaires ou de la danse, comme le rondo. Par ailleurs, Haydn, notamment, se livre souvent à un jeu sur les déséquilibres formels.

devient le vecteur privilégié et malléable d'un contenu singulier : « ne s'arrêtant pas à l'excellence de la forme, [les romantiques] ne la recherchaient qu'en tant que son irréprochable perfection est indispensable à la complète révélation du sentiment[356] ». L'esthétique romantique amène donc, fondamentalement, à un changement de langage et de *grammaire.*

D'autre part, l'idée romantique d'une immédiateté de la création, d'une fulgurance de l'inspiration, n'implique pas pour Liszt la caducité du travail formel. Et les *Préludes* de Chopin, notamment, manifestent et illustrent cette coexistence de la spontanéité et du travail dans l'acte créateur : « admirables par leur diversité, le travail et le savoir qui s'y trouvent ne sont appréciables qu'à un scrupuleux examen. Tout y semble de premier jet, d'élan, de soudaine venue. Ils ont la libre et grande allure qui caractérise les œuvres de génie[357] ». Cette thèse n'est d'ailleurs pas propre au romantisme musical. Dans le domaine de la poésie, en particulier, Baudelaire expose une idée similaire dans un des chapitres de *L'Art romantique* intitulé « Du travail journalier et de l'inspiration ».

> L'inspiration est décidément la sœur du travail journalier. Ces deux contraires ne s'excluent pas plus que tous les contraires qui constituent la nature. L'inspiration obéit, comme la faim, comme la digestion, comme le sommeil. Il y a sans doute dans l'esprit une espèce de mécanique céleste, dont il ne faut pas être honteux, mais tirer le parti le plus glorieux, comme les médecins, de la mécanique du corps. Si l'on veut vivre dans une contemplation opiniâtre de l'œuvre de demain, le travail journalier servira l'inspiration, comme une écriture lisible sert à éclairer la pensée, et comme la pensée calme et puissante sert à écrire lisiblement ; car le temps des mauvaises écritures est passé[358].

Ajoutons, dans une perspective similaire, que la beauté, par essence apollinienne (« Je hais le mouvement qui déplace les lignes // Et jamais je ne pleure et jamais je ne ris[359] »), est objet de quête pour le poète romantique, au même titre que l'ivresse et la fureur (« Il faut être toujours ivre. Tout est là : c'est l'unique question[360]. »)

En résumé, si le romantisme se fonde sur un rejet des modes de pensée rationalistes du XVIII[e] siècle, mettant en avant l'inspiration et le jaillissement plutôt que la réflexion, la coïncidence du contenu expressif et de la forme plutôt que l'adaptation de tout contenu à une

[356] LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.,* p. 191.
[357] *Ibid.,* p. 168.
[358] BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique* [1869], Paris : Calmann Lévy, 1885, p. 285-286.
[359] BAUDELAIRE, Charles, « La Beauté », *Les Fleurs du Mal* [1861], Paris : pour les Cent bibliophiles, 1899, p. 45-46.
[360] BAUDELAIRE, Charles, « Enivrez-vous », *Petits poèmes en prose,* dans *Œuvres complètes de Charles Baudelaire,* Paris : Michel Lévy frères, 1868-1870, vol. 4, p. 106.

forme fixe, il n'en reste pas moins tributaire, tout en préservant la conception d'une alliance entre le savoir et l'intuition. D'un point de vue historique, on conçoit donc la raison pour laquelle au romantisme du tout début du XIX^e^ siècle fondé sur l'opposition radicale et systématique au siècle des Lumières a succédé un romantisme qui affirme la nécessité d'un enseignement classique, générant ainsi une autre forme de « révolution ». En 1850 en effet, l'idée de la primauté de l'inspiration et de la subjectivité n'a plus rien de novateur, et c'est bien la vision lisztienne d'un équilibre entre idées nouvelles et fondements anciens qui fait désormais figure de révolution esthétique. Ce renversement s'opère dans le monde musical comme dans les autres arts. Charles Rosen, dans l'essai *Romantisme et réalisme,* donne l'exemple de Rude, artiste romantique par excellence, auteur des bas-reliefs de l'Arc de triomphe, mais insistant néanmoins sur la nécessité d'instruments de mesures et d'outils mathématiques ; au final, les anciens révolutionnaires comptent désormais parmi les conservateurs, puisque « les maîtres académiques apprennent au jeune artiste à travailler subjectivement, "à l'œil" ; l'artiste romantique révolutionnaire fonde son enseignement sur l'utilisation d'instruments mathématiques objectifs[361] ». En d'autres termes, les traits caractéristiques du classicisme deviennent au milieu du XIX^e^ siècle, l'objet d'une réappropriation de la part des romantiques. Il est donc impossible de dissocier le romantisme du classicisme, puisque « le romantisme porte en soi la totalité du classicisme, tout comme le classicisme porte en soi, déjà, le germe du romantisme. C'est pourquoi le romantisme ne procède pas d'emblée à partir d'une contradiction ouverte, mais parvient à la contradiction à la fin d'un renforcement progressif de sa tendance[362]. » D'ailleurs, une preuve de cette perméabilité des frontières entre les deux esthétiques est le témoignage d'Hoffmann, qui voit en Haydn et Mozart les premiers romantiques, aujourd'hui considérés comme figures essentielles et incontestées du classicisme[363].

Dans cette perspective, Chopin, plus que tout autre compositeur du XIX^e^ siècle, semble cristalliser les contradictions internes à la définition du romantisme. Sur le plan technique, la nouveauté de son langage harmonique, son goût pour les petites formes et le fragmentaire, le placeraient d'emblée parmi les « modernes ».

---

[361] ROSEN, Charles ; ZERNER, Henri, *Romantisme et réalisme, op. cit.,* p. 10.
[362] Julius Petersen, cité dans GUSDORF, Georges, *Le Romantisme, op. cit.,* p.76.
[363] « Haydn et Mozart, les créateurs de la musique instrumentale moderne, furent les premiers à nous la présenter dans toute sa gloire, et il est un compositeur dont le regard plein d'amour a plongé au fond de leur âme : c'est Beethoven. Les œuvres instrumentales de ces trois grands maîtres respirent un esprit romantique, né de la même intime expérience de l'originalité de leur art (…) ». HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Écrits sur la musique,* [*Schriften zur Musik,* 1803-1821], trad. de l'allemand par Brigitte Hebert et Alain Montandon, Lausanne : l'Âge d'homme, 1985, p. 39.

Plus fréquente, pourtant, est chez les contemporains de Chopin la conception d'une musique ancrée dans l'esthétique classique, comprise non seulement dans un sens historique (l'esthétique classique serait circonscrite à l'époque des Lumières) mais aussi philosophique (le classicisme étant alors système de valeurs, et par conséquent rapport singulier à la création artistique) ; ce qui permet à Heine d'affirmer que Chopin « descend du pays de Mozart, de Raphaël, de Goethe : sa vraie patrie est le royaume enchanté de la poésie[364] ». Quant à Liszt, plus prosaïque, il s'appuie sur des détails biographiques relatifs à la formation artistique et intellectuelle de Chopin : « les solides études qu[e Chopin] avait faites, les habitudes réfléchies de sa jeunesse, le culte dans lequel il fut élevé pour les beautés classiques, le préservèrent de perdre ses forces en tâtonnements malheureux et en demi réussites, comme il est arrivé à plus d'un partisan des idées nouvelles[365] ». Il faut souligner, effectivement, que les études auxquelles fait référence Liszt ont contribué à faire naître chez Chopin des tendances esthétiques tournées vers le XVIII[e] siècle. Celui-ci étudia en effet auprès d'Elsner, homme de l'*Aufklärung,* et de Żywny : le goût du compositeur pour la musique de Mozart – en témoigne le fait qu'il emporte à Valldemosa la partition de *Don Giovanni* – manifeste ainsi l'enracinement de Chopin dans le classicisme. Autre fait significatif, que relève Cortot : Chopin avait en sa possession le *Dictionnaire philosophique* de Voltaire, ouvert à l'article « goût », à la date de sa mort, le 17 octobre 1849[366].

C'est une des raisons pour lesquelles un certain nombre de musicographes du XIX[e] siècle situent carrément Chopin parmi les classiques. Jan Kleczyński, notamment, fait l'apologie de la tempérance et du bon goût de Chopin, qui « n'oublie jamais de conserver sa dignité ; il sait qu'il ne sied pas de montrer à des regards étrangers le fond même de son cœur[367] ». Kleczyński ajoute que « Chopin ne perd jamais le sentiment d'équilibre ; toujours raffiné, il sent que la passion ne doit pas descendre à la prose du réalisme[368] ». En d'autres termes, l'harmonie et l'équilibre structurel sont les garants de la valeur musicale d'une œuvre : il est difficile de trouver pensée plus classique. Notons d'autre part que Kleczyński se fonde sur les propos de Georges Mathias, lui-même élève de Chopin et professeur au Conservatoire de

[364] HEINE, Heinrich, « Les virtuoses du concert. Berlioz, Liszt, Chopin », *De tout un peu,* Paris : Calmann-Lévy, 1888, p. 307.
[365] LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.,* p. 193-194.
[366] Voltaire distingue le goût sensuel du goût intellectuel, ce dernier étant l'exercice d'un jugement rationnel. En ce sens, il ne peut se passer de réflexion, si rapide soit-elle. Voltaire en profite pour faire l'apologie de la mesure et de l'épure. Voir VOLTAIRE, « Goût », *Dictionnaire philosophique,* [réédition de l'édition Kehl, 1785-1789], Paris : Garnier Frères, 1878, p. 270-284.
[367] KLECZYŃSKI, Jan, *Chopin : de l'interprétation de ses œuvres, op. cit.,* p. 15.
[368] *Ibid.,* p. 12.

Paris. L'introduction de *Chopin, de l'interprétation de ses œuvres* présente une de ses lettres, datée du 9 juin 1880, dans laquelle est affirmée clairement la nature classique de l'esthétique de Chopin.

> Ce que dit M. Kleczinski [*sic*] du véritable caractère du génie de Chopin, du côté sain, enjoué, viril, de son imagination ; de ses tendances classiques ; de sa répugnance, de son ennui, au spectacle des écarts de quelques uns de ses contemporains, tout cela est la vérité même, je puis l'attester comme témoin *de visu* et *de auditu.* Cela peut paraître singulier, mais c'est vrai : Chopin est un *classique ;* et Chopin était classique d'opinion et de sentiment.[369]

Il semble que l'attitude de Chopin envers ses contemporains n'ait pas été étrangère à une telle opinion. Le dédain affiché du compositeur pour Schumann[370] et son manque d'enthousiasme envers les compositions de Liszt prouvent qu'à bien des égards Chopin ne désirait pas qu'on le compte parmi les musiciens romantiques.

La conversation si connue entre Chopin et Delacroix, au sujet de l'art de la composition, atteste d'ailleurs de préoccupations *a priori* éloignées de celles des romantiques.

> Dans la journée, il m'a parlé musique et cela l'a ranimé. Je lui demandais ce qui établissait la logique en musique. Il m'a fait sentir ce que c'est qu'harmonie et contrepoint ; comme quoi la fugue est comme la logique pure en musique, et qu'être savant dans la fugue, c'est connaître l'élément de toute raison et de toute conséquence en musique. Ce sentiment m'a donné une idée du plaisir que les savants dignes de l'être trouvent dans la science. C'est que la vraie science n'est pas ce que l'on entend ord[inairement] par ce mot, c'est-à-dire une partie de la connaissance différente de l'art. Non ; la science envisagée ainsi, démontrée par un homme comme Chopin, est l'art lui-même, et par contre l'art n'est plus alors ce que le croit le vulgaire, c'est-à-dire une sorte d'inspiration qui vient de je ne sais où, qui marche au hasard, et ne présente que l'extérieur pittoresque des choses. C'est la raison elle-même ornée par le génie, mais suivant une marche nécessaire et contenue par des lois supérieures. Ceci me ramène à la différence de Mozart et de Beethoven. Là, m'a-t-il dit, où ce dernier est obscur et paraît manquer d'unité, ce n'est pas une prétendue originalité un peu sauvage, dont on lui fait honneur, qui en est cause ; c'est qu'il tourne le dos à des principes éternels. Mozart, jamais. Chacune des parties a sa marche, qui, tout en s'accordant avec les autres, forme un chant et le suit parfaitement. C'est là le contrepoint, *punto contrapunto.* Il m'a dit que l'on avait l'habitude d'apprendre les accords avant le contrepoint, c'est-à-dire

---

[369] Georges Mathias, dans KLECZYŃSKI, Jan, *Chopin : de l'interprétation de ses œuvres*, *op. cit.* [non paginé]. Cette opinion se voit un tant soit peu nuancée lorsque Mathias analyse la froideur avec laquelle Chopin traite le *Carnaval* de Schumann : « c'est que Chopin était classique de sentiment et d'opinion, tout en étant romantique d'imagination, ou plutôt il n'était rien : ce n'était qu'un homme de génie ». MATHIAS, Georges, « Préface », dans PHILIPP, Isidore, *Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin,* Paris : Hamelle, 1897, p. VI.

[370] Voir la lettre du 12 décembre 1831 adressée à Titus. CHOPIN, Frédéric, *Correspondance de Frédéric Chopin, op. cit.*, vol. 2, p. 42-43.

la succession des notes qui mène aux accords. Berlioz plaque des accords, et remplit comme il peut les intervalles[371].

Logique, raison, science : autant de paradigmes que l'on rattache plus volontiers à la pensée classique qu'au romantisme.

Au vu de ces considérations, on peut effectivement s'interroger sur la pertinence d'une perception romantique de Chopin, puisque le compositeur lui-même se démarque de cette esthétique en refusant apparemment à l'inspiration toute place dans le processus créateur (contrairement à Baudelaire, qui *met à égalité* inspiration et rationalité). Il faut donc distinguer, chez le compositeur, le processus créateur de l'œuvre créée. Si celui-là semble très loin du *furor* poétique, du moins dans la description qu'en donne Chopin, l'œuvre, au final, doit être évaluée du point de vue de son ancrage historique comme essentielle du point de vue de l'évolution de l'écriture pianistique, du langage harmonique et de la forme musicale. Dans cette perspective, il faut admettre que la conversation rapportée par Delacroix, dont l'authenticité n'est que relative, ne serait-ce que par la distance temporelle induite par l'écriture, ne rend compte qu'en partie de l'esthétique de Chopin. Car si la raison et la science sont nécessaires à une certaine virtuosité compositionnelle relevant du *savoir-faire* (le fait que Chopin étudie le *Cours de contrepoint et de fugue* de Cherubini en est la preuve), il ne faut pas oublier ce qui, dans la musique de Chopin, témoigne d'une forme de spontanéité (les « petites notes » ajoutées à la mélodie n'ont pas un rôle architectural mais sensible et ornemental), et de la prééminence d'un imaginaire romantique (quoi de plus romantique en effet que le genre du Nocturne ; la nuit est lieu de la coïncidence irrationnelle de contraires, de la confusion des contours, de l'onirisme, nous dit Jankélévitch[372]).

Ce paradoxe d'un musicien entre deux esthétiques donne lieu, chez les pianistes, à des points de vue parfois radicalement différents en ce qui concerne l'interprétation des œuvres de Chopin. André Gide, notamment, fait remarquer que « la première erreur vient de ce qu'ils (les virtuoses) cherchent surtout à faire valoir le romantisme de Chopin, tandis que ce qui me paraît le plus admirable, c'est, chez lui, la réduction au classicisme de l'indéniable apport romantique[373] ». Alfred Cortot, quant à lui, est également confronté à cette équivocité

[371] DELACROIX, Eugène, *Journal, op. cit.,* vol. 1, p. 438-439.
[372] Voir JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Nocturne,* Paris : Albin Michel, 1957.
[373] GIDE, André, *Notes sur Chopin, op. cit.,* p. 106.

esthétique. Il hérite donc d'un débat qui touche à la fois à la définition des paradigmes classique et romantique, et à l'orientation esthétique de Chopin[374].

c) Accord de la forme et du contenu

Par conséquent, afin d'éviter la circularité du débat sur l'esthétique de la musique de Chopin, il nous semble nécessaire de considérer ici non pas la singularité et l'univocité de l'esthétique romantique, mais son pluralisme – pluralisme que l'on perçoit, dans les écrits de Cortot, comme un ensemble de contradictions parmi les diverses opinions qui y sont formulées.

Cortot choisit par exemple, comme épigraphe à l'article « Position du romantisme musical », une citation de Schumann à Clara Wieck qui, par son laconisme, ne laisse aucun doute sur l'idée d'une nécessaire prééminence du sentiment sur la forme dans l'esthétique romantique. : « Le romantisme n'est pas une question d'étrangeté ou de recherches de formes surprenantes. Sa qualité essentielle, c'est qu'il permet au musicien d'être aussi un poète[375]. »

Si l'on met en regard cette thèse avec celle que l'on trouve exposée dans les conférences données à l'Université des Annales, on ne peut manquer de noter la divergence de points de vue. Car ici, loin d'établir une hiérarchie entre forme et contenu, Cortot montre au contraire l'intrication des deux entités et le caractère spéculaire de leur relation.

> Après le Chopin visionnaire des *Préludes,* qui, au cours de notre dernière réunion, s'est de nouveau imposé à votre émotion comme l'un des plus intensément, des plus douloureusement poètes d'entre les musiciens, voici, aujourd'hui, avec les *Ballades,* Chopin créateur de formes, inventeur d'un style narratif entièrement neuf et, dans un domaine expressif qui lui est demeuré singulièrement personnel, s'égalant, par le seul miracle de sa sensibilité frémissante, aux plus grands constructeurs d'architecture sonore de tous les temps[376].

Cette idée n'est d'ailleurs pas sans rappeler celle de Liszt, qui, comme nous l'avons vu, associe recherche formelle et nouveauté du contenu émotionnel. La forme étant entièrement déterminée par son adéquation au sentiment exprimé par l'œuvre, la forme fixe ne peut plus

---

[374] Pour une étude plus approfondie de la question de l'orientation esthétique de Chopin, nous renvoyons à *L'Univers musical de Chopin* de Jean-Jacques Eigeldinger (*op. cit.,* p. 15-60). Eigeldinger y souligne notamment l'influence de Bach, de Mozart et de Cherubini sur Chopin, ainsi que le rôle du contrepoint dans la composition de certaines œuvres telles que la *Ballade* op. 47 ou la *Mazurka* op. 56 n° 3.

[375] CORTOT, Alfred, « Position du romantisme musical », *Les Musiciens célèbres,* éd. sous la direction de Jean Lacroix, Genève : éditions d'art Lucien Mazenod, 1946, p. 162.

[376] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. II. Les Ballades », *art. cit.,* p. 427.

faire office de moule préétabli. Ce que Liszt résume ainsi : « À des pensées nouvelles il a su donner une forme nouvelle[377] ». Cette idée se trouve davantage développée dans *Chopin.*

> Les formes multiples de l'art n'étant que des incantations diverses, destinées à évoquer les sentiments et les passions, pour les rendre sensibles, tangibles en quelque sorte, et communiquer les frémissements, le génie se manifeste par l'invention des formes nouvelles adaptées parfois à des sentiments qui n'avaient point encore surgi dans le cercle enchanté[378].

On ne saurait tenir cet accord de Liszt et de Cortot sur la question de la forme comme une simple coïncidence. Car en inscrivant sa pensée dans la lignée de celle du compositeur, Cortot réaffirme sa perception romantique de la musique de Chopin : une musique qu'on ne peut penser sans le concept de révolution, ni sans celui de renouvellement formel (qui passe entre autres, chez Liszt, par la création d'un programme poétique, élément structurant à la fois extérieur et intérieur à l'œuvre).

Cortot, par ailleurs, fait référence plus spécifiquement à certaines œuvres, qu'il juge particulièrement importantes du point de vue de l'évolution des formes musicales. Si les *Ballades* « ouvrent le champ du style romantique en musique », si elles « sont à la production de Chopin ce que sont les *Contemplations* d'Hugo au domaine de la littérature », c'est parce qu'elles établissent « en un saisissant raccourci de forme, sur un plan neuf, une construction musicale d'une éloquence inégalée[379] », et renouvellent le champ de la littérature pianistique, tant sur le plan de la structure que de celui de l'écriture. De la même manière, Cortot fait observer à propos de la *Barcarolle* :

> Ce morceau est un de ceux qui témoignent de la révolution qu'a apportée Chopin, non seulement dans l'art du piano, mais dans la musique, révolution qui, pour s'exercer dans le domaine de l'intimité, fut aussi grande que celle que Wagner, une vingtaine d'années plus tard, accomplit dans un autre domaine, et qui eut d'aussi importantes conséquences.
>
> On commence seulement à s'aviser de cela[380].

De la *Sonate* op. 35, il dit également :

> La différence entre Beethoven et Chopin provient de ce que le premier coule dans le moule de la Sonate des sentiments généraux, tandis que le second y enferme son sentiment personnel et intime. Mais,

[377] LISZT, Franz, *Lettres d'un bachelier ès musique, op. cit.,* p. 167.
[378] LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.,* p. 76.
[379] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », XL (31 octobre 1929), n° 10, p. 315.
[380] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XL (31 décembre 1929), n° 12, p. 398.

chez tous deux, c'est la nature du sentiment qui détermine la forme. Et, quant à la forme, Chopin a des trouvailles splendides. Rarement, même chez Beethoven, on voit le génie se montrer aussi audacieux. Chopin, par exemple, osera amorcer une réexposition sur la fin d'un développement, de manière que le thème et une partie du développement seront juxtaposés. Ou bien, il réalisera une ellipse merveilleuse (voir la réexposition, dans la *Sonate en si bémol mineur*[381]) dont on s'attriste de voir un artiste tel que Vincent d'Indy parler imprudemment comme d'un défaut, comme d'un gaucherie d'élève[382].

Dans un même ordre d'idée, Cortot souligne la différence entre les scherzos beethovéniens, qui sont « objectifs, et représentent à notre esprit un état d'âme collectif, celui d'une foule plus que celui d'un individu », alors que « ceux de Chopin, au contraire, sont purement subjectifs. Il nous fait confidence des états de son âme[383]. » Cortot développe plus longuement cette idée lors d'un cours donné en 1929, dans lequel le pédagogue fait observer le caractère protéiforme des *Scherzos* de Chopin, tant du point de vue de la structure que de l'écriture pianistique.

Qu'on se rapporte aux Scherzi célèbres des *Symphonies* ou des *Sonates* de Beethoven, seuls prédécesseurs fameux de ceux de Chopin, ou à ceux de Mendelssohn, à peu près contemporains, nous y sentirons, à travers le génie qui galvanise les premiers, et la fantaisie aérienne des seconds, une construction toute classique, une proportion, un sens des valeurs rythmiques qui sous-tendent la qualité nécessaire des thèmes. Et, au fond de ceux-ci, nous n'aurions point de peine à trouver les traces de Haydn ou Mozart.

Avec les *Scherzi* de Chopin, rien de semblable.

La forme en est changeante. Tantôt les apparences du *Rondo* ; tantôt l'indépendance de la *Légende* ou de la *Ballade.*

Au lieu du rythme caractéristique de ses devanciers, précis, net, arrêté, rebondissant, aux périodes régulières, nous trouvons, chez Chopin, tantôt une coulée enflammée d'arpèges, entrecoupée d'accord suppliants, tantôt l'élan impétueux d'un farouche enthousiasme, bientôt tempéré par l'accent religieux d'un choral, ou encore la danse aérienne des fées, dans le clair de lune[384].

Si Cortot ne cherche pas à expliquer les raisons structurelles de l'ellipse du premier thème dans la réexposition de la *Sonate* op. 35, il en donne peut-être une justification

[381] Le développement étant basé essentiellement sur le premier thème, la réexposition ne fait entendre que le deuxième thème au ton de *si* bémol majeur. Cela n'est cependant pas réellement novateur. Haydn fait déjà usage de tels procédés, dans le premier mouvement du *Quatuor* op. 64 n° 3 par exemple.

[382] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLII (30 septembre 1931), n° 8-9, p. 263.

[383] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Les œuvres de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 décembre 1929), n° 12, p. 396.

[384] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 septembre 1929), n° 8-9, p. 279.

implicite dans son analyse du *1er Scherzo,* conseillant, en note de son édition de travail, de supprimer la réexposition de la première partie :

> Une tradition d'usage presque constant, et qui paraît assez défendable du point de vue de l'esthétique, fait supprimer, à partir d'ici, ce qui n'est en somme qu'une répétition textuelle de la première partie du *Scherzo,* et passer directement à la seconde réexposition du thème initial, à l'endroit signalé par un double astérisque ΦΦ page 10 de notre édition.
>
> Il semble bien en effet que le caractère exalté du début de ce morceau s'oppose à des redites de pure forme – On s'imagine mal Phèdre exhalant par deux fois, et dans les mêmes termes, sa plainte désespérée, ou Othello, son orageuse passion.
>
> L'adoption de cette licence ne nous paraît donc en aucune manière devoir être considérée comme une liberté sacrilège. Elle a pour elle de rendre le morceau plus vivant et ses contrastes plus intenses. Le texte musical en tout cas ne s'y trouve pas frustré d'une seule note[385].

L'analogie avec la tragédie est intéressante à plusieurs égards. D'une part, elle témoigne d'une conception de l'œuvre comme *drame,* action inscrite dans un temps donné, mettant en jeu une suite dynamique d'événements, et par conséquent interdisant la stricte répétition. D'autre part, cette comparaison met en lumière la soumission de la forme au fond, un fond que Cortot identifie à la singularité d'un sentiment (contrairement à l'universalité supposée du sentiment beethovenien), et qui, par conséquent, ne peut se manifester deux fois à l'identique.

Autre exemple encore, celui de la *Sonate* op. 58, pourtant écrite sur le modèle de la sonate classique, et dont Cortot met en lumière la nouveauté formelle lors d'un cours d'interprétation. Il fait ainsi remarquer qu' « il s'en faut de peu qu[e Chopin] n'écarte également les formes classiques, si peu faites pour son génie spontané et improvisateur. Les deux sonates constituent les seules dérogations à ses tendances vers des horizons neufs. Et même la plus belle des deux, celle en *si* bémol mineur, ne doit son éloquence dramatique et saisissante qu'à ceci : que les règles académiques y sont ou méconnues ou violées[386]. » Il en est de même du final de la *Sonate* op. 58, que Cortot démarque clairement du modèle classique.

> Dans ce dernier morceau, magnifique couronnement de la *Sonate* et l'une des pièces de Chopin dans lesquelles s'affirment avec le plus d'éloquence ces qualités viriles qu'on lui a si souvent et si injustement déniées, nous voyons le compositeur faire choix pour traduire sa pensée d'une forme traditionnelle entre toutes, du plan classique du Rondo.

---

[385] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos*, *op. cit.*, p. 6.
[386] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 septembre 1929), n° 8-9, p. 278.

> Mais une conception expressive d'une force singulière vient galvaniser la vieille formule et lui communiquer une fièvre altière que Mozart, Haydn, ni même Beethoven n'y laissaient soupçonner.
>
> Non seulement la force dynamique du thème principal – du refrain, pour employer le terme consacré – s'y accroit [*sic*] à chacune de ses expositions, passant du *p* au *ff* en un splendide mouvement d'exaltation – mais encore l'élément agogique que fournit le dessin caractéristique de l'accompagnement s'enrichit d'une répétition à l'autre – trois, puis quatre, puis six notes par temps – nourrissent ainsi le *crescendo* des sonorités d'une irrésistible animation rythmique[387].

Ici, le modernisme de Chopin ne tient pas tant à une quelconque liberté formelle qu'à un renouveau stylistique et esthétique qui passe, entre autres, par une gestion sensiblement différente de l'agogique : l'exacerbation de la tension générée par la répétition et l'intensification des nuances et par la progressive densification de la texture pianistique est signe d'une démesure expressive qui n'existe pas, aux yeux de Cortot, dans le style classique. On peut en revanche observer que le pianiste ne mentionne à aucun moment les particularités du cheminement tonal, pourtant remarquable (la partie centrale amène la tonalité de *mi* bémol majeur, alors que le final commence en *si* mineur), se concentrant davantage sur les aspects expressifs que sur les spécificités structurelles. Aussi Cortot met-il en exergue « l'éclat vivifiant de la tonalité majeure », et non l'étrangeté tonale.

Si Cortot souligne la liberté avec laquelle Chopin traite les formes fixes (l'audace dont fait preuve Chopin demeurant malgré tout perceptible seulement dans le cadre d'une forme préétablie, voire instituée), il émet un jugement plus nuancé en ce qui concerne les œuvres appartenant à un genre moins défini, comme la Fantaisie ou le Prélude. Selon lui, c'est précisément dans ce type de pièces, qui offrent davantage de latitude du point de vue de la construction formelle, que se manifeste l'ambiguïté de l'esthétique chopinienne. Car, sans les contraintes imposées par une forme fixe, Chopin n'en demeure pas moins soucieux d'équilibre et de cohérence structurelle, comme le montre l'exemple de la *Fantaisie* op. 49 que Cortot analyse au cours d'une conférence tenue à l'Université des Annales le 2 février 1939[388] :

> La composition justifie pleinement son titre, tant par la diversité des motifs que par l'audacieuse indépendance de leurs développements épisodiques. Ce ne sont là, toutefois, que d'apparentes libertés de rédaction, subtilement contrôlées par cet infaillible souci de forme cohérente qui, chez Chopin, modèle

[387] CORTOT, Alfred, dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et 58, op. cit.,* p. 69.
[388] Il s'agit en vérité d'une reprise, légèrement modifiée, de la conférence du 25 juin 1934, également retranscrite dans le journal *Conferencia* sous le titre « Frédéric Chopin. V. Pièces de concert » [XXVIII (1er juillet 1934), no 14, p. 95-101.]

l'expression des sentiments les plus exaltés selon les lois d'une discipline châtiée et d'un goût quasi-racinien[389].

Cette apparente contradiction d'une musique librement composée et pourtant rigoureusement construite[390], « représentation d'un combat entre le cœur et la raison »[391], cristallise et résout la question de la définition de l'esthétique de Chopin. L'opposition entre licence et respect, excès et mesure, semble certes être un lieu commun, mais aussi une manière d'éviter le débat au final infructueux de la place du compositeur au sein du XIX^e^ siècle ; Cortot établit alors une dichotomie entre la forme classique de l'œuvre (et classique a ici le sens d'harmonieux, équilibré, cohérent…) et son contenu émotionnel romantique. Ce qui lui permet, entre autres, de concilier la filiation mozartienne de Chopin et son enracinement dans le XIX^e^ siècle.

> La manière de dire n'est, apparemment, qu'à peine modifiée. Seul diffère ce qui est dit, ou plus exactement, suggéré. Le psychique, ici, va prendre le premier rang au nombre des éléments auxquels la musique emprunte son miraculeux pouvoir d'irradiation et la contagion émotive devenir le principe d'une nouvelle conception esthétique, basée sur la confrontation des sentiments bien plutôt que sur le contraste matériel des sujets mélodiques[392].

D'où, chez Cortot, l'idée que la *Ballade* est une « création d'un symbolisme esthétique bien attachant, puisqu'elle unit en un tout indissoluble les deux tendances qui se partageaient, sans s'y contredire, l'imagination de Chopin. D'une part, les fiévreuses, les ardentes aspirations du romantisme. Et, de l'autre, ce goût profond des formes harmonieuses, cet irrésistible penchant aristocratique qui, préservant ses réalisations de tout excès, de toute emphase superflue, y maintenaient sans effort les délicates vertus du classicisme[393] ». Ajoutons que Cortot ne restreint pas sa thèse au seul genre de la Ballade, comme le montre la teneur de son propos lors de la conférence du 21 janvier 1937.

> Car, et lors même qu'il s'abandonne au tumultueux courant des aspirations romantiques, Chopin n'abdique jamais ce penchant au classicisme dont les caractéristiques se manifestent, de plus en plus significatives, dans le développement progressif d'une immortelle production. Penchant classique qui

[389] CORTOT, Alfred, « Aspects de Chopin. IV. Pièces de concert », *art. cit.,* p. 488.
[390] La *Fantaisie* serait « l'une des œuvres les plus cohérentes de Chopin et les plus formellement équilibrées ». CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. V. Pièces de concert », *art. cit.,* p. 96.
[391] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. IV. les Sonates », *Conferencia,* XXVIII (15 juin 1934), n° 13, p. 56.
[392] CORTOT, Alfred, « Position du romantisme musical », *art. cit.,* p. 164.
[393] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. II. Les Ballades », *art. cit.,* p. 427.

l'isole si curieusement des tendances révolutionnaires de ses contemporains, et que j'entends ici au sens plein du mot, c'est-à-dire de perfection formelle et de raffinement objectif[394].

En définitive, aux yeux de Cortot, Chopin est d'autant plus romantique qu'il intègre les données du classicisme, ordre, logique, composition, au même titre d'ailleurs que Liszt, qui n'hésite pas à proclamer dans une lettre à Marie d'Agoult, datée du 15 novembre 1864, que « toute belle musique doit premièrement et toujours satisfaire aux conditions absolues, inviolables et imprescriptibles de la musique : proportion, ordonnance, harmonie et eurythmie y sont aussi indispensables qu'invention, fantaisie, mélodie, sentiment ou passion[395] ». Remarquons d'ailleurs que de façon assez paradoxale, cette similitude de pensée rapproche Chopin de ce que Rosen appelle la seconde période romantique (à partir de 1850) et qu'il associe plus volontiers à la figure de Brahms[396].

Mais Cortot ne tire pas de telles conclusions, demeurant tributaire de la représentation commune et non moins juste d'un Chopin ancré dans le XVIII^e^ siècle – affirmant d'ailleurs la nécessité, pour comprendre la musique de Chopin, de « savoir comprendre Mozart et aussi Palestrina, Monteverde [*sic*] et Bach, qui est le père de tous les grands musiciens, qui après lui, ont écrit »[397]. On demeure malgré tout perplexe quant au sens faussement évident que Cortot accorde à l'idée de « perfection formelle », dans la mesure où à aucun moment dans ses écrits le pianiste ne justifie sa thèse par une analyse précise. Il est possible que celle-ci soit simplement omise parce qu'implicite et allant de soi. On peut également supposer que cette beauté formelle n'apparaît pas par le biais d'un examen rationnel de l'œuvre, mais se manifeste au contraire au moment de l'exécution instrumentale, beauté sensible autant qu'intelligible.

Il faut donc réévaluer le propos de Cortot dans cette perspective. Premièrement, le lieu commun d'une coexistence du classicisme et du romantisme dans l'esthétique de Chopin apparaît dans la pensée de Cortot comme l'héritage indiscuté d'une représentation déjà convoquée au XIX^e^ siècle, tant par les critiques que par les musiciens eux-mêmes. Deuxièmement, ce qui est de l'ordre du cliché peut acquérir une toute autre signification si l'on se place sur le plan de l'interprétation instrumentale. En effet, les notions d'équilibre

[394] CORTOT, Alfred, « La poésie de la virtuosité dans l'œuvre de Chopin », *Conferencia,* XXXI (1^er^ septembre 1937), n^o^ 18, p. 328.
[395] Franz Liszt, cité dans OTT, Bertrand, *Liszt et la pédagogie du piano. Essai sur l'art du clavier selon Liszt,* Issy-Les-Moulineaux : Établissements d'applications psychotechniques, 1978, p. 32.
[396] Voir ROSEN, Charles, *Plaisir de jouer, plaisir de penser. Conversation avec Catherine Temerson,* Paris : Eshel, 1993, p. 41.
[397] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétations,* recueillis et rédigés par Jeanne Thieffry, Paris : Legouix, 1934, p. 51.

formel, de rapport harmonieux, sont tout aussi utiles à l'analyste qu'au musicien ; dans le cas de Cortot, on ne peut négliger cet aspect[398].

Nous nous contentons, à ce stade, de préciser que le pianiste ne néglige jamais cet aspect pratique, y compris dans des propos de type informatif à vocation généraliste. En témoigne l'évocation, au cours d'une conférence donnée en 1934 sur les *Préludes,* de la « magie singulière » qui « infléchie au souffle d'un mouvement *rubato*, se modèle à l'inspiration momentanée de l'interprète et qui, sans rien abdiquer de la pureté quasi classique de sa forme, se prête, sous des doigts experts, aussi bien à l'alanguissement d'une chaste caresse qu'à l'audace d'un geste passionné »[399] ; le *rubato* devenant ici à la fois l'incarnation des tendances romantiques de Chopin (tendances auxquelles il appartient à l'interprète de donner vie), et le signe de l'implication de l'interprète.

C. Alfred Cortot, interprète romantique

À cet égard, on ne peut tenir comme simple coïncidence le fait que les contemporains de Cortot aient pu décrire son art pianistique comme résultant d'une conciliation entre rationalité et intuition ; ce qui, en somme, revient à considérer l'interprétation elle-même sous l'angle du romantisme. Yvonne Lefébure, notamment, relève que « ce mélange d'inspiration et de réflexion – on y revient sans cesse – c'est tout son génie d'interprète[400] ». Et « ceci encore : romantique par l'âme, classique par l'esprit. Aussi loin d'un certain romantisme échevelé, tout assujetti à l'inspiration du moment, que de néo-classicisme, aujourd'hui fort à la mode, qui, sous la froide correction du style, masque mal l'indigence du tempérament[401] ». Que la pianiste établisse une correspondance entre âme et esprit d'une part et romantisme et classicisme d'autre part n'est pas anodin, puisque cela revient, encore une fois, à faire une question esthétique un problème d'ordre *pratique* ; en d'autres termes, l'ambiguïté stylistique

[398] Les incidences concrètes, pour l'interprétation pianistique, d'une conception de l'esthétique chopinienne comme conciliation de deux modèles stylistiques apparemment antithétiques, apparaîtront dans la dernière partie de cette thèse.
[399] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. I. Les Préludes », *art. cit.,* p. 254.
[400] LEFÉBURE, Yvonne, « Cortot, le poète du clavier », *art. cit.,* p. 904.
[401] *Id.* Yvonne Lefébure reformule cette pensée, dans des termes assez similaires, dans un entretien avec Charles Timbrell : « This concept of freedom within strictness was one of the secrets of his playing. It was exactly related to a central character of his style : to create a beautiful expression within formal simplicity. Or, one say, to be inwardly romantic while outwardly classical. » [Cette idée de liberté mêlée de rigeur était l'un des secrets de son jeu. C'était lié à un élément fondamental de son style : créer une belle expression en même temps qu'une simplicité formelle. Or, devrait-on dire, être intérieurement romantique et extérieurement classique ».] Yvonne Lefébure, citée dans TIMBRELL, Charles, *French Pianism. An Historical Perspective,* New York : Pro/Am Music resources ; Londres : Kahn and Averill, 1992, p. 90.

que Cortot remarque dans la musique de Chopin est le miroir d'une autre forme d'équivocité à l'œuvre dans le processus interprétatif (comprenons ici, exécution instrumentale). Et c'est en ce sens que Cortot se positionne en tant qu'*interprète romantique*, si tant est que l'on puisse accorder à cette identité une signification à la fois historique et esthétique.

Historique, parce que Cortot se pense avant tout comme un homme du XIX^e^ siècle. Il confie ainsi à Bernard Gavoty : « Les musiciens romantiques n'avaient déjà tant donné que je ne pouvais attendre de l'avenir des trésors comparables à ceux que j'avais découverts. J'étais, je suis encore, un homme du dix-neuvième siècle[402] ». Et encore : « Posez la question autour de vous : la qualification de « pianiste romantique » est attachée à mon nom. Je ne puis, ni ne veux la renier[403] ».

Esthétique, parce qu'affirmant cela, Cortot établit implicitement une distinction entre une « attitude de l'interprète », pour reprendre ses propres termes, résolument passéiste – sans que ce terme ait ici une quelconque connotation péjorative – et une tendance qu'il considère comme moderne, tournée selon lui vers la seule perfection instrumentale, le disque renforçant les caractéristiques de ce nouveau type d'interprétation, puisque, à ses yeux, « la surprise heureuse d'un moment d'exaltation, amplifié par la présence de l'auditeur, le dynamisme communicatif, la personnalité vibrante qui est fonction de cette éloquence spéciale commandée par le rite de l'estrade, s'avèrent inopérants et même répréhensibles, s'agit-il de la qualité, en quelque sorte aseptisée, d'une émission ou d'un enregistrement[404] ». Une telle assertion peut paraître étrange de la part d'un pionnier de l'enregistrement[405]. La revendication anti-mécaniste de Cortot semble en désaccord, sinon en contradiction, avec son attitude.

Si l'idée d'interprète romantique, dans le cas de Cortot, ne peut certainement pas être symptomatique d'un positionnement réactionnaire vis-à-vis des techniques de diffusion modernes, la question demeure toujours ouverte quant à son acception. Il semble en premier lieu qu'il faille lui donner une signification très large, ne serait-ce parce que le romantisme devient progressivement, dans la pensée de Cortot, non plus une caractéristique esthétique

[402] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 80.
[403] *Ibid.,* p. 126.
[404] CORTOT, Alfred, « Attitude de l'interprète », *art. cit.,* p. 887.
[405] Voir GAUSSIN, Frédéric, « L'interprète face aux défis technologiques de la reproduction sonore : Alfred Cortot (1877-1962), pianiste, pionnier, visionnaire », *Les Musiciens et le Disque*, dans GIULANI, Elisabeth ; CORDEREIX, Pascal ; SEBALD, Bruno, (éds.) *Les Musiciens et le Disque*, Paris : AIBM-AFAS, 2009, p. 54-63. Cortot effectue en effet ses premiers enregistrements de Chopin pour la maison Victor alors qu'il est aux Etats-Unis, en 1919, et ne cesse d'enregistrer jusqu'en 1959 ; sans compter les multiples *piano rolls* chez Duca, Duo-art, Pleyela et Triphonola.

particularisante, mais une idée générale qui révèle l'essence même de la musique. Cortot s'en explique notamment au cours d'un entretien avec Bernard Gavoty, le 21 juillet 1943 :

> Je vois bien, quant à la littérature et même quant à la peinture, les défauts et les excès du romantisme. Ce goût exclusif de soi, l'expression exclusive du sentiment personnel, le mépris de l'objectif, tout cela est dangereux, tout cela limite, et peut même arriver à stériliser. Mais, pour ce qui est de la musique, c'est absolument l'inverse. La musique fait corps avec le romantisme. Le romantisme est la fonction même, la substance, la définition de la musique[406].

Dans cette perspective, la question de la définition esthétique acquiert une toute autre signification. Nous avons vu que le romantisme, par sa vocation à absorber toutes les contradictions, devient, du point de vue des romantiques, l'aune à laquelle se mesure toute musique, au-delà de tout antagonisme stylistique. Dans ces conditions, le positionnement de Cortot en tant que romantique nous invite à aborder le problème non pas du point de vue de sa pertinence quant au style musical de Chopin, mais comme le point de départ d'une réflexion plus large sur la manière dont Cortot convoque et réutilise des concepts hérités du romantisme pour élaborer sa pensée de l'interprétation.

Tel sera l'objet de notre seconde partie, dans laquelle nous nous proposons d'examiner selon quelles modalités Cortot se fait l'exégète de la musique de Chopin, dans ses écrits, ses conférences ou ses cours d'interprétation.

[406] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Alfred, *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.

DEUXIÈME PARTIE : L'INTERPRÉTATION COMME CONSTRUCTION DU SENS

> Le musicien (l'interprète) doit effectuer une transcription de la notation musicale en langage tactile et en technique corporelle (voir la technique de corps de Marcel Maussin). L'auditeur, pour sa part, traduit les phénomènes sonores acoustiques dans le langage de son expérience intérieure en éprouvant une musique « qui lui parle ». La traduction la plus radicale est finalement effectuée par ceux qui entreprennent de verbaliser la musique, c'est-à-dire de transporter en paroles telle ou telle des phases décrites plus haut. Dans une telle traduction, on se situe à l'extérieur du processus musical, dans un métalangage qui l'observe. Sans une certaine mesure, les « herméneutiques », c'est-à-dire les programmes verbaux (et souvent poétiques à l'époque du romantisme) représentaient de telles traductions, de même que les correspondances des symbolistes entre sons, couleurs et parfums. Ainsi la musique peut être traduite par n'importe quel système de signes, le cas le plus général étant cependant représenté par les traductions verbales[407].

Eero Tarasti circonscrit parfaitement les données du problème, puisqu'il souligne les distinctions sémantiques propres aux termes d'interprétation et d'interprète, selon que l'on fasse référence au musicien ou à l'auditeur. Et l'idée de Tarasti est d'autant plus intéressante pour notre étude que Cortot adopte tour à tour les trois positions définies. En tant qu'exécutant, il se doit de transformer un système de notation écrite en une action motrice, induisant l'implication du corps tout entier[408]. En tant qu'auditeur (car il est bien auditeur, également, de ce qu'il joue ; cette dimension est importante, comme le prouve l'anecdote relatée à plusieurs reprises de la remarque de Chouchou faite au pianiste après avoir joué les *Préludes* de Debussy : « papa écoutait davantage »), Cortot apporte une réponse émotionnelle à la musique, qu'il traduit en images. Les commentaires de l'édition de travail, dans une certaine mesure, sont un exemple de ces rêveries musicales. Mais par là, le pianiste appartient aussi à la dernière catégorie d'interprètes : ceux qui verbalisent, mettent des mots sur l'œuvre, glosent et, passant de l'objet musical au discours, présupposent la possibilité d'une herméneutique musicale. Dire, jouer (agir), entendre (éprouver) sont donc trois modalités de

[407] TARASTI, Eero, *De l'interprétation musicale,* [*Actes sémiotiques-Documents,* vol. 5, n° 42], Paris : Institut National de la Langue Française, 1983, p. 8.
[408] Il ne s'agit pas *seulement*, surtout avec Cortot, d'agilité digitale. Il faut lier cela à l'évolution de la technique pianistique ainsi qu'à la transformation de l'écriture pianistique au XIX^e^ siècle. Il est certain que pour jouer les *Études* de Chopin, il faut engager l'ensemble du bras, jusqu'à l'épaule.

l'interprétation qui se conjuguent de telle manière qu'aucune des trois ne peut être autonome par rapport aux deux autres.

I. Dire le sens de la musique : l'interprétation comme traduction

A. Essai de définition

Nous nous intéresserons en premier lieu à la manière dont Cortot commente et fait l'exégèse de la musique de Chopin, lui donnant une traduction dans le domaine verbal. Si nous employons le terme de traduction, c'est que le pianiste l'utilise lui-même de manière récurrente comme synonyme d'« interprétation ». L'établissement de cette équivalence sémantique se retrouve d'ailleurs dans les théories sur la traduction littéraire, que l'on peut d'ores et déjà considérer comme un paradigme (ou modèle) de l'exégèse musicale. Ajoutons que cette symétrie du domaine musical et du discursif est d'autant plus significative qu'elle présuppose que la musique soit capable de dire quelque chose, et qu'elle fonctionne elle-même comme un langage.

La traduction/interprétation, telle que la conçoit Cortot, n'est autre que le transfert d'un médium à un autre. Comme dans la traduction littéraire, le sens véhiculé demeure identique (du moins on le suppose), seul le véhicule du message diffère. Si l'identité du signifié demeure la condition *sine qua non* de la traduction (d'une langue à une autre comme de la musique à une langue), cela suppose en outre qu'il y ait bien un signifié musical. Là se trouve une des thèses fondamentales, et les plus souvent réaffirmées, de Cortot. Or, la figure de Chopin semble justifier, pour le pianiste, une telle prise de position. Comme nous l'avons mentionné, à plusieurs reprises dans *Aspects de Chopin,* Cortot évoque l'idée de Chopin selon laquelle il n'y a pas de musique « sans arrière-pensée[409] ». Et le pianiste de citer, dans *Aspects de Chopin,* les notes contenues dans les esquisses de la méthode de piano, qui définissent la musique comme la traduction sonore d'une pensée :

> L'expression de la pensée par les sons.
> La parole indéfinie (indéterminée) de l'homme, c'est le son.
> La manifestation de notre sentiment par les sons.

[409] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 41, 69 et 72. Nous n'avons pas pu déterminer l'origine de cette citation.

La langue indéfinie [:] la musique.

L'art se manifestant par les sons est appelé musique.

L'art d'exprimer ses pensées par les sons. `

L'art de manier les sons.

La pensée exprimée par les sons[410].

En citant ces propositions, Cortot justifie son idée de l'interprétation comme traduction à la fois conceptuellement et historiquement. L'interprétation est donc une affaire de traduction pour le compositeur qui, pour reprendre les termes de Chopin, exprime sa pensée par les sons, et pour le musicien qui, quant à lui, met au jour et traduit une pensée contenue dans l'œuvre, sous deux modalités différentes : la parole et l'exécution instrumentale.

Si l'on effectue un recensement, même non exhaustif, des occurrences du terme de traduction dans les écrits de Cortot, on s'aperçoit que l'objet visé par ce processus de translation est toujours d'ordre abstrait. Il s'agit, dans les *Principes rationnels de la technique pianistique,* de traduire – ou de rendre perceptibles – les « émotions ou [l]es sensations évoquées par la musique[411] ». Lors d'un cours d'interprétation, à la question « que veut dire le mot : interpréter ? », le pianiste répond : « Traduire la pensée d'un auteur[412] ». Dans l'article « Position du romantisme musical », Cortot évoque de même son « zèle à la traduction des expressions les plus variées de l'art musical[413] ». Enfin, se référant aux qualités interprétatives de Chopin, le pianiste déclare que « bien jouer du piano ne représentait pas tant pour [Chopin] un but, qu'un moyen, et celui-ci assoupli de la manière la plus sensible à la traduction des émotions et de sentiments dont la musique se fait la mystérieuse messagère[414]. » Plus intéressante encore est l'idée selon laquelle Chopin, dont nous avons montré qu'il est l'avatar de Cortot sur le plan pédagogique, « désirait avant tout susciter chez ses élèves particulièrement doués, ce goût de l'interprétation imaginative, cette sensibilité expressive du toucher qui donnaient à son jeu personnel une qualité ignorée avant lui et qui, adaptés à la traduction des œuvres dont il leur imposait l'étude, pouvaient en enrichir la signification poétique[415]. » Et Cortot ajoute :

---

[410] Frédéric Chopin, cité dans CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 65. Cortot omet les définitions qui se trouvent ajoutées en note, sur le côté gauche du manuscrit (voir CHOPIN, Frédéric, *Esquisses pour une méthode de piano,* textes réunis et présentés par J.-J. Eigeldinger, Paris : Flammarion, 1993, planche 17).

[411] CORTOT, Alfred, *Principes rationnels de la technique pianistique,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1928, cotage E.M.S 7740, p. 1.

[412] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours de pédagogie pianistique d'Alfred Cortot », *art. cit.,* p. 238.

[413] CORTOT, Alfred, « Position du romantisme musical », *art. cit.,* p. 167.

[414] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 55

[415] *Ibid.,* p. 40.

> Chopin accordait implicitement à [sa musique] le pouvoir de représenter le sentiment sous la note, et (…) nous sommes bien prêts de l'expressionnisme latent dont son œuvre est le reflet, lorsque nous tentons de lui conformer la traduction d'un rêve intime ou d'une secrète aspiration, sans nous satisfaire du seul plaisir d'oreille à quoi certains exégètes moroses s'emploient à limiter son approche ou son intelligence[416].

On retrouve là les différentes modalités de l'interprétation évoquées plus haut, à savoir une traduction expressive passant par la verbalisation, et une traduction sensible (c'est-à-dire sonore) de la signification d'une œuvre. Il s'agit donc en définitive d'un processus redondant, puisque tout acte interprétatif revient à rendre compte d'un sens qu'il s'agit de mettre en exergue selon deux médiums distincts.

Il reste cependant à évaluer la validité et la pertinence du parallèle effectué par Cortot entre le processus linguistique de la traduction et l'interprétation proprement dite, ne serait-ce que parce que la traduction littéraire pose un certain nombre de problèmes épistémologiques dont il faut également rendre compte lorsque l'on aborde la question de l'herméneutique musicale *et* de l'exécution instrumentale.

B. Les paradoxes d'une herméneutique musicale qui se veut traduction

1) D'une langue à l'autre : la question du référent et de l'équivalence sémantique

La traductologie (néologisme inventé par Brian Harris en 1973[417]) et la critique de l'interprétation comportent de nombreuses similitudes. Toutes deux, notamment, engagent une réflexion sur l'objet qu'il s'agit de traduire/interpréter. Que ce soit dans le domaine littéraire ou dans le domaine musical, cet objet se présente sous forme d'un *texte* écrit qu'il s'agit de *déchiffrer*. Et la nécessité d'une traduction provient d'une incompréhensibilité apparente, qui, dans le cas de la musique, est consubstantielle au langage d'origine. L'expérience esthétique passe en effet forcément par un stade d'incompréhension, qui tient à l'essence *a priori* non dénotative – c'est-à-dire non référentielle – du langage musical[418]. La

[416] *Ibid.,* p. 74.
[417] Voir HARRIS, Brian, « La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique », *Cahier de linguistique,* n° 2 (1973), p. 133-146.
[418] Selon Hermann Danuser, l'incompréhension serait également consubstantielle à l'expérience esthétique dans la mesure où la perception d'une œuvre musicale suppose l'appréhension de changements qualitatifs qui résistent d'abord à la compréhension, sous peine de perdre toute justification esthétique. Voir DANUSER, Hermann, « L'éloge de la folie, ou de la fonction de la non-compréhension et de la mauvaise compréhension dans l'expérience esthétique », dans GRABÓCZ, Márta, (éd.) *Sens et signification en musique,* Paris : Hermann, 2007, p. 67-91. Il serait intéressant d'effectuer un parallèle avec la pensée de Nietzsche dans *Le Gai Savoir,* et

tâche de l'interprète, par conséquent, serait de découvrir et de dévoiler un référent possible, que ce référent soit interne (hypothèse formaliste) ou externe à la musique (c'est la position de Cortot). On comprend alors que l'impossibilité pour l'interprète d'établir un système d'équivalence entre signe musical et signification, constitue un des problèmes fondamentaux de toute herméneutique musicale. Comme le souligne Márta Grabócz, la musique, mot à mot, ne dit rien, car « elle n'est pas un système de signes[419] ». Il est impossible d'établir une correspondance terme à terme, ou plutôt son à terme. Cet argument a pu conduire à invalider – au moins en partie – l'idée que la musique puisse être comparable, dans sa structure, au langage. C'est précisément ce que fait remarquer Charles Rosen : « les analogies entre l'art et le langage sont pertinentes, mais l'art est précisément dépourvu de cette caractéristique du langage qui permet d'établir un dictionnaire : la possibilité de traduire, de remplacer un signe ou un ensemble de signes par un autre[420]. » De fait, lorsque Cortot qualifie de « vibrations vaporeuses[421] » les deux dernières mesures du *Nocturne* op. 9 n° 2, ou de « rêveuses inflexions » les accords de main gauche sur lesquels « vient se poser la caresse imprécise et murmurante d'une brise nocturne[422] », il est incontestable qu'il choisit des images certes *motivées,* mais non *déterminées* par la musique. Cela constitue à l'évidence une limite au rapprochement avec la traduction littéraire, même si celle-ci, au final, demeure en butte aux mêmes problématiques, ayant elle aussi comme horizon de réflexion la mise en valeur d'un sens, et ce malgré la présence des dictionnaires… De ce point de vue, au-delà de toute logique de transposition d'un médium à un autre ou d'une langue à une autre, il faut en revenir à l'interprétation, c'est-à-dire à une démarche herméneutique plus ou moins consciente, dont il faut admettre d'emblée qu'elle est une réalité psychologique inévitable, y compris pour ce qui est de la traduction.

À partir de là, l'interprétation de la musique[423] recèle forcément une part d'incertitude. On ne peut en effet que formuler des hypothèses de lecture, puisqu'il est impossible de

---

notamment dans le paragraphe 334. Nietzsche y évoque l'étrangeté première de toute séquence, qu'il faut « apprendre à entendre », puis « apprendre à aimer ». Voir NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir* : *« la gaya scienza ». Fragments posthumes : été 1881- été 1882* [*Die Fröhliche Wissenschaft,* 1882], textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris : Gallimard, 1982, p. 223.

[419] GRABÓCZ, Márta, « Introduction », dans GRABÓCZ, Márta, (éd.) *Sens et signification en musique, op. cit.,* p. 15.

[420] ROSEN, Charles ; ZERNER, Henri, *Romantisme et réalisme, op. cit.,* p. 72.

[421] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1945, cotage E.M.S. 5142-5143, vol. 1, p. 11.

[422] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 36.

[423] Nous laissons pour l'instant de côté l'aspect pratique de l'interprétation, c'est-à-dire l'exécution instrumentale, ou *performance*.

parvenir à une stricte synonymie entre l'objet et son interprétation. L'explication la plus simple est que les deux médiums en présence, l'un discursif, l'autre musical, sont trop hétérogènes et étrangers l'un à l'autre pour qu'un simple transfert de signification soit possible. La relation entre le mot et le son, entre le commentaire verbal et l'œuvre musicale, semble donc d'autant plus complexe qu'elle se construit sur un écart sémantique fondamental. C'est cet écart que nous nous proposons d'étudier.

2) Vérité du texte

Nous revenons brièvement au problème de la traduction. L'une des premières questions qui se pose, lorsqu'il s'agit de juger de sa validité, est celle de sa fiabilité. Comme le souligne Michaël Oustinoff :

> La vision dominante tend à considérer la traduction sous l'angle de ce qu'Antoine Berman appelle « la défectivité » : tout texte traduit serait par nature imparfait. Le défaut majeur est celui de sa « secondarité » : « Cette très ancienne accusation, n'être *pas* l'original, et être *moins* que l'original (on passe très facilement d'une affirmation à l'autre), a été la plaie de la *psyché* traductive et la source de toutes ses culpabilités. » C'est Georges Mounin qui, le premier, a synthétisé cette idée : « Tous les arguments contre la traduction se résument en un seul : elle n'est pas l'original. » Par conséquent, si par traduction, on entend le passage de l'original sans aucune transformation d'une langue à une autre, il faut conclure à l'impossibilité même de la traduire, paradoxe que Jean-René Ladmiral a appelé la « problématique de l'objection préjudicielle » et dont il démontre l'inanité[424].

L'idée que toute traduction serait défective car différente du texte source est d'autant plus prégnante dans le domaine musical que les médiums sémantiques sont d'un côté verbaux et de l'autre purement sonores. L'écart qui en résulte tend à rendre suspecte toute tentative de commentaire herméneutique, le référent visé par la glose verbale étant toujours sujet à controverse et à falsification. Mais à l'inverse, comme le montre Michel Imberty, on ne peut pas non plus dire d'un énoncé musical qu'il est juste ou faux[425], la musique étant dépourvue de signes dénotatifs. Par conséquent, il est difficile de déterminer si un commentaire verbal coïncide ou non avec l'objet musical qu'il décrit ou explicite. En revanche, nier qu'un énoncé verbal puisse être jugé vrai ou faux (c'est-à-dire soit cohérent ou non avec la réalité à laquelle il se réfère, en l'occurrence une réalité musicale), paraît une position relativiste tout aussi

[424] OUSTINOFF, Michaël, *La Traduction,* Paris : Presses Universitaires de France, 2012 (4e édition), coll. « Que sais-je ? », p. 55-56.
[425] Voir IMBERTY, Michel, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique,* Paris : Bordas, 1979, p. 5.

intenable. Cortot, d'ailleurs, n'a jamais réfuté l'idée qu'il puisse y avoir des erreurs et de fausses conceptions.

Il s'agit en réalité d'une question épistémologique qui n'est pas sans importance pour notre étude, dans la mesure où la tendance actuelle est plutôt de récuser la valeur scientifique d'un discours herméneutique considéré, au mieux, comme rêverie poétique. Or, c'est faire preuve d'une singulière naïveté à l'endroit de ce qui, à l'inverse, est considéré comme scientifique – et par là il faut comprendre positiviste –, et qui ne s'intéresse trop souvent qu'à la forme et à la structure au détriment d'un contenu dont l'existence même est parfois niée – évidemment, nous simplifions à l'excès. Dans le domaine littéraire, pourtant, les réflexions portant sur la possibilité même d'établir la vérité d'un texte abondent, et méritent d'être réévaluées et reconsidérées par rapport au domaine musical.

Ainsi, il n'est pas anodin que Valéry, avec qui Cortot entretenait des liens amicaux (c'est de lui que le pianiste reçoit la croix de commandeur de la Légion d'honneur en 1934[426]), et qui, comme l'attestent certaines lettres[427], offre à plusieurs reprises au pianiste des exemplaires de ses écrits, ait été l'un de ceux à mettre en lumière cette problématique. Il affirme notamment : « Il n'y a pas de vrai sens du texte. Pas d'autorité de l'auteur. Une fois publié, un texte est comme un appareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens : il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre[428]. » Et de même, dans son commentaire de *Charmes,* Valéry déclare : « C'est une erreur contraire à la nature de la poésie, et qui lui serait même mortelle, que de prétendre qu'à tout poème correspond un sens véritable, unique, et conforme ou identique à quelque pensée de l'auteur[429]. » Nous reviendrons ultérieurement sur la question de l'autonomie de l'œuvre mise en exergue par Valéry. Ce que l'écrivain met ici en lumière, c'est d'abord la polysémie et l'équivocité de

[426] Voir la lettre que Cortot envoie à Paul Valéry, le 14 août 1934 :
« Mon cher maître,
Je reçois de la grande chancellerie l'avis d'avoir à désigner la personnalité des mains de laquelle je désire recevoir les insignes de mon nouveau grade. Puis-je vous demander de bien vouloir ajouter cet éclat à l'honneur qu'on m'a fait ? Inutile de vous dire que j'attendrai pour cela le temps qu'il faudra ; que je souhaiterais que ce geste fût privé de témoins et moi seul aie la fierté de son inestimable signification ?
Est-ce abuser de votre sympathie qui m'est si précieuse ? ou, au contraire voudrez-vous être bienveillant à ma hardiesse ?
J'attends un mot de vous pour répondre à la Chancellerie.
Et je vous prie de croire à mon admiration et à tout mon dévouement. » Bibliothèque Nationale de France, Département des manuscrits, N.A.F 19169, F. 313.
[427] Voir notamment *ibid.,* F. 315, 316, 318 et 322.
[428] VALÉRY, Paul, « Au sujet du "Cimetière marin" », *Variété III* [1936], Paris : Gallimard, 2002, p. 72. Cortot cite ce passage dans un chapitre consacré à Stravinsky de *La Musique française de piano,* nouvelle édition, Paris : Presses Universitaires de France, 1981, p. 627.
[429] VALÉRY, Paul, « Au sujet des "Commentaires de *Charmes*" », *Variété III, op. cit.,* p. 78.

toute œuvre poétique[430]. Par conséquent, il faut éviter de confondre vérité et unicité, polysémie et fausseté. Il semble donc nécessaire de repenser en partie les paradigmes à partir desquels nous validons ou invalidons une exégèse. Non seulement parce qu'il ne s'agit pas, comme dans la traduction littéraire, de dire la même chose, mais en des termes différents – et là nous faisons allusion tout autant à la traduction proprement dite qu'à la critique – mais bien de créer un point d'intersection entre deux langages ; mais aussi parce que l'interprétation en elle-même ne se réduit pas à un texte explicatif purement discursif, faisant appel à des arguments articulés entre eux selon une logique déductive, mais est également constituée, notamment chez Cortot, d'images plutôt que d'idées. Ainsi l'image, qui est au centre du processus herméneutique, résiste aux jugements catégoriques du vrai et du faux. C'est ce qui la rend d'ailleurs éminemment suspecte aux yeux des rationalistes et des positivistes et qui suscite, potentiellement, une méfiance iconoclaste[431]. En un mot, l'image semble naître de l'intuition plutôt que de la déduction, et à ce titre, elle appartient à un type de connaissance qu'il est plus difficile d'appréhender, car elle se passe de raisonnements logiques. En d'autres termes, l'œuvre étant « au-delà de tout ce qu'on pourra jamais penser, elle oppose son énigme à toutes les prétentions de l'intelligence, la défie de la rationaliser[432] ».

On ne peut que songer, en lisant ces lignes, à la critique nietzschéenne de l'explication scientifique de la musique, selon des schèmes purement rationnels. La référence à Nietzsche, et plus particulièrement au *Gai Savoir,* est d'autant moins incongrue ici que Cortot semble avoir lu l'œuvre et s'y réfère, certes de manière anecdotique, au cours d'un article dans lequel il fait allusion au « visionnaire du *Gai savoir*[433] ». Notons, en outre, que le pianiste dispose d'un ouvrage de Pierre Lasserre – *Les Idées de Nietzsche sur la musique*[434] – qu'il a annoté (quelques notes manuscrites sur la première page du livre), et que pour un wagnérien convaincu, la lecture de Nietzsche semble être un passage obligé. D'ailleurs, une grande partie du livre de Lasserre est consacrée aux réflexions du philosophe sur la musique de Wagner.

Le § 373 du *Gai Savoir* s'intitule « "Science" comme préjugé », et récuse l'explication mécaniste du monde… et de la musique. En voici un extrait :

---

[430] Valéry fait ici la distinction entre la prose, dont le but premier est de délivrer un message, et la poésie, qui n'a aucune fonction de communication, mais se rapproche de la musique en ce qu'elle est rythme, son et forme.
[431] Sur l'histoire de l'iconoclasme et de la méfiance vis-à-vis de l'image, voir DURAND, Gilbert, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image,* Paris : Hattier, 1994.
[432] DÉSESQUELLES, Anne-Claire, *L'Expression musicale,* Berne : Peter Lang, 1999, p. 6.
[433] CORTOT, Alfred, « Musique latine », *Terres latines,* IV (mai 1936), n° 5, p. 130.
[434] LASSERRE, Pierre, *Les Idées de Nietzsche sur la musique*, Paris : Calmann-Lévy, 1929 [1905 pour la 1re édition]. L'exemplaire annoté se trouve à la Médiathèque musicale Mahler.

> Il en est de même[435] de cette croyance dont se contentent maintenant tant de savants matérialistes, la croyance à un monde qui doit avoir son équivalent et sa mesure dans la pensée humaine, dans les concepts de valeur humains, à un « monde de la vérité », que l'on pourrait en fin de compte saisir grâce à notre petite raison humaine bien carrée – comment ? voulons-nous vraiment avilir de la sorte l'existence pour la rabaisser à un exercice d'esclave du calcul, de mathématicien reclus dans son cabinet de travail ? Il ne faut surtout pas vouloir la dépouiller de son caractère *polymorphe* : c'est le *bon* goût qui l'exige, messieurs, le goût du respect pour tout ce qui dépasse votre horizon ! Que seule soit légitime une interprétation du monde dans laquelle *vous* soyez légitimés, dans laquelle on peut chercher et poursuivre son travail scientifique (– vous voulez dire, en réalité, *mécaniquement ?*), une interprétation qui n'admet que de compter, calculer, peser, voir et toucher et rien d'autre, c'est une balourdise et une naïveté, à supposer que ce ne soit pas une maladie de l'esprit, de l'idiotie. Ne serait-il pas assez vraisemblable au contraire que ce que l'on parvient à attraper en premier lieu soit précisément ce que l'existence a de plus superficiel et de plus extérieur – ce qu'elle a de plus apparent, sa peau et sa matérialisation ? peut-être même est-ce la seule chose que l'on puisse attraper ? Une interprétation « scientifique » du monde, telle que vous la comprenez, pourrait par conséquent demeurer l'une des plus *stupides*, c'est-à-dire les plus pauvres en signification, de toutes les interprétations du monde possible : cela dit à l'oreille et à la conscience de messieurs les mécanistes qui aiment aujourd'hui à se glisser parmi les philosophes et croient sans réserve que la mécanique est la doctrine des lois premières et uniques qui fournissent la base sur laquelle il faudrait édifier toute existence. Mais un monde essentiellement mécanique serait un monde essentiellement *dénué de sens* ! À supposer que l'on apprécie la *valeur* d'une musique à partir de la quantité de choses qui en elle peuvent être comptées, calculées, réduites en formules – qu'une telle appréciation « scientifique » de la musique serait absurde ! Qu'en aurait-on saisi, compris, connu ? Rien, littéralement rien de ce qui en elle est proprement « musique » !...[436]

Rien ne prouve que Cortot ait porté une attention particulière à ce texte. Néanmoins, il nous semble en trouver des échos dans les conceptions de Cortot à propos de l'interprétation. En premier lieu, la distinction opérée par Nietzsche entre appréciation scientifique et compréhension de la musique peut renvoyer, dans une certaine mesure, à l'opposition entre analyse structurelle – si l'on considère que l'analyse structurelle de la musique suppose de considérer l'œuvre comme un tout organisé en de multiples unités reliées entre elles de manière hiérarchique et dans un ordre cohérent – et herméneutique. Nous aurons l'occasion, ultérieurement, d'aborder et développer ce point plus amplement. En second lieu, Nietzsche définit l'essence de la musique (par analogie avec le monde dans sa globalité) par son sens, un sens qui ne saurait se réduire à une quelconque mesure, qui ne résulte d'aucun déterminisme, et qui ne se satisfait pas du « fait brut » cher aux positivistes. Or, la démarche de Cortot

[435] Nietzsche évoque auparavant Herbert Spencer, savant qu'il juge incapable « d'apercevoir les *grands* problèmes et points d'interrogations. » [*Le Gai Savoir, op. cit.*, p. 391]
[436] *Ibid.,* p. 391-393.

procède entièrement de ce constat qu'en musique, il n'y a pas de « fait brut » (la matière sonore seule, les notes)… « que des interprétations[437] ». Ajoutons que la manière dont Cortot envisage la fonction de ses commentaires et le crédit qu'il faut leur accorder n'est pas étrangère au perspectivisme sur lequel débouche la théorie nietzschéenne de l'interprétation (« Nous ne pouvons contourner notre angle du regard[438] » nous dit le philosophe). Mais alors qu'avec Nietzsche la dimension spéculative l'emporte, Cortot au contraire n'est perspectiviste que par pragmatisme et souci d'efficacité. Il indique ainsi à un(e) étudiant(e), à propos de la *Sonate* de Liszt : « J'ai mon histoire, à son sujet. Je ne vous la dirai pas, car je ne suis pas sûr que ce soit celle de Liszt. Ayez, vous-même, votre histoire, qui supporte et donne de l'unité à votre interprétation[439]. » Si l'histoire en question n'est pas, à proprement parler, le sens de l'œuvre, elle en est au moins le reflet. Et c'est là ce qui la rend indispensable aux yeux du pianiste : si la démarche herméneutique suppose *a priori,* sinon la polysémie, du moins l'ambivalence, l'interprétation ne peut être qu'unifiée par la cohérence du point de vue.

3) La catégorie de l'ineffable

a) Ineffable et surenchère verbale

Ce détour par Nietzsche nous aura fait comprendre que Cortot a au moins ceci de commun avec le philosophe : il n'est pas positiviste. À partir de là, l'idée de signification musicale chez le musicien n'est en rien similaire à ce que l'on entend généralement par « vérité scientifique » et qui se résume trop souvent à la description de ce qui est apparent. Ce qui intéresse Cortot, au contraire, c'est ce qui demeure caché, voire secret, et qu'il s'agit de révéler. À ce titre, il n'est pas anodin que le terme d'ésotérisme soit récurrent dans les écrits du pianiste, notamment au sujet de la musique romantique. On trouve ainsi dans la préface de *Musique et Spiritualité* cette assertion : « L'interprète ne peut se dispenser de rechercher et de dégager la signification ésotérique de l'œuvre qu'il a charge de traduire[440] ». Dans *Aspects de Chopin,* de la même manière, Cortot évoque l'ésotérisme de la musique de Chopin[441], mais la formulation en est ambiguë, puisque l'objet du mystère est à la fois le sentiment du

[437] NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes : automne 1885-automne 1887, 7[60],* textes établis et annotés par G. Colli et M. Montinari, trad. de l'allemand par Julien Hervier, Paris : Gallimard, 1979, vol. 12, p. 305.
[438] NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir, op. cit.*, p. 393.
[439] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », XLII (30 septembre 1931), n° 8-9, p. 263.
[440] CORTOT, Alfred, « Préface », dans COLLING, Alfred, *Musique et spiritualité,* Paris : Plon, 1941, p. IV.
[441] Voir CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 74.

compositeur et la musique elle-même. On notera de plus que l'idée d'un mystère inhérent à l'œuvre renforce le perspectivisme interprétatif déjà évoqué. La relativité de toute interprétation (sa dépendance vis-à-vis du point de vue de celui qui interprète), induit en effet l'impossibilité de *fixer* une unique interprétation ; le sens d'une œuvre est alors infiniment ouvert, toujours susceptible de nouvelles herméneutiques. C'est ce que met en exergue Cortot lorsqu'il précise qu'« on ne saurait enfermer la donnée ésotérique d'un chef-d'œuvre dans le seul dilemme d'une interprétation déterminée. » Et s'adressant au public, il enjoint : « Veuillez donc ne considérer les miennes que comme des suggestions, des effleurement d'impressions, des images que je souhaite aussi dociles à votre fantaisie que légères à la divine musique qui les inspire[442] ».

D'un point de vue historique, la notion d'ésotérisme de l'œuvre d'art, dans la pensée de Cortot, s'enracine à l'évidence dans l'idée romantique de l'ineffable. Non pas que l'ésotérisme ou l'ineffable soient propres au romantisme[443], mais c'est bien à cette esthétique, pourtant, que l'on doit leur mise en évidence (et avant elle à la philosophie kantienne, mais il est peu probable que la pensée de Kant – et notamment sa définition de l'Idée esthétique comme « représentation de l'imagination qui donne beaucoup à penser, sans pour autant qu'aucune pensée déterminée, c'est-à-dire qu'aucun *concept,* ne puisse lui être approprié et, par conséquent, qu'aucun langage ne peut exprimer complètement ni rendre intelligible[444] » – ait pu influencer Cortot directement). On ne s'étonnera donc pas de voir associés dans une même phrase de l'article « Position du romantisme musical », l'adjectif « inexprimable » et l'expression « signification ésotérique ». Cortot écrit en effet : « On se doit de reconnaître à l'actif du romantisme qu'il aura largement contribué à l'assemblage des sonorités cette vertu de signification ésotérique qui en fait à proprement parler le langage de l'inexprimable et, qu'avant d'être une façon de se témoigner, il aura surtout été une manière de ressentir[445]. »

Cette thèse n'est cependant pas l'apanage de l'ère romantique, et il faut noter, dans la musicologie actuelle, une recrudescence de cette idée – ou peut-être a-t-elle toujours conservé une certaine force. En témoigne, notamment, le travail de Roger Scruton, dont toute la pensée

---

[442] CORTOT, Alfred, « Aspects de Chopin. I. Les Valses », *Conferencia,* XXXIII (15 septembre 1939), n° 9, p. 396.
[443] Célestin Deliège, que l'on ne peut soupçonner d'être romantique, affirme par exemple qu'une approche structuraliste de la musique permet de « satisfaire les besoins d'une élucidation des secrets des messages musicaux ». DELIÈGE, Célestin, « Approche d'une sémantique de la musique », *Revue belge de musicologie,* XX (1966), n° 1-4, p. 21.
[444] KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [*Kritik der Urteilskraft,* 1790], Paris : Gallimard, 1985, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 1097 [*Œuvres philosophiques,* vol. 2].
[445] CORTOT, Alfred, « Position du romantisme musical », *art. cit.,* p. 167.

se fonde sur la certitude que « le contenu de la musique a quelque chose d'ineffable – quelque chose que les mots ne peuvent saisir, mais que nous appréhendons et entendons malgré tout, comme l'expérience d'une signification musicale plus profonde[446]. » Cependant, pour Scruton, il y a une réelle impossibilité, ontologique, à expliciter verbalement quel sentiment exact est exprimé dans et par l'œuvre musicale (le contenu étant selon lui assimilable à l'expression) : « il est possible que nous souhaitions affirmer qu'une pièce exprime une émotion "particulière" : cette émotion, les mots ne peuvent l'exprimer, puisque *cela* – cette mélodie – en est l'expression exacte[447]. » Ce qui revient à dire, en réalité, que l'expressivité musicale est intransitive, et par là même inexprimable, puisque le langage verbal, par définition, ne se conçoit pas sans objet auquel il se réfère. Paradoxalement, on en revient plus ou moins chez Scruton à la thèse formaliste d'Hanslick (l'œuvre n'exprime pas autre chose qu'elle même) alors même que les hypothèses de départ sont antinomiques (la négation d'un contenu de l'œuvre d'art chez l'un, l'intranéité de l'expression musicale chez l'autre, ce qui est, on en convient, une contradiction dans les termes). Pour Cortot au contraire, le caractère indicible de la musique ne procède ni d'une absence de contenu, ni d'une inaccessibilité du sens, mais bien plutôt, d'un surcroît de sens, qui invite à l'exégèse permanente. Comme le souligne Todorov, « cette impossibilité de nommer avec des mots le contenu de l'art, cette intraductibilité de l'œuvre artistique, est en quelque sorte compensée par l'interprétation plurielle, infinie, que suscite cette œuvre[448] ». On a donc ce paradoxe d'une musique essentiellement inexprimable, mais qui suscite une glose verbale profuse, et dans le cas de Cortot, une glose écrite qui, loin de dissiper le mystère, en montre la profondeur[449].

Notons par ailleurs qu'en adoptant cette position, Cortot se montre très proche des thèses de Debussy, dont on connaît le goût pour le mystère, entourant de secret la composition

---

[446] « There is something ineffable about the content of music – something that words cannot capture, but which must nevertheless be heard and grasped in our deeper experience of meaning. » SCRUTON, Roger, *The Aesthetics of Music,* Oxford : Clarendon Press, 1997, p. 360.

[447] « We may wish to say that a piece of music expresses a "quite peculiar" emotion: an emotion that we cannot put into words, since *this* – the song – is its exact expression. » *Ibid.,* p. 158.

[448] TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole,* Paris : Seuil, 1977, p. 229. Précisons que Todorov se réfère ici à Wackenroder. Sur la dimension infinie de l'interprétation, voir également ce qu'écrit Raymond Monelle : « The network of significations is infinite, but this does not mean that there is nothing that can be said about music. On the contrary, it means that discourse about the music is infinite, and that no particular discourse can appropriate it, no ideology can claim the music as its own privilege. » [Le réseau des significations est infini, mais cela ne signifie pas que l'on ne puisse rien dire de la musique. Au contraire, cela signifie que le discours sur la musique est infini, et qu'aucun discours ne peut lui convenir, ni aucune idéologie réclamer des prérogatives sur la musique. »] MONELLE, Raymond, *The Sense of Music. Semiotic Essays,* Princeton : Princeton University Press, 2000, p. 156.

[449] Voir aussi, sur ce sujet, l'étude de Françoise Escal sur les explications volontairement énigmatiques de certaines notices de programme actuelles. ESCAL, Françoise, *Aléas de l'œuvre musicale,* Paris : Hermann, 1996, p. 65-67.

de ses œuvres. En témoignent les assertions qui émaillent ses écrits, et dont voici quelques exemples.

> Les hommes se souviennent mal qu'on leur a défendu, étant enfants, d'ouvrir le ventre des pantins… (c'est déjà un crime de lèse-mystère) : ils continuent à vouloir fourrer leur esthétique nez là où il n'a que faire. S'ils ne crèvent plus le ventre des pantins, ils expliquent, démontent et, froidement, tuent le mystère : c'est plus commode et alors on peut causer[450].

> Soutenons que la beauté d'une œuvre d'art restera toujours mystérieuse, c'est-à-dire qu'on ne pourra jamais exactement vérifier « comment cela est fait ». Conservons, à tout prix, cette magie particulière à la musique. Par son essence, elle est plus susceptible d'en contenir que tout art[451].

Ou encore :

> L'art doit, presque par définition, cacher des secrets insaisissables pour l'intelligence[452].

Bien sûr, cette prise de position, chez Debussy, participe d'une forme d'ésotérisme revendiqué, et comme chez Cortot, elle contribue à faire de l'œuvre d'art une énigme que seuls les *happy few* peuvent réellement comprendre et ressentir. Il est certain que Debussy serait effrayé par les études génétiques actuelles qui cherchent à rendre compte des processus créateurs, en étudiant, entre autres, les esquisses et documents relatifs à la composition de l'œuvre.

À la différence de Debussy cependant, Cortot ne se détourne jamais du mystère, arrivant à cette situation impossible d'avoir à comprendre et à déchiffrer, mais aussi à faire comprendre à des auditeurs et des élèves, ce qui, selon lui, demeure énigmatique.

b) Entre mysticisme et connaissance rationnelle

L'idée de l'œuvre comme mystère débouche, avec Cortot, sur une forme étonnante de mysticisme. Comparant l'art de l'interprétation à une forme de « divination[453] », évoquant les « inflexions divinatrices[454] » de la musique de Chopin, il semble vivre l'expérience musicale comme une expérience mystique. L'œuvre d'art, en ce sens, apparaît comme une *révélation*. Et il n'est sans doute pas incongru de supposer que Cortot ait pu être soumis à « l'esprit du

[450] DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits, op. cit.,* p. 23.
[451] *Ibid.,* p. 224. Notons que Debussy désigne ici un autre type de mystère : la fabrique des œuvres, à différencier d'un mystère pour ainsi dire métaphysique, consubstantiel à l'œuvre musicale.
[452] Claude Debussy, cité dans JAROCINSKY, Stefan, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme,* Paris : Seuil, 1970, p. 124.
[453] CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano, op. cit,* p. 381.
[454] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit,* p. 107.

temps » ; n'oublions pas que le pianiste est lecteur de Romain Rolland et de Bergson, qui se sont tous deux intéressés à la question du mysticisme[455].

Ce que dit Barthes dans *L'Obvie et l'obtus* nous semble, de ce point de vue, emblématique de la démarche herméneutique de Cortot :

> L'écoute est dès lors liée (sous mille formes variées, indirectes) à une herméneutique : écouter, c'est se mettre en posture de décoder ce qui est obscur, embrouillé ou muet, pour faire apparaître à la conscience le « dessous » du sens (ce qui est vécu, postulé, intentionnalisé comme caché). La communication qui est impliquée par cette seconde écoute est religieuse : elle *relie* le sujet écouteur au monde caché des dieux, qui, comme chacun sait, parlent une langue dont seuls quelques éclats énigmatiques parviennent aux hommes, alors que, cruelle situation, cette langue, il est vital pour eux de la comprendre[456].

Le paradoxe auquel fait référence Barthes se double, chez le pianiste, d'une autre contradiction : le mariage insolite du rationalisme et de l'intuition. Rationalisme, parce que Cortot, en tant que pédagogue, cherche constamment à identifier les causes : celles d'une mauvaise interprétation, celles d'une erreur de conception, et même celles d'une fausse note. Le projet des éditions de travail est ainsi de proposer « une méthode de travail rationnel, basé sur l'analyse des difficultés techniques ». Les *Études* op. 10, d'ailleurs, sont très pauvres en analyses et conseils autres que techniques. Cortot s'en justifie, et explique qu'il « [a] désiré ne surcharger le texte d'aucun commentaire esthétique », car « on peut, à la rigueur, établir des règles pour l'exercice manuel d'un Art. On n'en saurait tracer à la personnalité et au goût[457]. » En d'autres termes, tout ce qui est de l'ordre d'une technique pianistique et du geste autorise un discours rationnel – Cortot intitule sa méthode de piano, *Principes rationnels de la technique pianistique* – tandis que ce qui relève de l'exégèse ne peut être circonscrit par aucune explication, car elle n'obéit à aucun déterminisme, ni aucune loi. Or, il semble que Cortot, dix ans après, ait une opinion beaucoup moins tranchée. Non seulement l'édition des *24 Préludes* op. 28 comporte un grand nombre de commentaires herméneutiques, mais il n'y a plus trace, dans la préface, de réticence vis-à-vis d'une prise de position esthétique. De plus, Cortot finit par renier sa propre méthode, puisqu'il confie à son biographe, le 21 août 1943, que « grâce à [lui], (…), [il] ser[a] pour les générations futures autre chose que l'auteur des

[455] Voir notamment ROLLAND, Romain, *Essai sur la mystique et l'action de l'Inde vivante,* Paris : Stock, 1929, 3 vol. et BERGSON, Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* [1932], Paris : Presses Universitaires de France, 1990.
[456] BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III,* Paris : Seuil, 1986, p. 221.
[457] CORTOT, Alfred, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 10, op. cit.,* p. 5.

Principes rationnels[458] ». Thomas Manshardt en apporte la confirmation, en mentionnant la dédicace que Cortot écrit sur son exemplaire des *Principes* : « Comme Debussy l'écrit à sa fille dans sa dédicace de *Children's corner,* "avec mes excuses pour ce qui va suivre"[459] ».

Il faut cependant nuancer l'antinomie que nous avons soulignée entre attitude rationaliste et intuition (qui correspondrait donc, selon Cortot, à l'opposition technique/herméneutique), car même dans les années 1910, le musicien ne nie pas que l'on puisse rendre compte d'une signification musicale : il refuse simplement l'idée que la recherche de cette signification puisse être l'objet d'une méthode, si par méthode on entend l'ensemble des procédés qui permettent, de manière ordonnée et raisonnée, de parvenir à un but. Cortot écrit en effet, en préambule des *Principes rationnels* :

> Deux facteurs sont à la base de toute étude instrumentale. – Un facteur psychique, duquel relèvent goût, imagination, raisonnement, sentiment de la nuance et de la sonorité ; style, en un mot. – Un facteur physiologique, c'est-à-dire habileté manuelle et digitale, soumission absolue des muscles et des nerfs aux exigences matérielles de l'exécution.
>
> Pour développer les qualités psychiques, qui sont avant tout fonction de la personnalité et du goût, la pédagogie ne trouve guère de point d'appui que dans l'enrichissement de la culture générale, dans le développement des facultés imaginatives et analytiques qui permettent la traduction des émotions ou des sensations évoquées par la musique. Il n'existe pas pour cela de bons ou de mauvais systèmes. Il n'y a que de bons ou de mauvais professeurs[460].

Au-delà de l'argument de la méthode pédagogique, l'argumentation de Cortot induit implicitement qu'il n'existe aucun mécanisme immuable ou systématique permettant à la fois la compréhension, l'exégèse et l'interprétation de l'œuvre.

Pour autant, on ne peut affirmer que la raison n'entre pour aucune part dans la démarche herméneutique du musicien. Non-systématisme ne signifie pas irrationalité. Certes, on ne peut nier que les interprétations auxquelles Cortot se livre aient une dimension tout à fait subjective, ne serait-ce que par leur style littéraire, si reconnaissable, et idiosyncratique. Pourtant, elles ont une vocation didactique, et de ce fait, induisent aussi, sinon une certaine forme d'objectivité, du moins une intelligibilité qui les rend propres à la communication et

---

[458] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.

[459] « As Debussy wrote to his daughter in his dedication of *the Children's corner,* "with my apology for what follows" ». Alfred Cortot, cité dans MANSHARDT, Thomas, *Aspects of Cortot,* Northumberland : Appian Publications and Recordings, 1994, p. 107.

[460] CORTOT, Alfred, *Principes rationnels de la technique pianistique, op. cit.,* p. 1.

acceptables par un locutaire quelconque[461]. La verbalisation d'une signification implique donc son appréhension à la fois par l'intuition (première, dans l'ordre chronologique) et par l'intellect. Comme le montre Bernard Francès, « l'évocation a toujours quelque chose d'introspectif, elle apparaît au sujet lui-même comme personnelle, contingente, non comme une propriété de la structure mais comme un incident du sujet, elle n'a pas l'apparence d'objectivité de la signification, qui semble résulter d'un constat sur l'œuvre même[462]. » La signification apparaît alors comme une tentative de rationalisation de l'expression ; et Cortot conjugue toujours les deux aspects.

D'ailleurs, une remarque faite à l'une des élèves, lors d'un cours d'interprétation le confirme :

> Toutes les élèves ne voient pas quel est, dit Cortot, le but que je vise en demandant des notices, et dans celles-ci, un commentaire expressif de l'œuvre jouée. Une exécutante, – excusable, parce que très jeune, c'est pourquoi nous ne citerons pas son nom, – dit : Je ne cherche pas ce que signifie une œuvre. Je travaille ce que je ressens en la jouant.
>
> Contradiction, remarque Cortot ; si vous cherchez à rendre ce que vous ressentez, c'est que vous ressentez quelque chose. Ce « quelque chose » je vous demande de me le dire, et, si l'expression directe en est trop difficile, de me la symboliser, par quelque image, ou par l'évocation d'une atmosphère. Il faut clarifier en soi, et pour soi, l'interprétation d'une œuvre ; et aussi parce que, professeur, on est obligé d'expliquer à l'élève ce qu'il joue, de fertiliser son esprit. Pour cela, il ne suffira pas de leur dire que tel passage est en *mi* bémol. Ça ne les touchera guère !...[463]

En d'autres termes, la nécessité d'expliquer découle d'un impératif pédagogique ; mais cette explication doit à la fois « clarifier » et « toucher », faisant donc appel à l'intellect comme à la sensibilité et l'intuition (l'intuition étant ici assimilée à l'imagination). De la même manière, l'élève est soumis à cette recherche des causes, comme passage obligé du processus interprétatif. C'est la raison pour laquelle Cortot conseille aux professeurs de musique, face à des « fautes d'interprétation », de « [se] demander si l'élève n'a pas une conception particulière de l'œuvre qu'il interprète mal selon [eux] », et de « lui faire expliquer

[461] Cette idée doit conduire à réévaluer une conception binaire et antinomique du subjectif et de l'objectif. Même dans l'opinion la plus subjective, l'objet existe, en tant qu'objet, comme entité séparée du sujet. Même dans le jugement le plus objectif, il y a, à l'origine, le jugement d'un sujet. Au point que, par un glissement de sens, le subjectif peut se définir comme ce qui ne résiste pas à la critique, lorsque l'objectif est en quelque sorte protégé par la solidité de l'objet. Il semble donc qu'objectivité et subjectivité se mesurent en termes de degré, et ne se résument pas seulement à deux ensembles contradictoires.

[462] FRANCÈS, Bernard, *La Perception de la musique,* Paris : J. Vrin, 1984, p. 272

[463] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 novembre 1929), n° 11, p. 354.

ses raisons[464]. » En résumé, raisonnement, sensibilité et intuition sont loin d'être antinomiques, selon Cortot, lorsqu'il s'agit d'herméneutique et d'interprétation.

II. L'interprétation créatrice

A. À la recherche de l'origine de l'œuvre

Si l'interprétation suppose, chez Cortot, la recherche des causes, en toute logique, l'interprétation d'une œuvre implique la recherche de ses origines. Le danger, à l'évidence, est d'emprunter des « chemins qui ne mènent nulle part »… Dans le cas de Cortot, du moins, il n'en est rien car son approche, si spéculative soit-elle, est toujours ancrée de façon très pragmatique dans la réalité concrète d'une œuvre particulière.

Mais avant d'en arriver à la pratique, il faut identifier les fondements théoriques de la pensée de Cortot.

1) Trouver l'essence : Cortot idéaliste ?

Lorsqu'il pense la nature de l'œuvre musicale, Cortot est largement tributaire de la métaphore de l'âme et du corps. L'essence de l'œuvre est double : comme idée, elle participe du suprasensible ; comme corps, elle est incarnation de cette idée. Certes, ces concepts ne sont pas neufs, puisqu'ils irriguent toute la pensée occidentale. Cependant, ils sont formulés de deux manières différentes dans les écrits du pianiste.

Premièrement, l'œuvre est le « reflet d'une âme, avant que d'être un chef-d'œuvre des sonorités[465] ». Cette âme, c'est l'âme humaine dans sa dimension universelle, ou bien, pour Chopin, l'âme intime, personnelle, subjective. L'interprétation (exégèse et exécution instrumentale) consiste à la révéler et à la mettre au jour. Nous avons déjà évoqué cet aspect dans notre première partie et n'y reviendrons pas pour l'instant.

[464] CORTOT, Alfred, « Principes pédagogiques pour l'enseignement du piano », *Le Monde musical,* XXXIX (31 mai 1928), n° 5, p. 172. Cet article a également été publié sous forme de brochure par l'École Normale de Musique.
[465] CORTOT, Alfred, « Aspects de Chopin. II. Les Sonates », *art. cit.,* p. 435.

En second lieu, la forme n'est que l'enveloppe superficielle de l'œuvre, l'idée[466] en étant le cœur, la substantifique moelle. D'un point de vue simplement terminologique, en effet, Cortot emploie le mot idée de manière récurrente, désignant à chaque fois ce que l'on pourrait appeler un au-delà de la matière sonore. De Liszt, le pianiste affirme qu'il « n'a pas écrit la plus gigantesque de ses œuvres pour piano [la *Sonate* en *si* mineur] sans y enclore, sinon des situations, du moins des *idées*[467]. » La musique de Bach serait, quant à elle, « une musique d'idées et d'expression[468] » ; et Mendelssohn, « comme les grands classiques, (…) exprime des idées plus générales que particulières[469] ». Si l'on en demeure aux questions de terminologie, on observe que Cortot emploie parfois le terme de pensée, dans un sens à peu près équivalent à celui d'idée, semble-t-il sans établir de distinction sémantique – « Je crains toujours de n'être pas digne de la pensée que je vais traduire[470] », avoue-t-il. Soulignons cependant que si, par idée, il faut ici comprendre aussi le principe organisateur de l'œuvre, celui-ci ne se confond pas avec la forme (au sens le plus simple de forme fixe et d'architecture, la forme pouvant être également, chez les romantiques, ce que Cortot appelle idée…). En d'autres termes, la matière sonore ne se plie pas aux exigences d'une structure fixe. Au contraire, la forme s'adapte à la matière musicale, de telle manière qu'il n'y ait plus de contradiction possible. On peut même dire, par conséquent, que forme sonore et matière sonore sont deux réalités identiques pour Cortot : deux réalités que transcende l'idée. Un auteur anonyme rapporte ainsi les propos du pianiste :

> Par forme musicale, il faut entendre le vêtement, l'habit, l'extérieur d'une pensée quelconque. La forme en art est quelque chose d'inerte et de figé a priori. C'est le produit, souvent, des civilisations, des mœurs, des habitudes, et il faut qu'un artiste vienne et apporte le ferment de son activité et de son imagination personnelle pour qu'une forme d'art se vivifie. On peut donc dire, ajoute Cortot, qu'un organisme musical n'atteint son plein épanouissement que lorsque, sans renoncer aux principes de combinaisons sonores qu'il a engendrées, il est devenu le véhicule de la pensée ou de l'émotion.

[466] Le terme « idée », dans les écrits de Cortot, peut parfois être synonyme de thème. Ce n'est pas dans cette acception que nous l'entendons ici. L'idée est plutôt, ici, un principe unificateur, expression intelligible d'une réalité sensible (sonore).
[467] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 154.
[468] *Ibid.,* p. 174.
[469] *Ibid.,* p. 192.
[470] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 208.

> Il faut donc trouver sous les formes, la pensée. Il faut savoir ce qu'il y a dans ces formes de transitoire, de momentané, ou au contraire quels en sont les éléments essentiels sur lesquels on peut continuer de s'appuyer[471].

Ainsi, la musique romantique, qui semble définitivement être le paradigme esthétique privilégié pour Cortot, réalise l'« intime conjonction de l'idée et du son[472] ». Dans cette perspective, tout processus herméneutique consiste à partir du son pour retrouver l'idée, ou encore, comme l'affirme Hermann Kretzschmar, qui pourrait être une source d'inspiration pour Cortot[473], de dévoiler l'âme qui se cache derrière les apparences. Il s'agirait donc de

> (…) pénétrer jusqu'à la signification et à la teneur conceptuelle contenues dans les formes en question, de chercher partout l'âme sous l'enveloppe matérielle, d'identifier le noyau irréductible de la pensée dans chaque phrase d'un écrivain et dans chaque détail de l'œuvre d'un artiste ; d'expliquer et d'analyser l'ensemble grâce à une compréhension la plus claire possible des moindres détails – et ceci en utilisant toute aide que les connaissances techniques, la culture générale et le talent personnel peuvent apporter[474].

Or, cette théorie ne peut fonctionner que si l'on admet, comme principe essentiel, sinon l'impossibilité, du moins le peu de valeur d'une musique qui serait ou se voudrait absolue, c'est-à-dire, sans âme – si l'on file la métaphore. Cortot ne démontre pas ce principe, mais l'énonce comme un postulat. Il écrit ainsi, à propos de la musique de César Franck :

> On nous reprochera sans doute d'avoir tenté l'interprétation idéologique d'une musique qui, apparemment, ne cherche sa fin que dans l'expression d'une architecture sonore et rencontre, dans la seule logique de sa construction, un suffisant principe de beauté pour se pouvoir passer de tout commentaire extramusical.
>
> Franck lui-même s'est chargé de répondre à cette critique lorsqu'il a déclaré que la forme n'était pour lui que la partie corporelle de « l'être-œuvre d'art », et que l'idée seule était l'âme de la musique[475].

On notera ainsi que Cortot, en justifiant sa démarche par un argument d'autorité, valide du même coup l'argument en question[476], qui associe la forme (au sens d'architecture) au

---

[471] Alfred Cortot, cité dans Anonyme [M. P.], « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XXXVII (30 juin 1926), n° 6, p. 241-242.
[472] CORTOT, Alfred, « Position du romantisme musical », *art. cit.,* p. 163.
[473] Cortot avait notamment en sa possession les trois volumes (I, II.1 et II.2) de *Führer durch den Konzertsaal,* dans l'édition Breitkopf (1913-1916).
[474] Hermann Kretzschmar, cité dans AGAWU, Kofi, « Analyse musicale contre herméneutique musicale », dans GRABÓCZ, Márta, (éd.) *Sens et signification en musique, op. cit.,* p. 95.
[475] CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano, op. cit.,* p. 124.
[476] Cet argument a des résonances heideggériennes. Pour des raisons chronologiques évidentes, ce n'est qu'une coïncidence – heureuse, puisque Heidegger définit l'œuvre d'art comme symbole dans les premières pages de

corps, et le contenu (que Cortot ne définit pas ici mais qui, nous l'avons vu, est identifié à la signification musicale, c'est-à-dire à l'expression) à l'âme. Il faut cependant préciser que l'âme et l'idée, chez Cortot, ne sont pas totalement interchangeables, le mot âme ayant une connotation plus « humaine », moins abstraite, et convient donc plus particulièrement à la description d'une musique à tendance subjective, du moins selon Cortot, telle que celle de Chopin.

En revanche, le pianiste utilise plus volontiers le terme d'« idéologie », qui apparaît dans la citation précédente, mais généralement lorsqu'il invoque la musique absolue, « valant par elle-même et pour elle-même, libérée de tous concepts idéologiques, inattentive à l'expression immédiate de l'expression humaine, sans compromission d'aucune sorte avec les arts voisins, et ne puisant l'altier secret de ses persuasions et de son éloquence qu'à la source même où naissent les mystérieux prodiges des abstractions sonores[477] », ou du moins des sonorités qui, selon lui, se veulent « libérées de toute signification idéologique ou sentimentale parasite[478] », comme celles d'Erik Satie. On peut d'ailleurs s'étonner d'un tel jugement, qui confond ironie – et conception subversive de l'expressivité musicale –, et refus de cette expressivité qui, aux yeux de Satie, est associée au romantisme. S'opère donc ici un ultime glissement sémantique. De l'idée, Cortot passe au sentiment, réalisant ainsi la conjonction des deux acceptions définies au début de cette partie. Si l'idée est à la fois un principe d'unité et le reflet intelligible d'une réalité sensible, elle est aussi, concrètement, un type d'expressivité ou d'affect. Elle est donc, paradoxalement à mi-chemin entre l'idéel et le matériel. En cela, Cortot n'échappe pas à une certaine forme d'incohérence, qui procède sans doute de la multiplicité des termes employés pour désigner un même objet. Cette confusion au niveau des concepts est aussi à mettre sur le compte du pragmatisme du pianiste, sa visée étant moins d'élaborer un système de pensée unitaire que de simplement réfuter toute idée de musique absolue.

2) Cortot pragmatique

Si Cortot a une perception idéaliste de l'œuvre (au sens où elle est d'essence idéelle), il n'en demeure pas moins pragmatique quant à la finalité de l'interprétation. Qu'on nous

« L'origine de l'œuvre d'art ». Voir HEIDEGGER, Martin, « L'origine de l'œuvre d'art », dans *Chemins qui ne mènent nulle part* [*Holzwege,* 1950], nouvelle éd., Paris : Gallimard, 1986, coll. « Tel », p. 16. Le texte est élaboré à partir de trois conférences données en 1936.

[477] CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano, op. cit.,* p. 617.

[478] *Ibid.,* p. 702.

pardonne ce truisme : il s'agit toujours, au final, de jouer une œuvre. Or, entre l'identification d'une signification (Barnett parle d'une quête de « l'objectif central[479] ») et la réalisation effective, c'est-à-dire sonore, de la musique, il y a tout un monde de contingences et de possibilités, qui font également partie intégrante de l'œuvre. Heinrich Neuhaus pointe du doigt l'écart qui existe entre ce qu'il appelle une image esthétique et sa réalisation effective, en des termes que Cortot aurait pu reprendre à son compte. On notera d'ailleurs l'opposition biblique esprit/chair, qui rappelle singulièrement celle de l'âme et du corps.

> Même moi, toute modestie mise à part, je saisis à la première lecture l'essence même d'une œuvre. La différence entre cette première « saisie » et son exécution définitive, après une étude approfondie, pourrait être définie selon la formule consacrée « l'esprit s'est fait chair ». Tout ce qui, au départ, n'était qu'intuition, sentiment, perception intérieure et intelligence esthétique et spirituelle devient interprétation, c'est-à-dire jeu pianistique[480].

C'est dans cette perspective que Cortot conseille à ses élèves d'« assure[r] la base idéologique de [leur interprétation] ». Il ajoute cependant : « Mais assurez-la de manière que vous laissiez une large marge dans laquelle puisse jouer la sensibilité momentanée. Tout en gardant une orientation générale, il faut toujours être sincère dans l'expression de la sensibilité immédiate ; sinon, l'exécution, fixée une fois pour toutes, se trouve lamentablement figée[481]. »

En d'autres termes, le travail herméneutique auquel Cortot s'attelle n'est en aucun cas une finalité, mais bien un point de départ, qui suggère plus qu'il ne détermine des interprétations possibles. À ce titre, il faut évaluer avec précaution la portée et la visée des titres que Cortot attribue aux *Préludes.* On sait que Chopin était formellement opposé à l'ajout de titres à ses œuvres, et critiqua vivement son éditeur anglais Wessel, qui passa outre la volonté du compositeur en la matière. Mais si la visée de Wessel est purement commerciale, Cortot a un objectif très différent. Il s'agit, certes, d'orienter la réception. Rappelons en effet que ces titres apparaissent d'abord dans les programmes de concert, avant d'être mentionnés dans l'édition de travail. Cette manière de guider l'écoute, cependant, ne se veut pas prescriptive, mais suggestive. Il ne s'agit en aucun cas d'imposer une vision. En atteste d'ailleurs le fait que certains *Préludes* se voient attribués des titres différents selon l'occasion

[479] « The central purpose ». BARNETT, David, *The Performance of Music,* New York : Universe Books, 1972, p. 19.
[480] NEUHAUS, Heinrich, *L'Art du piano. Notes d'un professeur,* trad. Olga Pavlov et Paul Kalinine, Luynes : Éditions Van de Velde, 1971, p. 29.
[481] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 98.

et le moment. Par exemple, lors du cycle de concerts donnés à la salle des Agriculteurs en mai 1924, le *Prélude* n° 3 est appelé « le chant du ruisseau[482] », alors qu'en mai 1914, Cortot lui donne comme titre « Idylle au bord du ruisseau[483] ». En apparence, les deux expressions ne sont pas très différentes. Pourtant, le pianiste focalise notre attention sur deux éléments distincts. Alors qu'en 1924, c'est la sonorité qui est mise en exergue, et la dimension imitative du *Prélude,* en 1914 ce n'est pas le son du ruissellement qui semble importer, mais l'évocation d'une atmosphère bucolique et pastorale.

Ainsi, l'interprétation, dans les deux sens du terme, n'est jamais figée, mais ductile et changeante. Cortot est donc très loin, malgré les apparences, d'avoir une conception *ontologique* de l'œuvre. Celle-ci n'est pas fixée une bonne fois pour toute dans une essence qui la détermine et la limite. Si l'on filait la métaphore, on pourrait dire que Cortot est un existentialiste : l'œuvre surgit dans le monde, certes avec un certain nombre de propriétés, mais au final, c'est bien l'interprète qui la modèle et lui donne sens.

3) La quête de l'origine

Il n'est pas certain que cette confrontation entre idéalisme et pragmatisme soit de l'ordre de la contradiction. On parlera plutôt d'un équilibre ou d'un changement de perspective, selon que la focalisation porte sur l'interprète ou le compositeur. Dans tous les cas, la quête de la signification musicale se confond, dans la pensée de Cortot, avec celle des origines de l'œuvre. Le fondement idéologique d'une œuvre, c'est aussi son *principe,* c'est-à-dire sa cause première. Le pianiste explique ainsi que l'interprète « enregistre et (…) transmet, à la manière d'un reflet, une force originelle qui réclame son intervention[484] ». Curieusement, Cortot attribue ce « goût de relier l'évocation d'un chef-d'œuvre à son principe générateur[485] » à son séjour à Bayreuth. Il ne fait pas de doute que les théories wagnériennes sur l'art ont contribué à forger les idées du pianiste (à ce moment chef d'orchestre) sur l'interprétation. Cependant, on voit mal dans quelle mesure la musique de Wagner aurait pu donner lieu à *cette* idée-là, sinon par analogie avec le lien qui unit tout leitmotiv à une idée, le leitmotiv ayant à la fois un rôle structurel et symbolique. À partir de là, Cortot attribuerait à tout élément musical une fonction symbolique, c'est-à-dire un pouvoir de représentation.

---

[482] Voir CEILLIER, Laurent, *Les Chefs-d'œuvre du piano au XIX^e Siècle. Dix concerts par Alfred Cortot, Mai 1924,* Paris : École Normale de Musique, 1924.
[483] Voir MANGEOT, Auguste, « Salle des Agriculteurs. Mme Maria Freund et Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XXII (15 mai 1914), n° 9, p. 158-159.
[484] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 119.
[485] *Ibid.,* p. 72.

La différence majeure est que Cortot place l'origine de la musique hors d'elle-même, dans une intention que l'on ne peut réduire seulement à celle de l'auteur. Si l'on reprend en effet la trichotomie établie par Umberto Eco dans *Les Limites de l'interprétation* entre *intentio auctoris, intentio operis* et *intentio lectoris*[486] – et qui trouve son pendant dans la tripartition de Molino –, on constate que ces trois catégories sont toutes aussi fondamentales pour penser l'interprétation.

L'intention de l'auteur. C'est à elle que Cortot se réfère le plus volontiers, car elle est en quelque sorte la plus évidente, mais paradoxalement la plus difficile à identifier, puisqu'elle dépend en partie du goût du compositeur à évoquer sa propre musique – nous avons d'ailleurs vu précédemment que Cortot regrettait que Chopin n'ait pas été plus prolixe au sujet de ses œuvres. La recherche de l'intention de l'auteur répond donc davantage à une méthode heuristique qu'à une finalité. Car, explique Cortot, « sans prétendre avoir toujours pénétré les intentions de l'auteur, le seul fait de se vouloir expliquer à soi-même toutes les raisons d'une dilection prédispose d'autres à l'éprouver également[487] », l'intention idéologique de l'œuvre n'étant jamais que supposée, c'est-à-dire objet de conjecture.

Cependant, dans le cas des compositeurs pianistes, et notamment de Chopin, la question de l'intention de l'auteur acquiert une signification particulière dès lors que l'on s'interroge sur le rôle tenu par l'instrument dans le processus créateur. Car la main du compositeur, dans cette perspective, est tout autant agent de création que ne l'est une présupposée intention. Cortot aborde cette question dans le chapitre consacré à la main de Chopin dans *Aspects de Chopin.* Les conclusions qu'il en tire sont emblématiques de la pensée parfois équivoque du musicien. Il écrit :

> Et je veux bien que cette main, elle n'ait été que le truchement physique indispensable entre la pensée créatrice et le fait musical ; l'organe de relation normalement accordé pour les besoins de la réalisation sonore aux fonctions génératrices de l'idée et de l'inspiration.
>
> Ce n'est pas d'elle, certes, que dépendait l'invention de ces mélodies rêveuses ou palpitantes, de ces rythmes tantôt héroïques, tantôt capricieux, de ces harmonies non encore entendues. Une préméditation spirituelle en avait dicté le choix parmi tant d'autres dont les voix bruissaient mystérieusement au plus profond secret d'une sensibilité en continuel état de gestation musicale.
>
> Elle n'aura eu pour mission que d'accorder à l'expression d'un sentiment ou d'une émotion la transformation d'ordre physique qui l'adaptait le plus ingénieusement aux ressources du clavier. Et

[486] Voir ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation,* [*I limiti dell'interpretazione,* 1990], trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : B. Grasset, 1992, p. 29-32.
[487] CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano, op. cit.,* p. 11.

cependant, cette main, dont j'ai là sous les yeux un moulage impressionnant, je ne puis m'interdire de lui attribuer d'autres privilèges que ceux de la seule docilité aux exigences de l'instrument.

Ces doigts légèrement spatulés, aux articulations saillantes et développées par l'exercice, ces ligaments tendineux dont le relief affleure un épiderme qui semble avoir éliminé tout ce qui n'était pas cellule noble, cet appareil humain mis au service de l'intention idéale, ce sont eux qui ont éveillé sur les touches d'un instrument dont leur contact particulier suffisait à métamorphoser les timbres, toute la poésie de ces effleurements subtils, toute la magie de ces demi-teintes, de ces enveloppements assourdis qui n'excluaient pas le pénétrant accent imparti à la prononciation des mélodies essentielles. Ce pouce, si naturellement posé à plat sur sa face interne selon les plus exactes disciplines dont se recommandent les manuels d'exécution pianistique, et dont on nous a appris par ailleurs les facultés extensives exceptionnelles, sa conformation physiologique n'aura cependant pas été étrangère au particularisme d'une rédaction musicale peuplée de nouvelles possibilités polyphoniques[488].

Et Cortot ajoute :

Il faut admettre qu'une immortelle collection de chefs-d'œuvre consacrés à l'ennoblissement poétique de la virtuosité instrumentale n'aurait pas été conçue, la main de Chopin n'eût-elle pas été celle dont la nature lui avait fait le royal présent[489].

La position de Cortot n'est pas clairement définie. Si le pianiste est réticent à accorder à la main une valeur d'intention, il n'en reconnaît pas moins le rôle dans la singularisation stylistique de l'œuvre de Chopin. Par conséquent, la dernière phrase paraît être en contradiction avec son argument initial. La nuance est bien subtile, et il semble que Cortot soit ici piégé par sa propre idéologie, qui accorde au suprasensible et à l'intelligible une préséance absolue sur tout élément matériel.

Cela a une certaine importance en ce qui concerne le problème de l'interprétation, puisque la prise en compte du geste créateur modifie sensiblement l'exégèse que l'on peut faire de l'œuvre musicale. Et nous verrons que Cortot ne néglige pas, dans les commentaires de ses éditions de travail, de mettre en lumière une dimension corporelle, le corps hypothétique du compositeur étant virtuellement présent dans les traces écrites de sa création.

L'intention de l'œuvre. On se doute que Cortot ne met pas l'accent sur cette intention-là. L'idée même d'un niveau neutre de l'œuvre reviendrait à considérer l'œuvre de manière absolue, c'est-à-dire détachée de son origine, idée qui, pour lui, est une aberration. Cela ne l'empêche pas de s'y référer pour mieux la mettre en défaut, notamment lorsqu'il analyse la

[488] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 26-27.
[489] *Ibid.,* p. 29.

musique de Stravinsky, dont on connaît les prises de position formalistes. Pour ce faire, Cortot se fonde sur une citation de Valéry, qu'il commente et réfute :

> Une œuvre achevée et offerte, son auteur ne peut rien proposer, rien affirmer sur elle qui ait plus de portée, qui l'explique plus exactement que ce qu'en dirait toute autre personne. Un auteur peut sans doute nous instruire de ses intentions. Mais ce n'est pas d'elles qu'il s'agit ; il s'agit de ce qui subsiste et qu'il a fait indépendant de lui. » Je n'ai pas insisté de telle manière sur un détail de principe qui peut paraître secondaire à l'objet de cette analyse que mû par le désir de justifier à l'avance, et aux yeux de Strawinsky [*sic*] lui-même – ce recours à l'hypothèse imaginative qui me fera peut-être distinguer, en quelque endroit de son œuvre pianistique, la trace des intentions qu'il se défend d'y avoir mises[490].

Ainsi, aux yeux de Cortot, il n'y a pas d'intentions de l'œuvre au sens où toute œuvre musicale ne se conçoit que comme le réceptacle des intentions de l'auteur. À ce titre, la partition n'est que la trace visible de cette intention première.

L'intention du lecteur. C'est en définitive la plus importante. Face à l'impossibilité d'accéder véritablement aux intentions de l'auteur, l'interprète ne peut se passer d'un travail d'interprétation qui ne pourra jamais être autre chose que le point de vue singulier d'un lecteur. Aussi l'interprétation est elle essentiellement, *ontologiquement,* subjective[491]. Le *topos* du traducteur/traître n'a plus aucune pertinence, puisqu'il est impossible de connaître véritablement la source originale. Celle-ci n'apparaît qu'incarnée dans un texte, image déficiente et incomplète de l'œuvre « idéale », dont on comprend dès lors qu'elle ne peut être que déduite, c'est-à-dire imaginée, rêvée, voire fantasmée. Au point que l'origine de l'œuvre (les intentions du compositeur) se trouve paradoxalement être l'objet d'une quête hypothétique plus que réelle, dans laquelle la quête elle-même compte davantage que la découverte. C'est pourquoi le processus herméneutique, aux yeux de Cortot, est infiniment plus crucial que son aboutissement. Si l'on en revient à la métaphore de la traduction, on peut dire que la symétrie sémantique entre deux éléments linguistiquement différents importe moins que le dynamisme induit dans l'étymologie du terme (*trans-ducere* signifie, littéralement, mener au-delà).

---

[490] CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano, op. cit.,* p. 627.

[491] Cela fait écho à l'hypothèse formulée par Genette dans *Figures I* (« L'utopie littéraire ») : « Le temps des œuvres n'est pas le temps défini de l'écriture, mais le temps indéfini de la lecture et de la mémoire. Le sens des livres est devant eux et non derrière, il est en nous : un livre n'est pas un sens tout fait, une révélation que nous avons à subir, c'est une réserve de formes qui attendent leur sens, c'est "l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas", et que chacun doit produire pour lui-même. » GENETTE, Gérard, *Figures I,* Paris : Seuil, 1966, p. 132. L'expression « l'imminence d'une révélation qui ne se produit pas » est une citation extraite de BORGES, Jorge Luis, *Enquêtes :1937-1952,* [*Otras inquisiciones,* 1952] trad. de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou et Roger Caillois, Paris : Gallimard, 1957, p. 15.

Aussi ne faut-il pas s'étonner que le point de vue du traducteur soit le seul réellement valable, y compris, affirme Cortot, dans l'hypothèse où l'interprète disposerait de sources historiques lui permettant d'invalider son exégèse. Il écrit :

> Il faut, en toute œuvre, que la *musique* soit pour nous le premier véhicule de la pensée. Si, par la suite, nous trouvons un document qui confirme notre sentiment, nous pouvons nous appuyer sur lui. Mais si même il existait, à l'endroit d'une œuvre donnée, un document historique, qui en établisse indiscutablement le caractère émotionnel, et que votre sentiment d'interprète convaincu en diffère, je ne crains pas d'affirmer qu'en ce cas, vous ne devriez tenir compte que de votre sentiment personnel[492].

Ou encore :

> Nous avons toujours tenu pour essentiel que [l'interprète] tâche, par un effort d'intelligence ou de divination, de pénétrer les intentions de l'auteur, ou plutôt – ces intentions, dans la plupart des cas lui demeurant indéchiffrables – à leur substituer les siennes propres, tentant ainsi, par l'hypothèse, la recherche des mobiles secrets de l'inspiration.[493].

En d'autres termes, la recherche musicologique (historique et philologique), ne peut se substituer au travail de l'interprétation. Dans cette perspective, l'interprétation se définit moins par la recherche d'une origine de l'œuvre, malgré ce que peut affirmer Cortot, que par une confrontation directe entre la musique et l'interprète, le texte musical ne faisant qu'imposer certaines limites à l'exégèse, et à l'exécution proprement dite.

B. Interprète-créateur

Si l'idée que l'intention de l'interprète prime sur l'intention du compositeur semble en désaccord avec celle, maintes fois répétée, d'une nécessité de trouver le principe générateur d'une œuvre, c'est-à-dire le sentiment qui en a dicté la composition, Cortot demeure néanmoins cohérent dans ses propos en ce qu'il finit par abolir la distinction entre créateur et interprète. C'est là une manière radicale de résoudre l'aporie, et qui est riche de conséquences quant à la pensée de l'interprétation et la manière d'aborder l'exécution d'une œuvre musicale.

[492] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 19.
[493] CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano, op. cit.,* p. 381.

1) Identification au créateur : une illusion nécessaire

La suppression de toute frontière entre l'auteur et l'interprète n'est pas seulement un moyen pratique de résoudre un conflit possible entre deux points de vue ; elle est aussi la condition psychologique d'une bonne interprétation d'une œuvre. Il faut, pour ce faire, s'identifier au créateur, faire *comme si* l'on créait l'œuvre au moment de la jouer. Cortot propose cette idée à de nombreuses reprises, en des termes assez similaires. Nous en donnons ici quelques exemples, tirés des différents écrits du musicien.

> [Il s'agit pour l'interprète de] reconstituer en lui-même et pour lui-même le principe de l'impulsion motrice qui a déterminé l'invention dans la pensée de l'auteur. L'interprète, en abordant l'étude d'une œuvre, se référera donc préalablement aux notions d'émotivité ou de suggestion idéologique intervenues dans l'instant créateur dont cette œuvre est le reflet. Et il étaiera sa recherche par de précises considérations relatives aux tendances d'époque et de style dont se réclament les diverses expressions musicales[494].

> L'interprète digne de ce nom est autre chose qu'un virtuose, il peut et il doit être, aux côtés du créateur, une sorte de médium fraternel qui, pour mieux évoquer Chopin ou Schumann, empruntera en rêve leurs personnalités, se *croira* tout de bon Schumann ou Chopin[495].

> Faire de la musique n'est pas dépenser des forces : c'est, au contraire, je crois bien, en accumuler. Et les exercices qui consistent à développer l'adresse et la vélocité des doigts, sans tenir compte du contenu ésotérique de l'œuvre que l'on étudie, ne sont le fait que de virtuoses qui pensent à leur instrument plus qu'à la musique qu'ils interprètent. Ceux-là demeurent, leur vie durant, des virtuoses, au sens péjoratif du mot. Notre véritable travail, c'est ce travail d'hypothèses, car je ne veux pas employer le prétentieux vocable de divination, qui nous fait supposer que, pour un instant, nous nous assimilons à la personnalité du compositeur[496].

Et enfin, un texte qui nous semble synthétiser le point de vue du pianiste :

> L'art de l'interprète – pour celui, du moins, qui n'entend pas le limiter aux insuffisantes promesses de la virtuosité instrumentale – a pour objet essentiel la transmission des sentiments ou des impressions dont une idée musicale est le reflet.

---

[494] CORTOT, Alfred, « Préface », dans COLLING, Alfred, *Musique et spiritualité, op. cit.,* p. V.
[495] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 44.
[496] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, « Cours, écrits divers, disques, conférences Cortot ». Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Ms. 8359, chemise 2. Il s'agit d'une interview de Cortot dans l'*Excelsior*, datée du 24 août 1934, et qui s'intitule « les travaux forcés des vedettes » [document tapuscrit].

Impressions ou sentiments dont l'ésotérisme initial lui demeure généralement inavoué, emprisonné qu'il est dans le mystérieux symbole des sonorités. Transmission, ou plus exactement, communication, qui se doit néanmoins de s'affirmer pleinement, convaincante ou suggestive.

On ne saurait donc s'étonner si l'artiste dont le véritable souci est moins de jouer la note que de traduire l'esprit qui l'anime, s'efforce d'étayer sa conception par l'étude de la vie de ses auteurs, et, singulièrement, par l'interrogation des moindres faits de leur existence intime.

Il tente ainsi de retrouver l'homme dans l'œuvre, d'identifier le mobile générateur en supposant l'instant humain qui précède la réalisation artistique, et, empruntant dans la mesure de ses moyens imaginatifs la personnalité même du compositeur, de rendre sensible la nature de l'impulsion créatrice au travers du réflexe mélodique qui le fixe pour l'éternité.

Rien, à la vérité, de plus attachant que cette recherche de la mystérieuse « inconnue » qui régit le fascinant problème du message musical, que cette sorte d'investigation psychologique par quoi l'interprète ne tend, en somme, qu'à l'abdication de sa propre personnalité, dans l'espoir de se mieux approprier les réactions d'une sensibilité étrangère.

Paradoxale et touchante ambition, empreinte d'audace autant que d'humilité. Ardente volonté de soumission, et tenace effort de mimétisme spirituel, en quoi consiste l'évidente noblesse de notre rôle – n'allais-je pas dire présomptueusement, de notre mission – d'interprète. Stimulante illusion qui nous incite à percevoir, dans le frémissement du chef-d'œuvre, comme un écho de nos aspirations personnelles, et nous abuse, parfois si merveilleusement, qu'elle nous permet de supposer que l'âme du compositeur se puisse vraiment d'habiter en nous[497].

Dans les propos de Cortot, quatre éléments retiennent notre attention :

- l'idée que la « féconde illusion qui porte l'interprète à se croire pour un instant l'auteur de l'œuvre qui requiert sa collaboration » suppose, de la part de l'interprète, qu'il ressente véritablement les émotions qui sont à l'origine de l'œuvre (« l'impulsion motrice ») ;

- le lien entre recherche historiographique et recherche herméneutique ;

- l'insistance de Cortot sur l'importance de retrouver « l'instant créateur », « l'instant humain qui précède la réalisation artistique » ;

- enfin, l'opposition entre le virtuose et l'interprète, le technicien et le musicien.

[497] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Les Grands Interprètes. Alfred Cortot, op. cit.,* p. 10-11. On notera que ces différentes citations ne sont pas sans rappeler l'une des thèses de Camille Mauclair dans *La Religion de la musique,* ouvrage dédié à Cortot. D'ailleurs, Cortot en possédait un exemplaire dédicacé en janvier 1939 qui se trouve à la Médiathèque musicale Mahler. On ne sait si Cortot l'a lu, en partie ou dans son intégralité, car un bon nombre de pages n'étaient toujours pas découpées au moment où nous l'avons consulté ! Mauclair écrit : « Le très grand pianiste est celui qui prend l'œuvre comme le masque de l'homme lui-même, en scrute la pensée, ne se sert des mouvements indiqués que comme de renseignements (et souvent de contre-indications), démêle le véritable sentiment qui animait l'auteur, en juge la vie et la production globalement, à distance, les situe dans l'histoire, et nous dit alors par son jeu : "Voici à quel degré de douleur, de passion et de gloire me semble être aujourd'hui, tant d'années après sa naissance, la sonate *Appassionnata,* fille de Beethoven". Exactement comme la Joconde vue aujourd'hui est la descendante transformée de la dame qui posa devant Léonard. » MAUCLAIR, Camille, *La Religion de la musique et les héros de l'orchestre,* Paris : Librairie Fischbacher, 1928, p. 298-299.

a) Le paradoxe du comédien

Les quatre éléments exposés ci-dessus découlent logiquement de l'idée que l'interprète est un avatar du compositeur. Or, on ne peut évoquer cet impératif, pour l'interprète, de se substituer au compositeur, sans songer aux arguments opposés des deux protagonistes du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot. Car cette substitution n'est autre que celle opérée par le comédien lorsqu'il se glisse dans la peau de son personnage.

Deux attitudes sont dès lors possibles. La première est celle que défend le premier interlocuteur du dialogue, et qui consiste à juger plutôt qu'à éprouver. La deuxième est celle de l'acteur qui « joue d'âme », et qui use davantage de sa sensibilité que de sa raison. L'antagonisme de ces deux postures est exposé en ces termes par Diderot, par la voix du premier interlocuteur :

> Mais le point important sur lequel nous avons des opinions tout à fait opposées, votre auteur et moi, ce sont les qualités premières d'un grand comédien. Moi, je lui veux beaucoup de jugement. Il me faut dans cet homme un spectateur froid et tranquille. J'en exige, par conséquent, de la pénétration et nulle sensibilité ; l'art de tout imiter, ou, ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles. (…)
>
> Si le comédien était sensible, de bonne foi, lui serait-il permis de jouer deux fois de suite un même rôle avec la même chaleur et le même succès ? Très chaud à la première représentation, il serait épuisé et froid comme un marbre à la troisième. Au lieu qu'imitateur attentif et disciple réfléchi de la nature, la première fois qu'il se présentera sur la scène sous le nom d'Auguste, de Cinna, d'Orosmane, d'Agamemnon, de Mahomet, copiste rigoureux de lui-même ou de ses études, et observateur continu de nos sensations, son jeu, loin de s'affaiblir, se fortifiera des réflexions nouvelles qu'il aura recueillies ; il s'exaltera ou se tempérera, et vous en serez de plus en plus satisfait. S'il est lui quand il joue, comment cessera-t-il d'être lui ? S'il veut cesser d'être lui, comment saisira-t-il le point juste auquel il faut qu'il se place et s'arrête ? (…)[498]

> Les grands poëtes [*sic*], les grands acteurs, et peut-être en général tous les grands imitateurs de la nature, quels qu'ils soient, doués d'une belle imagination, d'un grand jugement, d'un tact fin, d'un goût très-sûr, sont les êtres les moins sensibles. Ils sont également propres à trop de choses ; ils sont trop occupés à regarder, à reconnaître et à imiter, pour être vivement affectés au dedans d'eux-mêmes. Je les vois sans cesse le portefeuille sur les genoux et le crayon à la main.
>
> Nous sentons, nous ; eux, ils observent, étudient et peignent. Le dirai-je ? Pourquoi non ? La sensibilité n'est guère la qualité d'un grand génie. Il aimera la justice, mais il exercera cette vertu sans en recueillir la douceur. Ce n'est pas son cœur, c'est sa tête qui fait tout. À la moindre circonstance inopinée, l'homme sensible la perd ; il ne sera ni un grand roi, ni un grand ministre, ni un grand capitaine, ni un

[498] DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien,* Paris : Librairie de la Bibliothèque nationale, 1895 [1re éd. : 1830], p. 18-19.

grand avocat, ni un grand médecin. Remplissez la salle du spectacle de ces pleureurs-là, mais ne m'en placez aucun sur la scène[499].

Le paradoxe du comédien nourrit la réflexion sur l'interprétation musicale (qui a donc, elle aussi, son paradoxe), et ce bien avant Cortot. On en veut pour preuve Marmontel, qui fait observer que « l'artiste dramatique, lorsqu'il crée un rôle, étudie dans leurs replis les plus intimes le caractère et la physionomie donnés par l'écrivain au personnage qu'il doit représenter et avec lequel il entreprend de s'identifier, et cette étude préalable se fait toujours avant celle du débit dramatique : il doit en être ainsi de l'exécution d'une œuvre sérieuse[500]. » Ou même plus d'un siècle auparavant, si l'on en demeure aux pianistes, Carl Philipp Emanuel Bach, selon qui « un musicien ne pourra jamais émouvoir sans être lui-même ému ; il est indispensable qu'il ressente lui-même tous les sentiments qu'il veut susciter chez l'auditeur ; il lui donne à comprendre sa propre sensibilité, pour qu'il soit plus à même de la partager. Dans des endroits doux et tristes, lui aussi doit se faire doux et triste. Sa propre expression suffira à les faire voir et entendre[501]. »

Or, chaque fois que Cortot invoque le *Paradoxe sur le comédien,* c'est pour prendre le parti du second interlocuteur. Évoquant ainsi les différents publics auxquels il se confronte lors de ses tournées, il confie à Gavoty : « ce peuple [anglais] est un fervent tenant du paradoxe du comédien, paradoxe contre lequel, je m'inscris, en ce qui me concerne, radicalement en faux[502]. » Une des raisons de cette divergence d'opinion est que le pianiste associe le propos du premier interlocuteur aux thèses de Hanslick sur l'impossibilité de la musique à exprimer des sentiments. Il souligne :

> La question n'est pas d'aujourd'hui. Le « Paradoxe sur le comédien » ne l'a point résolue en son temps, touchant l'art dramatique, et ce n'est pas notre dessein que d'aborder ici la réfutation des théories de Hanslick et des esthéticiens qui, à sa suite, refusent à la musique, et par conséquent à ses interprètes, le privilège d'exprimer des sentiments, limitant la première au seul jeu de la sonorité et du mouvement et asservissant les seconds au seul devoir d'une traduction matériellement irréprochable[503].

---

[499] *Ibid.,* p. 24.
[500] MARMONTEL, Antoine, *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano, op. cit.,* p. 141.
[501] Carl Philipp Emanuel Bach, cité dans KALLBERG, Jeffrey, « *Con duolo* : expression gestuelle et tradition bel canto chez Chopin », dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, (éd.) *Interpréter Chopin : actes du colloque, Cité de la musique, Paris, 25-26 mai 2006,* Paris : Musée de la musique, Cité de la musique, 2006, p. 106.
[502] Alfred Cortot, cité dans GAVTOY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.
[503] CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano, op. cit.,* p. 125.

Il s'agit évidemment là d'un raccourci de pensée, Diderot ne réfutant pas l'existence d'une forme d'expressivité, mais la manière dont certains comédiens la mettent au jour. Et de plus, s'il est bien un domaine dans lequel, aux yeux d'Hanslick, l'expressivité a lieu d'être, c'est celui de l'interprétation[504]. Le lien de causalité (« par conséquent ») établi par Cortot entre absence de contenu émotionnel dans la musique et absence de pouvoir expressif chez l'interprète est erroné. Cette confusion n'en est pas moins intéressante, dans la mesure où elle est, encore une fois, le signe d'une perméabilité des frontières entre les trois intentions décrites précédemment.

Si Cortot se réfère explicitement à Diderot, il semble que le texte du *Paradoxe* constitue également un des fondements idéologiques de la pensée du pianiste lorsque ce texte n'est qu'une source implicite. Manshardt nous en donne la preuve, expliquant qu'aux yeux du pianiste, « il n'était pas question de simuler. Il fallait réellement apprendre à ressentir – quel que fût le sentiment induit par le *caractère* de l'œuvre[505]. » C'est également dans cette perspective qu'il faut comprendre l'affirmation de Colling (que Cortot reprend à son compte et reformule), selon laquelle « l'art consiste pour l'artiste (*et je suggère qu'on lise ici de préférence : pour l'interprète*) à éprouver des sentiments qui ne sont pas les siens et à les faire éprouver à autrui[506]. »

Une autre dimension apparaît cependant ici : celle de l'auditeur, mais qui apparaît lui aussi dépendant et tributaire de l'interprète, qui lui impose par son jeu une certaine vision de l'œuvre. Si bien que l'interprète, au final, a entre ses mains tous les pouvoirs. Le compositeur se contente d'offrir un cadre à l'expérience esthétique – mais évidemment, Cortot se garde de tirer cette conclusion – tandis que l'auditeur ne fait que recevoir et accepter les émotions que le musicien transmet.

Aussi, la position émotiviste de Cortot[507] n'a pas seulement des fondements et des conséquences esthétiques. Elle atteste aussi d'une volonté de minimiser la place du compositeur, faisant de l'interprète le véritable créateur de l'œuvre. On ne peut s'empêcher d'observer que cette prise de position a quelque chose d'autoritaire, en ce qu'elle se veut à la fois coup d'état vis-à-vis de l'auteur et contrôle des réactions du public. Ce dernier aspect se

---

[504] Voir HANSLICK, Eduard, *Du Beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale,* [*Vom Musikalisch-Schönen*], trad. de l'allemand par Charles Bannelier, Paris : Christian Bourgois, 1986, p. 119-121.

[505] « There was no question of simulation. One actually had to learn to feel – whatever the *caractère* demanded. » MANSHARDT, Thomas, *Aspects of Cortot, op. cit.,* p. 21.

[506] COLLING, Alfred, *Musique et spiritualité, op. cit.,* p. VIII. Les mots en italiques sont de Cortot lui-même, le reste est de Colling.

[507] Par émotivisme, il faut comprendre l'idée que l'interprète et l'auditeur ressentent effectivement les émotions contenues dans la musique.

vérifie d'ailleurs dans le fait que les programmes poétiques distribués lors des récitals du pianiste sont considérés comme un moyen d'accorder la pensée du musicien à celle de l'auditoire, si libre soit le public de lire le programme ou d'accepter ce qu'il suggère. C'est ce que met en exergue un critique musical, mais à des fins laudatives, alors qu'il fait le compte rendu d'un concert de Cortot en Irlande.

> Cortot était également engagé pour deux récitals au cours de cette tournée en Irlande, où j'assistais à l'un de ces récitals, j'entendis les *24 Préludes* de Chopin, joués par le grand pianiste, suivant un programme d'impressions à lui et reproduites sur le programme en regard de chaque prélude. Pour ma part, je trouve cette idée excellente, et je m'en suis trouvé fort bien à l'audition. N'est-il pas juste, étant donné le caractère si particulier de chacun des préludes, de mettre le public « au courant » de l'effet produit par chacun d'eux sur l'imagination et la sensibilité de l'interprète ? Il se forme ainsi une communication beaucoup plus intime avec le public et ceci tout à l'avantage de la musique. Bravo à Cortot pour cette idée si intéressante[508].

On notera également que l'ajout de notices explicatives dans les programmes de concert n'est pas sans rappeler une pratique habituelle à Messiaen, qui, lui aussi, insère des commentaires censés guider l'écoute. Aussi faut-il voir là à la fois une habitude de l'époque[509] et, chez Cortot, le témoignage d'une hiérarchisation des rôles, avec, au sommet de la pyramide, non pas le compositeur, mais l'interprète. C'est sans doute là que Cortot est réellement novateur. Car l'idée d'une identité entre les émotions éprouvées par le compositeur, l'interprète et l'auditeur a déjà été formulée, par Koczalski notamment, lorsqu'il évoque les spécificités de l'interprétation de la musique de Chopin – ce qui montre, entre autres, combien la pensée de l'interprétation, chez Cortot, s'accorde plus particulièrement à ce répertoire. Koczalski écrit :

> Lorsque nous sommes sous l'impression d'une musique profondément ressentie qui fait vibrer nos cœurs, elle éveille en nous des sentiments identiques à ceux que le compositeur a éprouvés en créant son œuvre. C'est un don merveilleux et inexplicable qui n'appartient qu'aux génies. Là où la parole est impuissante, le règne de la musique commence[510] !

Le « nous » englobe à la fois l'exécutant, qui est alors en position d'auditeur, en quelque sorte ravi par la musique qu'il interprète, et l'auditeur proprement dit, qui se contente

[508] M., André, « Alfred Cortot en Angleterre », *Le Monde musical,* XXII (30 mars 1914), n° 6, p. 108.
[509] Cette habitude d'époque trouve à l'évidence sa source dans une pratique chère au XIX^e^ siècle. Songeons au programme que distribue Berlioz avant l'écoute de la *Symphonie fantastique,* et qu'il juge, jusqu'en 1855 du moins, indispensable à la compréhension de l'œuvre.
[510] KOCZALSKI, Raoul, Frédéric Chopin. *Conseils d'interprétation, op. cit.,* p. 3.

d'écouter. Avec Koczalski en tout cas, l'auditeur/interprète est passif : ses réactions émotionnelles sont entièrement guidées par la musique. Et il est d'autant plus passif, sous l'emprise de l'œuvre, que le compositeur est génial. Cortot, au contraire, souligne le rôle actif de l'interprète, à la fois dans la recherche et la mise au jour de l'expressivité musicale (c'est-à-dire des sentiments qui ont présidé à la création de l'œuvre), et dans le pouvoir que la musique exerce sur l'auditoire.

On ne peut s'empêcher ici, puisque le parallèle avec le théâtre constitue le cœur de ce chapitre, de songer aux théories de Konstantin Stanislavski. Certes, Cortot ne se réfère jamais explicitement au metteur en scène, du moins à notre connaissance, et pour cause : la *Mise en scène d'Othello de Shakespeare* n'est publiée en France qu'en 1948, *La Formation de l'acteur* en 1958. *Ma vie dans l'art* paraît en 1934, à une époque où toute la pensée de Cortot sur l'interprétation est déjà entièrement forgée[511]. Pourtant, il n'est pas interdit de discerner des similitudes frappantes entre les conceptions des deux artistes, notamment en ce qui concerne la question du rapport entre l'acteur et la réalité spirituelle du personnage – transposons : le rapport entre l'interprète et la signification de l'œuvre musicale –, dont Stanislavski nous dit : « Ce qui intéresse le spectateur, ce n'est pas tant vos mouvements que ce qui se passe *en vous*. C'est votre vie intérieure, adaptée à votre rôle, qui doit animer la pièce. Cela vous l'avez oublié. Toute démonstration extérieure est conventionnelle et sans intérêt si elle n'a pas une raison intérieure[512]. »

Toute la théorie de Stanislavski tourne autour de la maîtrise de cet état intérieur, c'est-à-dire de son accord intime avec le personnage. Et chez l'homme de théâtre comme chez le musicien – il suffit de remplacer le texte du personnage par celui de l'œuvre musicale –, il s'agit avant tout d'en découvrir (et d'en vivre) la nature spirituelle, et de faire en sorte que cette spiritualité s'extériorise dans une interprétation (pratique), qui lui soit parfaitement adéquate. Il faut donc, pour Cortot, qu'il y ait effectivement une « raison intérieure », mais comme Stanislavski, il accorde également une extrême importance à l'incarnation de cette vie spirituelle, c'est-à-dire au jeu proprement dit (ce que ne laisse pas entrevoir la citation précédente, issue de *La Formation de l'acteur,* et pour cause : c'est dans *La Construction du personnage* que l'on trouve les éléments relatifs à la vie extérieure du personnage, sa représentation concrète), que nous étudierons dans un chapitre ultérieur.

[511] Neuhaus, en revanche, évoque Stanislavski dans *L'Art du piano* et conseille la lecture de ses textes. Voir NEUHAUS, Heinrich, *L'Art du piano. Notes d'un professeur, op. cit.,* p. 62.
[512] STANISLAVSKI, Konstantin, *La Formation de l'acteur,* Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001, p. 192.

Mais ce qui rapproche encore plus Cortot de Stanislavski, c'est l'importance qu'il accorde à la sincérité du jeu, qui découle évidemment de ce qui précède. Nous aurons l'occasion, plus loin, d'aborder cette question.

b) Justification de la recherche historiographique

En dépit de ce qui vient d'être démontré sur le rôle primordial de l'interprète, la position de Cortot n'est pas sans ambiguïté. Si le pianiste tend à minimiser la place du compositeur dans le processus interprétatif, il souligne néanmoins – et paradoxalement – la nécessité d'une connaissance historique. La rédaction d'*Aspects de Chopin* s'inscrit donc dans cette perspective et atteste d'une approche historiographique de l'œuvre, utile au musicien comme à l'érudit ou l'amateur de musique.

Dans la notice qui leur est demandée, Cortot insiste auprès de ses élèves sur l'utilité de s'informer des circonstances précises de composition de l'œuvre. Il ne s'agit donc moins de connaître globalement la biographie de l'auteur, que d'être aux faits de la genèse d'une œuvre particulière. Voici un exemple de ce qui est exigé des élèves, en préparation d'un cours à venir :

> Les exécutants seront tenus de préparer eux-mêmes une œuvre de chaque genre. Ils devront en outre rédiger, pour chacune des œuvres choisie par eux, une notice analytique mentionnant, en plus des caractéristiques purement musicales de l'œuvre (plan de la composition, analyse harmonique, etc.), les particularités historiques ou anecdotiques qui se rattachent à sa composition. Ils mentionneront également la nature des difficultés techniques qui s'y rencontrent ainsi que les moyens qui permettent de la vaincre. Ils auront de plus à définir la qualité d'interprétation qui, selon eux, convient à la composition ainsi étudiée[513].

Les informations demandées peuvent même être très détaillées, à savoir : nom de l'auteur, prénoms, lieu et date de naissance, lieu et date de mort, nationalité, titre de l'œuvre, opus, date de la composition, lieu de la composition, dédicace, circonstances particulières ayant présidé à la composition, indications de l'auteur, sens de l'œuvre d'après l'exécutant, plan de la composition, forme, mouvements, tempo, analyse harmonique, tonalités, caractère, particularités saillantes, filiations, analogies et influences, commentaire esthétique, commentaire technique (et conseils d'interprétation)[514]. Il s'agit ainsi de considérer à la fois

[513] Anonyme, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot à l'École Normale de Musique », *Le Monde musical,* XXXVI (octobre 1925), n° 19-20, p. 350.
[514] Voir MACKINNON, Lilias, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XXXVII (31 juillet 1926), n° 7, p. 282.

l'œuvre elle-même, en soi – si tant est que l'œuvre ait en soi une quelconque réalité – et tout ce qui l'entoure, qui pour Cortot en est également constitutif.

Certes, Cortot commence sa carrière de pédagogue et de virtuose à un moment où l'histoire de la musique, avec Romain Rolland, André Pirro ou Paul-Marie Masson (et avant eux, Bourgault-Ducoudray, professeur au Conservatoire de Paris à partir de 1878), s'institue comme science à part entière[515]. Elle est aussi le signe d'une prise de conscience historique qui, chez les musiciens, se traduit par un intérêt croissant pour la musique ancienne, remise au goût du jour, entre autres, à l'époque de Cortot, par Diémer, ou, plus tardivement, par Wanda Landowska. Or, les modes d'appréhension de la musique ancienne, tels qu'ils sont exposés notamment par Landowska, ne sont pas sans rappeler ceux de Cortot dans le cas de la musique romantique. C'est d'autant plus vrai dans le cas de Chopin, que la claveciniste inscrit dans la lignée de Couperin. On trouve ainsi dans *Musique ancienne* l'idée que « pour rendre chaque œuvre dans le caractère qu'elle a eu dans la pensée de son auteur, il faut être familiarisé avec le style, le caractère, le goût du compositeur et avec le goût de l'époque[516]. » Et Landowska ajoute : « Certes, ces connaissances, si elles ne sont pas secondées par un véritable talent d'interprète, seront insuffisantes pour produire la moindre émotion et serviront tout au plus de béquilles pour aider les boiteux à se traîner misérablement, mais un vrai artiste saura en tirer parti[517]. » Ces propos sont parfaitement en accord avec la pensée de Cortot. Situation paradoxale, puisque la pensée interprétative des pionniers de la musique ancienne semble être *a priori* à l'opposé de celle de Cortot. On s'aperçoit en réalité que les deux positions comportent des points de convergence, notamment l'idée qu'il faut en quelque sorte recréer le contexte d'émergence de l'œuvre. Seulement, cela se manifeste de deux manières différentes. Chez Landowska, puis, dans la même lignée, chez les baroqueux, cela se traduit concrètement par une volonté de retrouver le *son* d'origine, notamment (mais pas seulement) par l'utilisation d'instruments d'époque. Chez Cortot au contraire, il s'agit de « conformer à la sensibilité spécifique de son temps les modalités expressives des œuvres du passé[518] », c'est-à-dire non pas de retrouver le *son* d'origine, mais la *pensée* d'origine, qui, elle, est intemporelle.

---

[515] Voir à ce sujet LETERRIER, Sophie-Anne, « L'archéologie musicale au XIX^e^ siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'histoire des sciences humaines,* n^o^ 14 (2006), p. 49-69, et *Le Mélomane et l'Historien,* Paris : Armand Colin, 2005.
[516] LANDOWSKA, Wanda, *Musique ancienne,* Paris : Éditions Ivrea, 1996, p. 135.
[517] *Id.*
[518] CORTOT, Alfred, « Attitude de l'interprète », *art. cit.,* p. 885.

On remarquera d'ailleurs qu'aujourd'hui encore, la pensée esthétique des baroqueux, telle qu'elle est exposée en particulier dans les écrits d'Harnoncourt, n'est pas sans rapport, paradoxalement, avec celle de Cortot. Le musicien hollandais déclare ainsi qu'« une restitution est fidèle à partir du moment où elle s'approche de la conception qu'avait le compositeur au moment de la composition[519] » – Cortot ne dit pas autre chose. Harnoncourt ajoute :

> On voit que ce n'est réalisable que jusqu'à un certain point : l'idée première d'une œuvre ne se laisse que deviner, en particulier lorsqu'il s'agit de musique d'époques très reculées. Les indices qui nous révèlent la volonté du compositeur sont les indications d'exécution, l'instrumentation et les nombreux usages de la pratique d'exécution, en évolution constante, que le compositeur supposait naturellement connus de ses contemporains. Cela signifie pour nous une étude approfondie, qui risque de nous faire tomber dans une erreur dangereuse : jouer la musique ancienne uniquement d'après nos connaissances. C'est ainsi que naissent ces exécutions musicologiques que l'on connaît, souvent irréprochables historiquement, mais qui manquent de vie. Il faut leur préférer une restitution entièrement erronée historiquement, mais musicalement vivante. Les connaissances musicologiques ne doivent pas être une fin en soi, mais uniquement nous donner les moyens de parvenir à la meilleure restitution, car finalement celle-ci n'est authentique que lorsque l'œuvre prend l'expression la plus belle et la plus claire ; et cela se produit lorsque les connaissances et la conscience des responsabilités s'unissent à la plus profonde sensibilité musicale[520].

On retrouve ici l'opposition entre savoir et sensibilité que Landowska, comme Cortot, mettent également en évidence, en soulignant leur égale importance, voire, la primauté de la dernière sur le premier. La différence majeure entre les deux musiciens réside dans le fait que Landowska distingue toujours sensibilité et imagination de la connaissance historique proprement dite – la sensibilité commence là où s'arrête la connaissance – alors que Cortot fait de ces deux éléments des modes de connaissance à part entière. Autrement dit, la sensibilité et l'imagination ne font qu'une avec la connaissance historique, puisqu'elles en sont les outils. Cette convergence est perceptible, notamment, dans la manière dont le pédagogue mêle étroitement informations factuelles sur la composition de l'œuvre et allusions à un état émotionnel qu'il présuppose ou imagine. En voici un exemple, à propos du *2^e^ Impromptu,* op. 36.

---

[519] HARNONCOURT, Nikolaus, *Le Discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique,* Paris : Gallimard, 1984, p. 16-17.
[520] *Ibid.,* p. 17.

« Chopin a composé ceci à Nohant, pendant l'été, dans une disposition un peu mélancolique, mais envahi, tout de même, par le bonheur, l'engourdissement de bien-être procuré par le soleil jouant dans les branches ; au milieu de cela, passe un rappel à la tristesse – cortège funèbre aperçu, peut-être – en tout cas, une scène vécue est à la source de cette inspiration. Des pages comme celles-ci, ou la *Procession,* de Franck, ne naissent qu'à la suite d'impressions vécues. » Au début, un bruissement de cloches, de feuillages, de choses douces et apaisantes, et alors, vient, en opposition, une vision solennelle, qui impose l'identité de la mort, le sentiment de la fatalité. Ceci est une contre-partie [*sic*], c'est le noir dont le peintre a besoin, pour souligner l'éclat du rouge[521].

Les guillemets suggèrent que la première partie de cet extrait est une citation exacte de Cortot. La seconde, en revanche, pourrait être une reformulation de Jeanne Thieffry, mais le style littéraire et la nature du propos indiquent plutôt qu'il s'agit également d'une transcription des paroles du pédagogue. Quoi qu'il en soit, Cortot s'attache non seulement à fournir des informations factuelles avérées (époque et lieu de composition), mais aussi à établir une correspondance entre l'œuvre musicale et la réalité d'un vécu (émotionnel) qui se déduit, précisément, de l'œuvre. Or, il semble ici que le propos de Cortot ait largement été inspiré des idées émises par Debussy :

Qui connaîtra le secret de la composition musicale ? Le bruit de la mer, la courbe d'un horizon, le vent dans les feuilles, le cri d'un oiseau déposent en nous de multiples impressions. Et, tout à coup, sans que l'on y consente le moins du monde, l'un de ces souvenirs se répand hors de nous et s'exprime en langage musical. Il porte en lui-même son harmonie. Quelque effort que l'on fasse, on n'en pourra trouver de plus juste, ni de plus sincère. Seulement ainsi, un cœur destiné à la musique fait les plus belles découvertes. (…) C'est pourquoi je veux écrire mon songe musical avec le plus complet détachement de moi-même. Je veux chanter mon paysage intérieur avec la candeur naïve de l'enfance[522].

Le souvenir d'impressions vécues devenues autonomes, dotées d'une force poétique et poïétique, est ce qui suscite, pour Debussy, la création musicale. Cortot, en tant qu'interprète, renverse le processus, et crée un lien fantasmé entre la musique et le vécu. La musique, dans cette perspective, suscite un réel imaginé et imaginaire, mais qui n'en est pas moins vrai. Aussi, l'histoire n'a de sens que comme histoire vécue, histoire retrouvée et recréée, *ressentie* par l'interprète, et donc par l'auditeur.

De ce fait, Cortot échappe à l'accusation d'utopie qui a souvent été portée contre le mouvement baroqueux, par Taruskin notamment (nous en reparlerons ultérieurement). On

[521] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 novembre 1929), n° 11, p. 355.
[522] DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits, op. cit.,* p. 303.

pourrait encore citer Wolfgang Rihm qui, dans un contexte et sur un sujet très différents, s'interrogeant sur la notion d'authenticité en musique, affirme : « je ne peux pas recréer un *milieu de jadis.* C'est la base de l'échec de tant de tentatives de restauration[523]. » Car il s'agit moins de recréer les conditions d'interprétation de l'époque dans laquelle l'œuvre a été entendue pour la première fois, que de les imaginer, *pour soi,* comme un état d'esprit ou un contexte subjectif[524].

On ne s'étonnera donc pas que Cortot n'ait jamais affiché un intérêt notoire pour ce qu'on appelle la « tradition ». Par exemple, il n'a jamais revendiqué clairement une volonté de se placer dans le lignage de Chopin lui-même, en tant qu'interprète, contrairement à des pianistes comme Raoul Koczalski, élève de Mikuli, qui voit là une forme de légitimation. Ce dernier fait ainsi observer qu'« ayant été durant de longues années l'élève de Karol Mikuli, qui lui-même eut le bonheur de recevoir l'enseignement musical de Chopin et qui réunit les œuvres du maître dans une édition des plus documentées et des plus fidèles, il [lui] semble être autorisé à faire connaître au grand public la tradition de Chopin telle que [lui] l'a transmise [son] maître vénéré[525]. » Or, Cortot demeure dubitatif quant à la fiabilité de ces traditions instituées. En témoigne cet extrait d'*Aspects de Chopin* :

> Quant à l'interprétation [des] œuvres [de Chopin], il lui arrivait fréquemment de dire qu'il serait attristé qu'on ne pût les jouer convenablement sans ses indications. De sorte que peu de ses disciples, même parmi les plus qualifiés, ont pu se vanter d'avoir étudié les *Préludes* ou les *Études* sous sa direction. Ce qui atteste en faveur de sa modestie, mais laisse quelque peu sceptique à l'endroit de la soi disant tradition « ne varietur » dont tant de ses élèves ont prétendu détenir la clé miraculeuse[526].

En somme, le pianiste ne s'intéresse que peu aux disciples, qui ne peuvent offrir qu'une donnée réifiée, peut-être historiquement juste et vérifiable, mais qui demeure fondée sur l'imitation d'un son, et non sur la recherche de son origine et de sa signification.

c) Revivre l'instant créateur : sur le mode de l'irréel

[523] RIHM, Wolfgang, « Tradition et authenticité. Entretien avec Wolfgang Korb », *Inharmoniques,* n° 7 (janvier 1991), p. 42.
[524] Ce « cadre de jadis » relève – littéralement – de l'imaginaire. Cortot écrit ainsi, dans la préface de l'ouvrage de Bory, *La vie de Frédéric Chopin par l'image* : « Et voici que (…) se fait jour ici (…) la description du milieu familier ou de l'atmosphère d'époque, qui nous permet d'imaginer l'ambiance authentique dans laquelle prenaient naissance les chefs-d'oeuvre dont la miraculeuse résonance devait trouver un universel écho dans l'âme de tous ceux qui rêvent d'amour humain ou de fierté nationale. » CORTOT, Alfred, « Préface », dans BORY, Robert, *La Vie de Frédéric Chopin par l'image,* Paris : Horizons de France, 1951, p. 14.
[525] KOCZALSKI, Raoul, Frédéric Chopin. *Conseils d'interprétation, op. cit.,* p. 38.
[526] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 47.

Toute interprétation se fonde, dans la pensée de Cortot, sur la confrontation et le choc de deux temporalités. L'une, qui se devine et s'imagine, est celle de la genèse de l'œuvre. L'autre, qui se joue également au niveau de l'imagination, tente de confondre l'instant présent – et la notion d'instant est essentielle, puisqu'elle désigne à la fois la fulgurance de l'invention musicale et la fugacité de l'exécution instrumentale – et celui, passé, de la création.

Passé et présent sont donc les deux dimensions essentielles de la temporalité propre à l'interprétation instrumentale. Pour autant, le présent n'est pas assimilable à la réalité, puisqu'il est projection vers le passé, ou si l'on veut, souvenir. L'interprète est celui qui en quelque sorte vit au passé, vit *un* passé qui n'est pas le sien.

Voilà qui nous ramène donc à Diderot et au *Paradoxe sur le comédien*. Nous avons vu que Cortot prend nettement position en faveur du second interlocuteur, qui soutient la thèse émotiviste. Mais, à la différence de Diderot, même l'instant présent n'est pas vécu sur le mode du réel, c'est-à-dire du présent. À ce titre, la résolution du paradoxe proposée par Sartre dans la conclusion de *L'Imaginaire* nous paraît éclairer avec une singulière pertinence la pensée de Cortot. Pour Sartre en effet, il n'y a pas véritablement de paradoxe, puisque tout se passe sur le plan de l'imaginaire, y compris la croyance de l'acteur dans les émotions qu'il exprime et représente :

> Il va de soi aussi que l'acteur qui joue Hamlet se sert de lui-même, de son corps tout entier comme analogon de ce personnage imaginaire. C'est même ce qui permettrait enfin de trancher cette fameuse discussion au sujet du paradoxe du comédien. On sait en effet que certains auteurs insistent sur ce que l'acteur ne *croit pas* en son personnage. D'autres au contraire, s'appuyant sur de nombreux témoignages, nous montrent l'acteur pris au jeu, victime en quelque sorte du héros qu'il représente. Il nous paraît que ces deux thèses ne sont pas exclusives l'une de l'autre : si l'on entend par « croyance » : thèse réalisante, il est évident que l'acteur ne pose point qu'il *est* Hamlet. Mais cela ne signifie point qu'il ne se « mobilise » tout entier pour le produire. Il utilise tous ses sentiments, toutes ses forces, tous ses gestes comme *analoga* des sentiments et des conduites d'Hamlet. Mais de ce fait même il les irréalise. *Il vit tout entier sur un mode irréel.* Et peu importe qu'il pleure *réellement,* dans l'emportement du rôle. Ces pleurs, dont nous avons expliqué plus haut l'origine, il les saisit lui-même – et le public avec lui – comme des pleurs d'Hamlet, c'est-à-dire comme des *analoga* des pleurs réels. Il se fait ici une transformation semblable à celle que nous indiquions dans le rêve : l'acteur est happé, inspiré tout entier par l'irréel. Ce n'est pas le personnage qui *se réalise* dans l'acteur, c'est l'acteur qui *s'irréalise* dans son personnage[527].

[527] SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* [1940], Paris : Gallimard, 1986, p. 367-368.

Le parallèle que Sartre effectue avec le rêve est d'autant plus pertinent dans le cas de Cortot, puisqu'il s'agit bien de *rêver* des sentiments qui appartiennent à un personnage théâtral, mais à un ou plusieurs personnages virtuels induits par l'œuvre musicale, et qui sont eux-mêmes des analogons du compositeur.

Aussi, on ne peut être que d'accord avec Joëlle Caullier lorsqu'elle affirme que « la musique n'est (…) pas qu'une activité cérébrale. Elle puise son sens dans l'expérience totale de la vie et à son tour l'enrichit, voire la transforme. L'interprète puise constamment dans son expérience les souvenirs, les sensations, les gestes, l'énergie affective nécessaires pour donner du sens à son interprétation[528]. » Si Cortot estime en effet que l'interprétation est la prise de conscience et la réactivation d'un souvenir (que l'on suppose être celui du compositeur), alors la mémoire émotionnelle joue un rôle fondamental. Car évidemment, pour imaginer un souvenir – formulation paradoxale ! – il faut bien puiser dans le champ de ses propres émotions, ou plutôt dans la mémoire de ses émotions (Stanislavski, nous y revenons, emploie le terme de « mémoire affective[529] »).

d) L'interprétation comme révélation de soi

L'idée que l'interprétation est révélation de soi se trouve explicitée dans divers écrits de Cortot, mais plus particulièrement dans ceux qui concernent l'œuvre de Chopin. Il n'y a rien d'étonnant à cela, étant donné, aux yeux du pianiste, la nature profondément personnelle des sentiments qui y sont exprimés. Cortot déclare ainsi, à propos des *Préludes* op. 28 : « c'est de nous-mêmes qu'il faut parler en tentant de restituer à cette musique la vérité de son expression : le son d'une âme et l'écho de sa plainte inextinguible[530]. » L'interprétation est alors dévoilement de sa propre personnalité, autant que révélation du sens intime de l'œuvre.

Mais si la musique de Chopin implique plus particulièrement la personnalité du pianiste, c'est aussi, paradoxalement, que l'expressivité qui lui est propre a une dimension universelle. C'est du moins ce que l'on comprend à la lecture de ce texte, extrait d'une conférence faite à l'université des Annales en 1934, ayant encore une fois pour sujet les *Préludes*.

> Nuls accents, mieux que ceux de Chopin, n'ont avoué le cœur humain. Nuls rythmes, autant que les siens, n'ont tressailli du rythme même de nos émotions. C'est le son d'une âme qui retentit ici et l'écho de son inextinguible plainte. C'est la chaîne éternelle de nos espoirs, de nos désirs, de nos tourments qui, d'une mesure à l'autre, lie la frémissante succession des chants ardents et des rêveuses cantilènes. Ces

[528] CAULLIER, Joëlle, « La corporéité de l'interprète », dans LACCHÈ, Mara, (éd.) *L'Imaginaire musical entre création et interprétation, op. cit.,* p. 148.
[529] Voir STANISLAVSKI, *La Formation de l'acteur, op. cit.,* p. 191-221.
[530] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 255

confidences passionnées que traduit un langage musical si merveilleusement neuf et raffiné, nous ne saurions plus les envisager sous le seul aspect de l'œuvre d'art. Cet invincible mouvement de tendresse qui nous porte vers elles, qui nous engage à les interpréter comme un reflet de notre propre sensibilité, tout idéalisées qu'elles sont par le mirage des sonorités et magnifiées par le souffle du génie, c'est de notre cœur deviné qu'il jaillit bien plus que de nos aspirations esthétiques. Ces regrets, ces langueurs, ces enthousiasmes qui sommeillaient en nous et que nous ne savions pas exprimer, Chopin les dit à notre place. Et ces larmes qui parfois semblent trembler dans les contours d'un déchirant dessin mélodique, nous n'aurions pas grand effort à faire pour en reconnaître la source au sein d'un rêve que la vie n'a pas su apaiser en nous. C'est de nous-même donc qu'il faudra bien parler en tentant de déchiffrer la nature des émotions qui déferlent au long des pages immortelles, de nous-mêmes, de vous et de moi, autant ou presque que de Chopin. C'est ainsi que l'approche de son œuvre commande cette réserve et cette pudeur auxquelles j'ai fait allusion. C'est notre image, – et la plus secrète, – ce sont nos sentiments, – et les plus jalousement tus, – qui vont nous y apparaître dans le reflet d'une inspiration divinatrice. Et il semble que l'on puisse appliquer à la musique de Chopin ce fragment de Pascal : « Quand un discours naturel peint une passion ou un effet, on trouve dans soi-même la vérité de ce qu'on entend, laquelle on ne savait pas qu'elle y fût, de sorte qu'on est porté à aimer celui qui nous le fait sentir ; car il ne nous a pas fait montre de son bien, mais du nôtre. »[531]

Cette conjonction du sentiment personnel et du sentiment induit et exprimé par la musique est au cœur de la problématique de l'interprétation. Elle montre en outre à quel point la musique de Chopin, pour le pianiste, est éminemment subjective, au sens où elle en appelle à des réponses d'ordre subjectif. C'est la raison pour laquelle les commentaires de l'édition de travail sont, avant tout, la description d'une réaction intime à l'œuvre. Aussi la musique de Chopin a-t-elle pour Cortot une dimension quasiment psychanalytique : elle est, pour le créateur comme pour l'interprète, la manifestation sonore de pensées latentes. Cette dimension est d'ailleurs clairement définie par le pianiste dans un discours intitulé « Apprenez la musique », adressé aux jeunes filles du collège de Bouffémont, et qui sans se référer à Chopin spécifiquement, n'en fait pas moins écho au texte précédemment cité :

> La musique – cette merveilleuse psychanalyste du sentiment – est le seul art qui nous permette de déchiffrer notre propre secret émotionnel, de libérer en nous-mêmes ces aspirations, souvent inconscientes, qui, mystérieusement formulées par les sonorités, traduites et ennoblies par le chef-d'œuvre, se devront ensuite de constituer, au profond de la conscience, un patrimoine d'intangible idéal. L'enrichissement intellectuel n'est pas tant fait de ce qu'on apprend que de ce qu'on éprouve. Et ce n'est pas tout que d'ordonner sa pensée sur le seul plan des réalités[532].

[531] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. I. Les Préludes », *art. cit.,* p. 252.
[532] CORTOT, Alfred, « Apprenez la musique », *Le Monde musical,* XLVII (31 octobre 1936), n° 10, p. 263.

La musique apparaît plus que jamais, dans le propos de Cortot, comme une expérience vitale. Elle est outil de connaissance de soi – Cortot affirme ainsi dans ses *Cours d'interprétation* que « la musique doit vivre en nous, avec nous. Elle doit nous refléter. *Elle ne peut que nous refléter*[533] » –, mais aussi outil de sa propre transformation. C'est en ce sens qu'il faut comprendre le parallèle établi par le pianiste entre interprétation musicale et psychanalyse ; l'art est envisagé comme thérapie, l'expérience esthétique comme moyen de vivre autrement que sur le plan de la pure réalité.

2) Au-delà du Paradoxe : les paradoxes du musicien

a) L'opposition entre virtuose et interprète

L'un des problèmes majeurs soulevés par Diderot dans le *Paradoxe* est l'irrégularité du comédien qui « joue d'âme ». Un jour sublime, l'autre mauvais, il est dépendant de ses propres humeurs et de sa capacité à effectivement ressentir les émotions qu'il exprime. À l'inverse, le comédien qui joue « de réflexion », en analysant et en imitant les passions, est constant dans son jeu. Il se fonde donc davantage sur un savoir technique que sur l'intuition, privilégiant le mécanisme d'une diction et de gestes appris plutôt que la fulgurance d'un moment d'inspiration.

Il s'agit évidemment là d'une simplification. Les catégories ne sont jamais aussi tranchées : pour l'interprète en mal d'inspiration, il reste toujours, d'un point de vue pragmatique, la pure technicité[534]. Aussi la typologie dualiste de Diderot ne recoupe-t-elle pas exactement l'antinomie du virtuose et de l'interprète. Alors que le premier voit dans la perfection technique une finalité, le second met la technique au service de la signification musicale. Il faut ainsi, selon Cortot, « distinguer soigneusement entre le virtuose et l'interprète. Le succès du premier est dû à une démonstration instrumentale parfaite – et même, parfois, sensationnelle. L'ambition du second est de traduire d'une manière persuasive la pensée d'une œuvre confiée à son imagination[535]. » C'est la raison pour laquelle Cortot se

[533] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 19.
[534] À ce sujet, Sham's émet une théorie intéressante, mais qui se trouve en désaccord, selon nous, avec la pensée de Cortot. Selon lui, conscience imageante (c'est-à-dire l'état de conscience propre à l'acteur qui *croit* en ce qu'il joue) et pragmatisme (pure technicité) ne peuvent coexister, puisqu'il s'agit de deux modes d'appréhension totalement différents. Il y a donc oscillation, et non alternative. Dans le *Paradoxe sur le comédien,* il n'y a pas l'un *ou* l'autre, mais bien l'un *puis l'autre.* Voir SHAM'S, « La conscience oscillante », dans *L'Acteur, entre réel et imaginaire,* Paris : L'Harmattan, 2003, p. 217-287.
[535] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 118-119.

défend d'appartenir à la catégorie des virtuoses, et s'en explique dans une lettre à Gavoty, émettant des réticences quant à sa collaboration à la série des *Grands interprètes.*

> Quelle que soit ma gratitude pour votre amicale pensée, je ne puis songer à vous garantir mon concours pour la rédaction de l'opuscule que vous me destinez en principe et qui devrait je suppose être celui consacré au rôle de virtuose. Tout d'abord, je ne suis en aucune manière celui-là, bornant mon ambition à demeurer un interprète ! (…)
>
> Et par ailleurs, ma carrière est-elle bien celle du musicien en contact avec le public, malgré le nombre insolite de mes apparitions ? donc, je ne crois pas être celui qu'il vous faut pour ce nouveau Paradoxe du comédien, dont je ne me suis jamais formulé les exigences professionnelles[536].

On notera d'ailleurs, pour corroborer cette idée, que la visée de l'École Normale de Musique, outre sa revendication nationaliste (il s'agit d'opposer un contre-modèle aux *Hochschulen* allemandes, et de « faire échec au germanisme musical[537] »), est bien de « produire, non pas des virtuoses comme tant d'autres, mais, avant tout, de parfaits musiciens[538] » – et par « tant d'autres », il faut aussi comprendre, entre autres, le Conservatoire de Paris[539].

La question du statut de la technique n'est pas le seul élément qui distingue l'interprète du virtuose. Sous-jacente dans le propos du pianiste est également l'idée que les deux types de musiciens adoptent à l'égard du public une attitude différente. Il est vrai qu'en juillet 1945, date à laquelle Cortot écrit à Bernard Gavoty, celui-ci est frappé d'interdiction professionnelle ; ce qui pourrait expliquer le refus paradoxal d'être compté parmi les virtuoses avides d'applaudissements. Il semble pourtant que cet apparent désaveu ne soit pas purement circonstanciel. Cortot insiste ainsi auprès de Manshardt sur le fait que le musicien n'a pas pour objectif premier de *plaire* au public, un public auquel il semble d'ailleurs accorder peu

---

[536] Alfred Corot à Bernard Gavoty, le 12 juillet 1945, Médiathèque musicale Mahler.
[537] MANGEOT, Auguste, « L'École normale de musique de Paris », *Le Monde musical,* XXX (janvier 1919), n° 1, p. 9.
[538] Auguste Mangeot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 133.
[539] Cortot, au lendemin de la Première Guerre mondiale, se montre très critique envers le Conservatoire. Constatant l'augmentation du nombre de premiers prix, il écrit : « Or, parmi les trop nombreux lauréats qui, chaque année, quittent ainsi et trop tôt, à mon avis, l'enseignement de l'École, à la suite d'une épreuve extrêmement limitée où ils n'ont pu prouver que des qualités de virtuose ou d'interprète, combien en est-il qui seront assez servis par la chance, par leur opiniâtreté au travail ou par les dons exceptionnellement rares qui créent les interprètes de premier plan, pour pouvoir légitimement supposer tirer de l'exercice de leur art, sous la forme du concertiste, les ressources nécessaires à leur existence ? ». Il ajoute encore : « De plus, l'atmosphère si particulière du Conservatoire, cette sorte d'excitation fébrile entretenue par la préparation même des concours, qui sont une exhibition hâtive du talent, plutôt qu'un examen approfondi de la musicalité, développe un amour-propre favorable au travail intensif, mais certainement contraire à l'acceptation d'une tâche utile et modeste ». CORTOT, Alfred, « De l'enseignement du piano au Conservatoire », *Le Courrier musical,* XXII (juillet 1920), n° 13, p. 211-212.

de considération. Il confie ainsi à Gavoty, le 21 août 1943 : « le public massé, serré dans une grande salle ne m'intéresse pas. Je sais pourquoi il vient. Il vient pour m'avoir vu avant de mourir, vu avant que je meure, ce qui, d'ailleurs, revient au même. Tandis que dans une petite salle clairsemée, je sais qu'il n'y a que les musiciens, que ceux qui sont là ne sont venus que parce qu'ils aiment la musique[540]. » Certes, cette confession paraît en contradiction avec l'anecdote selon laquelle Cortot aurait demandé, juste avant de mourir : « la salle est-elle pleine[541] ? », et avec ce qu'affirme Renée de l'état de fébrilité dans lequel se trouvait son mari, les rares jours où il ne jouait pas en public[542].

On sait de plus que le pianiste, dans l'Entre-deux-guerres notamment, est l'objet d'un véritable phénomène de starification. Certaines des notes qu'il écrit dans son agenda de carrière en témoignent. Selon son témoignage, lors d'un concert à Bruxelles, le 24 mai 1923, le public qui l'attend dans la rue chante la Marseillaise pour l'accueillir ; ou encore le 25 juin, au Théâtre des Champs-Élysées, le triomphe est tel qu'une partie de l'auditoire monte sur scène pour l'applaudir. Et au cours de ses tournées en Europe centrale, durant la saison 1923-1924, des fleurs lui sont jetées sur la scène. À Galatz, en Roumanie, des étudiants le portent en triomphe jusqu'à sa voiture. On ajoutera de plus que Cortot est accueilli dans toutes les ambassades, invité à de multiples réceptions, reçoit des décorations, et fait plus que jamais figure de personnage officiel[543].

De plus, on observe que, si Cortot se défend de vouloir gagner l'auditoire à sa cause, il n'en use pas moins d'outils de séduction vis-à-vis du public averti de ses étudiant(e)s et des auditeurs de ses conférences ou de ses cours d'interprétation – et par là même vis-à-vis du public de ses concerts, puisqu'il fait en sorte que ses cours d'interprétation soient ouverts à tous. Plusieurs de ses étudiantes (curieusement, les femmes semblent avoir été particulièrement sensibles au pouvoir de séduction de Cortot !) témoignent de la fascination que pouvait exercer le Maître. Magda Tagliaferro déclare ainsi : « Nous sommes romantiques, Dieu merci, et même romanesques ! Le prestige artistique de notre maître se double d'une séduction à laquelle aucune d'entre nous ne cherche à se soustraire. (…) Jouant de son œil de velours comme de sa voix sombre, il sait, mieux que personne, prononcer des « bonjour »

[540] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, Août 1943 à avril 1961*, Médiathèque musicale Mahler.
[541] Cette anecdote est relatée par Christian Doumet dans *Grand art avec fausses notes, op. cit.,* p. 9. Elle est confirmée par Gavoty, dans ses archives personnelles (« Mort de Cortot », Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Ms. 8359, chemise 4).
[542] Voir GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.
[543] Voir les notes prises par Gavoty à partir des agendas de Cortot (« Biographie, agenda de carrière », Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Ms. 8359, chemise 14).

enchanteurs et des « au revoir » qui s'éternisent[544]. » De la même manière, Gavoty évoque la voix de Cortot, qu'il décrit comme « exactement irrésistible », soutenant que le pianiste « lui doit, à n'en pas douter, une bonne part de son ascendant et de sa séduction. Quand elle évoque un morceau de musique, on dirait qu'elle est elle-même musique, arabesque ou point d'orgue[545]. » En définitive, c'est Yvonne Lefébure qui semble décrire de la manière la plus pertinente l'ascendant que le pédagogue pouvait avoir sur ses élèves. Elle déclare que « le Cortot d'alors, au zénith de sa forme et de sa célébrité était fascinant. Sa présence, son action quasi-magnétique sur l'élève, le pouvoir de sa parole aussi chaude et veloutée que sa sonorité au piano [étaient] d'admirables exemples. C'était merveilleux – on était subjugué[546]. » Lefébure écrit encore, dans la même veine :

> Profiter de sa présence plus proche ; et parlante – toute rayonnante de sa personnalité qui s'exprimait – par la voix – chaude et veloutée – comme sa sonorité au piano, par son regard ardent qui traversait l'interlocuteur presque sans le voir, fixant, au-delà de cet interlocuteur, un horizon lointain, que seule son imagination voyait ou pressentait. Un magnétisme très réel ajoutait à l'attrait, au charme de cette présence (…)[547].

Quelles que soient les contradictions auxquelles Cortot est confronté (contradictions, sans doute, entre un type idéal de musicien et la réalité du personnage public), la figure de l'interprète s'oppose à celle du virtuose en ce que le premier se soumet à une pensée – celle que l'œuvre donne à entendre –, tandis que le second cède à la facilité de séduire avant tout le public. Cela explique d'ailleurs la manière dont Cortot justifie le trac qu'il éprouve avant chaque concert, avec, il faut le souligner, une bonne dose de mauvaise foi : « la peur, le trac, ce n'est pas la peur du public : je suis bien certain que, dans l'ensemble, le public est moins bon musicien que moi. C'est la peur de n'être pas dans l'état de grâce nécessaire pour traduire une pensée[548]. »

Au final, le paradoxe, qui se veut certes esthétique, témoigne également d'une dichotomie entre le statut social du musicien et l'idéal artistique qu'il revendique.

b) Improvisation ? ou pas…

[544] Magda Tagliaferro, citée dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 115.
[545] GAVOTY, Bernard, *ibid.,* p. 211.
[546] LEFÉBURE, Yvonne, « Notes sur l'enseignement d'Alfred Cortot », fonds Yvonne Lefébure, Médiathèque musicale Mahler, YL 48.
[547] LEFÉBURE, Yvonne, « Notes de cours sur Cortot, 7 février 1963 », fonds Yvonne Lefébure, Médiathèque musicale Mahler, YL 109.
[548] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, Août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.

La deuxième aporie à laquelle est confronté Cortot est celle du rapport à l'improvisation. En effet, de l'idée de l'interprétation comme création, ou plutôt illusion de création, découle naturellement celle de l'exécution comme jaillissement spontané et immédiat. Mais là encore, Cortot se place sur le terrain de l'irréel : le pianiste est un illusionniste, qui doit donner le sentiment que l'œuvre advient sous nos yeux, ici et maintenant. Ainsi la position théorique de Cortot a un pendant pratique. Il est intéressant de noter qu'un pianiste comme Aldo Ciccolini, qui étudia d'ailleurs auprès de Cortot, fait état d'une pensée similaire, avec cependant des présupposés différents. Il confie ainsi, lors d'un entretien avec Emiliano Giannetti :

> Notre étude prend beaucoup de temps ; peu à peu, ce que nous faisons devient de plus en plus naturel et nous arrivons presque au point de ne plus penser, et de laisser les mains jouer. C'est bien ce que j'entends par « liberté imaginative ». Nous pouvons parvenir à cette liberté seulement après un long vécu de sacrifices, de merveilleux sacrifices, car il n'y a pas de sacrifice plus beau. Ainsi nous arrivons au point où nous pouvons espérer donner l'impression d'être en train de créer le texte au moment même où nous le jouons, comme s'il n'avait jamais existé auparavant[549].

Feindre l'improvisation peut paraître *a priori* contradictoire, puisqu'il s'agit, face à une œuvre maintes fois répétée, de faire comme si l'œuvre naissait sous nos doigts, jamais entendue, jamais même *pensée* avant d'être jouée. Mais dans le cas de la musique de Chopin, Cortot considère cette spontanéité feinte comme d'autant plus importante que l'écriture pianistique elle-même mime le geste improvisateur. Cortot ne veut pas dire que les œuvres de Chopin sont entièrement des improvisations retranscrites, mais que certains passages en conservent la trace. Le pianiste est d'ailleurs bien conscient de l'aporie que constitue l'idée d'improvisation écrite, qui n'a alors de sens que si on la comprend comme style pianistique. Cortot note ainsi, à propos du *1^er^ Impromptu* :

> Ce caractère d'improvisation, on entend bien qu'il ne saurait être qu'illusoire, dès qu'une rédaction intervient qui donne au contour musical la fixité des choses écrites. (…) Cependant, l'esprit d'interprétation qui leur convient y demeure, avec une grâce incomparable, celui du premier jet et de la découverte. Rien n'y paraît prémédité ou volontaire. L'abandon, l'imprévu, le naturel en sont les privilèges délicieux. Et la stylisation de l'esquisse, toute parfaite et proportionnée qu'elle soit, y laisse néanmoins subsister l'impression de ne s'infléchir qu'à l'inspiration du moment. La musique y devrait paraître, en quelque sorte, naître sous les doigts de l'exécutant[550].

---

[549] Aldo Ciccolini, cité dans GIANNETTI, Emiliano, « Une rencontre avec Aldo Ciccolini », dans LACCHÈ, Mara, (éd.) *L'Imaginaire musical entre création et interprétation, op. cit.,* p. 246-247.
[550] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1934, cotage E.M.S. 5135, p. 2.

En ce sens, l'interprétation doit accentuer la dimension improvisée de l'œuvre, non pas en ayant recours à un moyen technique particulier (car il n'existe pas de « recette » permettant de donner le sentiment d'une improvisation ; du moins, si celle-ci existe, Cortot ne nous la donne pas…), mais en laissant libre cours à la spontanéité d'un sentiment. Ce qui, au demeurant, est tout à fait logique, dans la mesure où toute création, aux yeux du pianiste, a pour principe premier l'expression d'une émotion, l'improvisation devenant, de ce point de vue, expression directe, « naturelle », sans la distanciation qu'impliquerait le passage par l'écrit. Cette forme d'équivalence entre aspect improvisé et spontanéité de l'expression est mise en valeur à plusieurs reprises dans l'édition de travail, par exemple dans le *16e Nocturne,* dont un passage est qualifié d'« improvisation palpitante[551] » – et l'on notera que la notion d'improvisation est bien associée ici aux émois du cœur, littéralement et métaphoriquement –, ou encore dans les *Préludes* no 7 et 18. Du 7e, Cortot nous dit : « Il nous semble qu'on peut s'inspirer du caractère de l'improvisation, à laquelle sa spontanéité même interdit l'indifférence comme la sensiblerie. Ne rien préméditer et simplement tâcher d'être musicien au sens étymologique du mot, c'est-à-dire non seulement cela, mais encore poète par surcroît[552]. » Le commentaire du 18e met également en lumière cet aspect :

> Ce véhément récitatif doit être déclamé dans un mouvement animé, mais avec une grande liberté rythmique. Il faut qu'on sente dans l'articulation de cette ligne mélodique emportée, hachée par l'accent coupant d'accords semblables à ceux d'un tutti d'orchestre, la spontanéité et le feu d'un sursaut d'indignation et de révolte. C'est une farouche émotion qu'il faut peindre ici, la manifestation passionnée et directe d'un sentiment humain pour ainsi dire sans contrôle, mais dont le génial désordre n'est si profondément pathétique que parce que l'art le plus conscient en établit le mécanisme impétueux[553].

Se pose alors la question de savoir comment se traduit concrètement, c'est-à-dire du point de vue du son, une allure improvisée. Cortot nous en donne la réponse : par une gestion particulière de l'agogique, qu'on appellera évidemment, chez Chopin, le *rubato*, compris simplement ici comme fluctuation du tempo. Ainsi, au sujet de la *Barcarolle,* Cortot conseille, dans les premières mesures, de « se garder d'un phrasé trop rigoureusement mesuré. Ce bref préambule devrait en somme être interprété dans le sentiment d'une improvisation, le mouvement de Barcarolle proprement dit ne s'affirmant qu'à partir de la 4e mesure. Donc, après une attaque vibrante et expressive du premier accord, détendre progressivement le

[551] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 2, p. 103.
[552] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1926, cotage E.M.S. 5049, p. 18.
[553] *Ibid.,* p. 58.

mouvement, en même temps qu'on laissera s'affaiblir la sonorité[554]. » Et dans la *Fantaisie* op. 49, Cortot met de nouveau en relief cette corrélation entre improvisation et *rubato*, indiquant, mes. 43, de jouer dans le « sentiment d'une improvisation, comme si, peu à peu, une intention d'abord hésitante y prenait corps par l'action combinée du *crescendo* et de l'*accelerando*, jusqu'à l'affirmation impérieuse des trois "*si* bémol" sur lesquels il conviendra d'élargir un peu le mouvement, de manière à établir le sens d'une résolution inébranlable[555]. » Ici, le *rubato* devient l'image même du geste créateur, envisagé comme exercice et incarnation progressive d'une volonté – celle du compositeur, et par conséquent, celle de l'interprète ; le *crescendo* et l'*accelerando* sont, en tant que signes d'une intensité accrue, symbole et représentation de cette incarnation. Cela est vrai également à propos du début de la *1re Ballade* (à partir de la mes. 8), au sujet duquel Cortot précise qu'« il faut laisser s'agréger, dans un sentiment d'hésitation préméditée, mais non d'incertitude – et c'est là la nuance qu'il convient de retenir – les trois premières notes de chaque groupe[556] ».

L'utilisation de l'oxymore – par définition une hésitation ne peut être préméditée – met en exergue le fait que Cortot ne choisit pas d'improviser *réellement* – si l'on admet que dans l'improvisation décision et action sont simultanées –, c'est-à-dire de décider au moment même où il joue la manière dont il modèle son jeu. Il faut ici comprendre l'idée d'hésitation préméditée à la fois comme le *sentiment* à mettre en relief, mais aussi comme la définition implicite de cette illusion d'improvisation. Le point de vue de Cortot est donc d'autant plus proche de celui de Ciccolini que, paradoxalement, l'impression de liberté et de spontanéité du jeu procède en réalité d'une parfaite maîtrise de l'agogique et des dynamiques. Brendel fait ainsi observer très justement, à propos de l'enregistrement de l'op. 28 réalisé par Cortot en 1933-1934, que l'on entend « un mélange de spontanéité et de calcul précis – en réalité, une spontanéité calculée, mais qui paraît totalement spontanée[557] ».

Par ailleurs, il nous semble intéressant d'examiner quel genre de pièce, quel type d'écriture, quel geste pianistique, requiert dans l'œuvre de Chopin, selon Cortot, un style improvisé. Si l'on en revient aux exemples précédemment donnés, on constate que divers éléments sont liés à l'improvisation, parfois contradictoires entre eux, et portant sur des objets très divers (forme, son, expression) :

---

[554] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 22.
[555] *Ibid.,* p. 3.
[556] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 4.
[557] BRENDEL, Alfred, *Le Voile de l'ordre. Entretiens avec Martin Meyer,* [Paris] : C. Bourgeois, 2002, p. 65.

- l'absence de fonction structurelle claire, ou une fonction qui n'est pas définie au sein d'une forme fixe. Ainsi, Cortot évoque dans la *4e Ballade,* mes. 100, un « développement ornemental » qui « ne doit faire figure que de parenthèse dans le plan général de la composition. » Il faut donc « prononcer distinctement toutes les notes en leur conservant un caractère d'improvisation mélodique »[558] ;
- l'arabesque, la liberté de la ligne mélodique, la fantaisie. Cortot parle, à propos de l'ornementation en petites notes, mes. 2 du *Nocturne* op. 9 no 1 d'une « souple et sensible arabesque » et conseille de « s'y abandonner à la spontanéité improvisatrice d'une inflexion naturelle »[559]. On remarquera que le pianiste associe souvent l'arabesque mélodique et le « caprice », qui, dans l'acception que lui donne Cortot, désigne à la fois l'aspect imprévisible (ou irrégulier) d'une mélodie, et un caractère particulier. Ainsi, la *Fantaisie-Impromptu* est qualifiée de « charmant caprice[560] », tandis que l'arabesque de la *Barcarolle* doit faire l'objet d'une « énonciation capricieuse[561] », et que le thème du *Nocturne* op. 15 no 2 est revêtu d'une « intention capricieuse[562] » ;
- un phrasé musical impliquant de nombreux arrêts ou suspensions. C'est le cas notamment du *7e Prélude* ;
- un caractère « véhément », passionné, qui se traduit dans le *18e Prélude* tant au niveau rythmique que mélodique ou structurel. On notera en particulier, dans les premières mesures de cette pièce, le rapport entre la longueur des phrasés – un motif d'une mesure énoncé deux fois, puis deux mesures correspondant à l'expansion mélodique de ce même motif –, ou bien la symbolique de la cellule mélodique *do*/*ré* ♭ /*la*/*si* ♭ , ou encore la véhémence induite par la répétition : celle du motif, ou celle des accords de main gauche. Soulignons enfin le pouvoir expressif de l'harmonie : le deuxième renversement de l'accord de septième du IIe degré, qui se résout sur une harmonie de dominante sous forme de septième diminuée chiffrée +2, sous-entendue sous le *mi*♮ de main droite, mes. 1-2.

[558] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 56
[559] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 1.
[560] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 29.
[561] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 31.
[562] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 34.

Il faudrait évidemment corroborer le propos de Cortot par des exemples musicaux, et analyser, notamment, par quels procédés (phrasé, rythme, dynamique) le pianiste parvient à donner l'illusion de l'improvisation. Mais nous réservons cet examen à la Dernière Partie de cette Thèse.

c) Position émotiviste et fièvre interprétative

La position émotiviste adoptée par Cortot – les émotions exprimées dans la musique sont les émotions que nous ressentons à son écoute, et *a fortiori* en la jouant ou en la composant – est loin de faire l'unanimité. À celle-ci s'oppose la théorie cognitiviste, qui postule que l'auditeur ne fait que reconnaître des émotions exprimées dans et par la musique (nous reprenons ici la distinction formulée par Kivy dans *Music alone*[563]). C'est en somme le Paradoxe, systématisé et conceptualisé, et étendu à la sphère de la réception.

Au premier rang des cognitivistes figurent Goodman (dans le domaine de l'art plastique) et Kivy (dans le domaine musical). Selon Goodman en effet, « il n'est pas nécessaire qu'un peintre ou un compositeur ressente les émotions qu'il exprime dans son œuvre. Et, à l'évidence, les œuvres d'art elles-mêmes ne ressentent pas ce qu'elles expriment, même lorsque c'est un sentiment qu'elles expriment[564]. » Pour Kivy en revanche, il n'est même pas juste de dire qu'une musique exprime la tristesse : elle se *réfère* seulement à la tristesse. Et aucune musique ne peut nous rendre triste, puisqu'il n'existe pas de situation musicale qui en soit capable (seule une situation *réelle,* serait à même d'avoir un tel effet). Il faut donc distinguer, selon Kivy, entre ce que l'auditeur éprouve (sa réponse émotionnelle), et les émotions auxquelles se réfère la musique[565]. Le cognitivisme est donc entièrement fondé, chez Kivy, sur l'idée de référentialité, et procède des thèses d'Hanslick sur la musique absolue[566]. La question soulevée par Cortot est donc essentiellement fondée sur une opposition entre deux théories esthétiques antagoniques.

Cependant, elle ne reste pas cantonnée au domaine de l'esthétique, ses conséquences pouvant être également perçues d'un point de vue pratique ou psychologique. Dans le champ

---

[563] Voir KIVY, Peter, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience,* Ithaca ; Londres : Cornell University Press, 1990, p. 146.

[564] GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles,* [*Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols,* 1976 (2e éd.)], trad. de l'anglais par Jacques Morizot, Paris : Éd. Jacqueline Chambon, 1990, p. 81.

[565] Voir KIVY, Peter, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience, op. cit.,* p. 146-172.

[566] Goodman en revanche n'est pas aussi « extrémiste », dans ses positions, que Kivy. Pour Goodman en effet, il est au moins métaphoriquement vrai de dire qu'une image exprime la tristesse. Pour Kivy, ce niveau métaphorique n'existe même pas.

de la psychologie expérimentale, notamment, Carol L. Krumhansl montre qu'à l'écoute d'une œuvre musicale (en l'occurrence, la *Sonate* K. 282 de Mozart), des changements au niveau physiologique (des mesures sont en effet effectuées : battements du cœur, pression, etc.) correspondent aux évolutions du schéma tension/détente dans la musique[567]. Krumhansl formule donc l'hypothèse qu'il existe des réponses émotionnelles à la musique qui sont clairement identifiables ; il existe de plus, selon lui, une analogie entre les sentiments exprimés dans l'œuvre – par exemple la tristesse, qui demeure, étrangement, le modèle favori ! – et la réponse physiologique – un ralentissement des battements du cœur. Évidemment, cette explication peut sembler manquer de subtilité, puisqu'elle réduit considérablement le nombre de réponses… et d'émotions possibles. Mais elle a au moins le mérite de montrer que d'un point de vue psychologique, l'écoute ne peut être, si l'on est réaliste, pure contemplation esthétique, comme le voudrait Hanslick, et que la sensibilité occupe également une place importante dans le processus de réception – ce que prouve, d'ailleurs, l'existence de la musicothérapie. On notera d'ailleurs que Kivy, cohérent avec lui-même, rejette la valeur explicative de la psychologie expérimentale.

Si maintenant l'on en revient à l'esthétique, la position émotiviste induit également une attitude différente vis-à-vis de la musique : une attitude en un sens plus dionysiaque qu'apollinienne, sensible autant qu'intellectuelle. Comme le souligne Daniel Barenboim, « Cortot cherchait l'opium dans la musique[568] » – point de vue nietzschéen s'il en est (encore une fois !), et également wagnérien (mais il n'y a rien d'étonnant à cette conjonction…). Nietzsche évoque ainsi, à propos du compositeur, mais cela vaut aussi pour l'interprète, le « danger extraordinaire » que constitue la peinture d'une émotion : « Enivrer, saisir les sens, produire l'extase, surprendre violemment, remuer la sensibilité à tout prix – effrayantes tendances[569] ! », s'exclame-t-il.

Et c'est bien ce que certains des détracteurs de Cortot ont pu lui reprocher, notamment Lazare-Lévy. Dans un article intitulé « La fièvre interprétative », le musicien critique avec virulence l'excès dont font preuve certains pianistes, en matière de sentiment ou de virtuosité. Selon lui, « entraînés, dominés par leur "tempérament", ils dénaturent les rythmes, déforment

[567] KRUMHANSL, Carol L., « Music and affect : empirical and theoretical contributions from experimental psychology », dans GREER, David, (éd.) *Musicology and Sister Disciplines. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London, 1997,* Oxford : Oxford University Press, 2000, p. 88-99.

[568] « Cortot looked for the opium in music ». LABRANDE, Christian ; STURROCK, Donald, *The Art of Piano. Great pianists of the 20th century,* DVD Warner music vision 3984291992 (1999).

[569] Friedrich Nietzsche, cité dans LASSERRE, Pierre, *Les Idées de Nietzsche sur la musique, op. cit.,* p. 165. La référence donnée par Lasserre est très imprécise. Nous n'avons pas pu déterminer la provenance de cette citation.

l'accentuation, faussent le phrasé, brouillent les harmonies, traitent les œuvres en "champs d'expériences", et se rendent coupables de véritables crimes de "lèse-musique". C'est là un des effets de la fièvre interprétative. Il en est d'autres encore[570]. »

Il ne fait aucun doute que Lazare-Lévy vise plus particulièrement Cortot, puisqu'il fait allusion aux pianistes spécialisés dans les auditions intégrales des *Préludes* et *Études* de Chopin – programme très souvent choisi par Cortot, ce qui confirme, en outre, sa tendance clairement virtuose. Et c'est à l'évidence lui qui est visé par cette affirmation :

> Les pianistes que le mal a atteints croient (avant d'en être victimes) qu'une documentation plus ou moins approfondie sur la vie d'un musicien, sur les conditions particulières dans lesquelles il écrivit telle ou telle de ses œuvres, sur ses amours, sur ses lectures, suffit à assurer à leur exécution un caractère d'authenticité. Ils ne se doutent guère que la musique de J.-S. Bach et de Mozart a pu exercer sur le génie de Chopin une action autrement déterminante que celle exercée par George Sand ou que celle du mal auquel il devait succomber[571].

C'est ici le portrait de Cortot que dresse Lazare-Lévy : Cortot auquel il succède comme professeur au Conservatoire de Paris, et aux côtés duquel il enseigne à l'École Normale de Musique. Cortot se défend pourtant des accusations dont il fait l'objet, puisqu'il insiste lui-même auprès de ses élèves sur le danger qui existe à vouloir surinterpréter la musique de Chopin, et mentionne, nous l'avons vu, sa retenue (son aristocratie…) de même que son lien avec le classicisme. Cortot écrit ainsi, en accord avec Lazare-Lévy :

> Mais la passion que certains éprouvent pour l'œuvre de Chopin ne les met pas toujours à l'abri des exagérations, des déformations, des systématisations de sentimentalité qu'il faut absolument éviter. Car si Chopin, par ses tendances expressives, s'allie à la grande lignée romantique, il reste, dans son œuvre, le plus aristocratique des classiques… Il faut éviter les ruptures d'équilibre entre les rythmes[572].

Mais le reproche le plus vivace que Lazare-Lévy adresse à Cortot est encore celui de ne pas respecter les textes. À ses yeux, la « fièvre interprétative » conduit le musicien, en faisant passer ses propres sentiments avant la lecture rigoureuse de la partition, à distordre l'œuvre elle-même. Il déclare ainsi qu'« il est des "réviseurs" qui vont jusqu'à imposer leur interprétation des textes les plus illustres et c'est cela qui est proprement intolérable[573]. »

---

[570] LAZARE-LÉVY, « La fièvre interprétative », *Revue internationale de musique,* I (avril 1939), n° 5-6, p. 896.
[571] *Ibid.,* p. 897.
[572] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation de M. Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLVI (30 septembre 1935), n° 8-9, p. 255.
[573] LAZARE-LÉVY, « La fièvre interprétative », *art. cit.,* p. 898.

Or, cette question du respect de l'œuvre est au cœur de la problématique de l'interprétation chez Cortot, qui l'aborde sans détour, et affirme et justifie son point de vue de manière presque provocatrice.

3) Authenticité

a) Respect et violation de l'œuvre

C'est ce dont témoigne cette anecdote, relatée par Gavoty dans un de ses carnets : « Sur la terrasse de sa villa, un jeune homme (…) pose [à Cortot] des questions "définitives" auxquelles Alfred répond, non moins définitivement. "Maître, quelle est votre conception de l'interprétation ?" "Je crois qu'il y a deux manières d'interpréter – la fidélité ou la violation – j'ai choisi la seconde"[574] ».

On ne connaît pas la date exacte de cette conversation, mais on sait en revanche, au regard de sa position dans le carnet, qu'elle se déroule après le 7 juin 1952. Une assertion similaire se trouve par ailleurs mentionnée dans la série des *Grands interprètes,* publiée en 1953 : « En présence d'un chef-d'œuvre, il y a deux attitudes : le respect ou la violation. Jouer selon le vœu de l'auteur, ou dans la tradition de ses élèves, qu'est-ce que cela signifie ? ce qu'il faut, c'est donner carrière à l'imagination, recréer, revivre l'œuvre. Interpréter, c'est cela…[575] » Et c'est encore Gavoty qui rapporte ce propos : « En présence d'une œuvre d'art, deux contenances possibles : le respect, la violation. Or, on doit être respectueux du texte, mais assez hardi pour imposer à un chef-d'œuvre immortel une vue originale[576]. »

Deux observations s'imposent. D'une part, la formulation ne varie presque pas d'une citation à l'autre. Deux éléments sont mis en opposition et présentés comme antinomiques : le respect, la violation. En revanche, le commentaire qui en découle est à chaque fois sensiblement différent. Alors que la réponse de Cortot aux questions du visiteur demeure lapidaire et dénuée de toute justification, le témoignage du musicien, en 1953, se veut plus explicite, le « respect » de l'œuvre étant défini par la fidélité à l'intention du compositeur, ou bien aux traditions d'interprétation forgées et transmises par ses disciples. Dans la biographie de Gavoty apparaît enfin un nouveau paramètre : le texte.

---

[574] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot non datées,* Médiathèque musicale Mahler.
[575] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Les Grands Interprètes. Alfred Cortot, op. cit.,* p. 7.
[576] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 119.

Le propos de Cortot, si catégorique soit-il, laisse dans l'ombre une multitude d'éléments. Par exemple, si l'on prend le cas de l'œuvre de Chopin, il n'est pas fait mention de la difficulté à définir le texte musical à prendre en considération. Car que faut-il choisir comme partition « authentique » : le(s) manuscrit(s) ? l'une des premières éditions (française, allemande ou anglaise) ? une partition annotée de la main du compositeur ? Autrement dit quel *stade* de la composition faut-il considérer comme le bon ? À ce sujet, John Rink souligne en effet que l'œuvre de Chopin peut être envisagée sous l'angle du « *work in progress* ». En dépit de tout le travail philologique effectué, il paraît impossible de déterminer quelle version prévaut ; car « pour Chopin, "postérieur" n'est pas nécessairement synonyme de "meilleur" mais de "différent"[577] ». Chaque source représente alors un choix possible plutôt qu'un ensemble de signes prescriptifs. On demeure plus perplexe encore lorsque l'on cherche à discerner la possible relation, peut-être conflictuelle – mais la conjonction « ou » ne nous permet pas d'en décider – entre « le vœu de l'auteur », qui reste encore à définir et à expliciter, et la « tradition ». On notera d'ailleurs qu'il n'est plus question ici de texte, sorte de référence incontestable dictant les choix et les gestes du pianiste, mais bien de l'œuvre comme réalité sonore. Enfin, on peut s'interroger sur l'équivalence établie par Cortot entre l'idée de violation d'une part, à connotation fortement négative, et la revendication d'originalité et de créativité, termes évidemment mélioratifs. Ainsi, la dernière citation met certes en exergue l'antagonisme des deux positions (respect et violation), mais laisse également entendre une coexistence possible.

Remarquons, enfin, que c'est toujours à Gavoty, directement ou indirectement, qu'est confiée l'idée de l'interprétation comme violation, et cette idée est formulée à trois reprises au début des années 50, à une époque où Cortot a déjà 75 ans, est établi à Lausanne, et vit un tournant dans sa carrière professionnelle (il continue certes à effectuer de nombreuses tournées dans le monde entier, notamment en Amérique du Sud et au Japon, mais ce n'est plus, loin s'en faut, l'âge d'or de l'Entre-deux-guerres[578]).

---

[577] RINK, John, « Work in progress : l'œuvre infini(e) de Chopin », dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, (éd.) *Interpréter Chopin, op. cit.,* p. 83. À noter que cette position ne fait pas l'unanimité ; elle pose en effet de nombreux problèmes, comme la pertinence d'une édition critique qui, parmi toutes les possibilités offertes, fait le choix d'une unique solution, les variantes étant reléguées en note.

[578] Les agendas de Cortot, dont on trouve un compte rendu dans les arichives personnelles de Gavoty (« Biographie, agenda de carrière ». Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Ms. 8359, chemise 14), attestent d'une popularité en dents de scie, surtout à partir de 1956. Par exemple, le 26 octobre 1956, Cortot joue à Reims dans une salle presque vide, alors que son dernier concert, le 10 juillet 1958, à Prades, avec Pablo Casals, fait salle comble.

La question du « respect de l'œuvre » n'est pas neuve et peut même sembler relever du cliché. L'expression paraît réifiée dans une signification communément admise, à savoir : suivre à la lettre les indications d'un texte dépourvu de tous les ajouts effectués par les éditeurs et avalisé par une étude scientifique de toutes les sources disponibles, ce qui a pour résultat une référence unique et normalement indiscutable : l'*urtext*. Or, la confusion qui s'opère entre l'obéissance ou la fidélité à un texte et le concept même d'interprétation semble être une particularité du XX^e^ siècle, pour plusieurs raisons.

- En premier lieu, on observe une méfiance grandissante de certains compositeurs vis-à-vis des interprètes : une méfiance qu'illustre parfaitement Stravinsky, dont on connaît l'illustre citation :

> La musique doit être transmise et non pas interprétée (…). L'interprétation révélant plutôt la personnalité de l'interprète que celle de l'auteur, qui, dès lors, peut nous garantir que l'exécutant reflètera sans altérer l'image du créateur ? La valeur de l'exécutant se mesure précisément à sa faculté de voir ce qui, en fait, se trouve dans la partition et non pas, certes, à son obstination d'y chercher ce qu'il voudrait qui y fût[579].

La partition serait alors, par son objectivité présupposée, un rempart contre la subjectivité de l'interprète, et à ce titre, constituerait le meilleur avatar de l'œuvre. On notera d'ailleurs que Cortot représente parfaitement ce type d'interprète qui, dans son interprétation, met en valeur sa propre personnalité.

- En second lieu se fait jour l'idée que l'interprète doit recréer le plus précisément possible les conditions dans lesquelles l'œuvre a été créée. C'est la position historiciste. Elle implique non seulement le respect de l'écrit, garant des intentions originelles du compositeur, mais aussi et surtout la revendication d'une forme d'authenticité, qui va bien plus loin qu'une simple déférence à l'égard de la partition ou qu'une connaissance des traités musicaux de l'époque. Ce parti pris n'est pas sans soulever quelques difficultés, comme le montre Richard Taruskin dans *Text and Act* : non seulement l'idée de reconstruire le passé serait une utopie, ne serait-ce que parce que les conditions d'écoute elles-mêmes ont changé, le présupposé étant donc que l'œuvre d'art n'est pas absolue mais bien intrinsèquement liée au contexte dans lequel elle apparaît – ce qui d'ailleurs ne discrédite nullement les interprétations historicistes, mais seulement leur justification –, mais encore, rien ne permettrait d'affirmer que la volonté du compositeur fasse figure d'argument d'autorité en matière d'interprétation.

[579] STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie,* Paris : Denoël, 1962, p. 84.

Mieux encore, Taruskin souligne la dimension faussement moraliste de cette attitude. Il s'agirait selon lui d'une « pseudo-éthique, née d'un sens déplacé de l'obligation. Un interprète ne peut plaire aux morts ni les émouvoir, et n'a donc pas à fournir un tel effort. Nous ne pouvons en aucune manière obtenir leur gratitude. Nos obligations sont envers les vivants[580]. » On notera le ton péremptoire de Taruskin, qui rappelle fortement celui, plus provocant encore, de Cortot, et qui n'a d'égal, à l'inverse, que la rage de certains musicographes face aux erreurs commises par les éditeurs ou les copistes. Ganche en est un bel exemple, lui qui écrit à la fin de l'ouvrage *Dans le souvenir de Frédéric Chopin* :

> L'œuvre de Chopin fut donc altérée, sa volonté ultime enfreinte. Le monde antique eût vu l'intervention des Furies se produire. Nous ne jugeons pas, nous constatons ce qui advient. En 1855, les œuvres posthumes de Chopin furent mises en vente et la sœur aînée du musicien mourut. Franchomme perdit sa femme dès 1850, puis son fils René, "un Mozart enfant", disait Jane Stirling. Fontana vit sa femme mourir, il se ruina, perdit le sens de l'ouïe, devint misérable et se suicida. Ne pourrait-on pas croire qu'ils étaient châtiés pour avoir attenté à l'œuvre divine d'un homme de génie, d'un homme de dieu[581] ?

On reste sans voix !

Des tendances stigmatisées par Taruskin et Ganche, il ressort que le débat sur le respect de l'œuvre musicale découle directement, dans le cas de Cortot, de sa conception de l'interprétation comme création à part entière, et de l'interprète comme double du compositeur. Mais à cela vient également s'ajouter le problème de la restitution du texte musical, auquel Cortot a nécessairement été confronté lors de son travail d'édition.

b) L'édition de l'œuvre de Chopin : les sources

Lorsqu'en 1915 Cortot édite les *Études* op. 10, il justifie ainsi son projet éditorial : « Nous proposons en faisant paraître cette Édition, de donner en même temps qu'un texte définitif, libéré des traditions douteuses, débarrassé des fautes de gravure superstitieusement respectées des éditions antérieures, une méthode de travail rationnel, basé sur l'analyse réfléchie des difficultés techniques[582]. » Il y a donc bien, au fondement de la démarche de Cortot, une volonté de restituer un texte qui soit conforme à un « original », mais qui n'en demeure pas moins mystérieux pour nous, puisque le musicien ne mentionne que très

[580] « (…) pseudo-ethics, born of a misplaced sense of obligation. A performer cannot please or move the ancient dead and owes then no such effort. There is no way that we can earn their gratitude. Our obligations are to the living. » TARUSKIN, Richard, *Text and Act. Essays on Musical Performance, op. cit.,* p. 24. Sur la remise en question d'une éthique de l'authenticité, voir également GODLOVITCH, Stan, « Performance authenticity ; possible, practical, virtuous », *art. cit*.

[581] GANCHE, Édouard, *Dans le souvenir de Frédéric Chopin,* Paris : Mercure de France, 1925, p. 228.

[582] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 10, op. cit.,* p. 5.

rarement ses sources, manuscrites ou imprimées. Il se contente souvent dans les commentaires d'une vague allusion à « quelques éditions[583] », ou aux « autres éditions[584] », voire à « la version originale[585] », sans préciser s'il s'agit du manuscrit autographe ou de l'une des trois éditions originales, ou encore à « la première édition[586] ».

On sait en revanche que Cortot, dans le cadre de son enseignement, privilégiait certes sa propre édition de travail – c'est du moins ce que Thomas Manshardt affirme –, mais surtout celle réalisée par Mikuli[587]. Il existe d'ailleurs à la Médiathèque Mahler, dans cette édition, un exemplaire des *Polonaises* (l'op. 26 n° 1 plus particulièrement) annoté de la main de Cortot. Mais paradoxalement, Cortot constate, dans une note de l'édition de travail des *Sonates* op. 35 et op. 58, que l'édition Mikuli « détient encore de nos jours et sans raisons bien péremptoires, semble-t-il, un curieux privilège d'authenticité[588] ». Pour étonnante que soit cette déclaration, au vu du témoignage de Manshardt, elle peut être interprétée comme une mise en exergue de la valeur de l'édition de travail, par opposition à toutes les autres éditions : une autopromotion par le dénigrement de la concurrence. D'autres éditions, au contraire, se trouvaient bannies, parmi lesquelles l'édition d'Oxford (1928-1932), que, selon Manshardt, Cortot mettait parfois sur le pupitre pour en lire scrupuleusement toutes les « fautes ». Ce qui ne l'empêche pas, dans une note du *Nocturne* op. 9 n° 2, de faire référence à la « remarquable édition établie par Édouard Ganche[589] », et d'indiquer trois variantes, tout en en déconseillant l'adoption. Par ailleurs, il est également certain que Cortot a consulté, pour certaines œuvres du moins, les premières éditions françaises, anglaises et allemandes, mentionnées par exemple dans l'édition de travail de la *Ballade* op. 47[590].

---

[583] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 23.
[584] *Ibid.,* p. 22.
[585] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Polonaises, op. cit.,* p. 22. Cortot fait alors référence à la *Polonaise* op. 40 n° 1, et précise que « c'est ici l'une des rares compositions de Chopin qui – dans la version originale, tout au moins – ne comporte aucune indication de nuance « piano » ». Or, il existe bien un *p,* mes. 39, dans l'édition originale allemande.
[586] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 5. Cortot fait ici référence au doigté de la mes. 15 de l'op. 29. Or, aucune des éditions originales (française, allemande ou anglaise), ne mentionne de doigté pour cette mesure.
[587] Cependant, Karen M. Taylor, dans sa thèse de doctorat, affirme que Cortot préférait les éditions Peters et Littolf, malgré, pour cette dernière, les fautes que l'on pouvait y trouver. Cependant, elle n'évoque pas le cas spécifique des œuvres de Chopin. Voir TAYLOR, Karen M, *Alfred Cortot. His Interpretive Art and Teachings,* thèse de doctorat inédite, Université d'Indiana, mai 1988, p. 416, [en ligne]. https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/886. [Consulté le 11 avril 2012]
[588] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et op. 58, op. cit.,* p. 1.
[589] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 12.
[590] Voir CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 39.

Quant aux sources autographes, nul ne peut nier l'intérêt particulier que Cortot accorde aux manuscrits, puisqu'il les collectionne. Mais il reste à déterminer si la consultation et l'acquisition de sources autographes conduit véritablement le pianiste à l'édition d'un *urtext*.

On trouve effectivement dans l'op. 10 plusieurs allusions au manuscrit original, notamment dans les *Études* n° 9, 10 et 11. Or, une lettre de Cortot adressée à Édouard Ganche, datée du 29 septembre 1927, (donc après l'édition des *Études*, des *Préludes* et des *Ballades*), indique clairement que le pianiste n'a pas eu accès, du moins en 1927, aux manuscrits des œuvres mentionnées. Cortot écrit :

> Cher Monsieur et ami,
>
> Puis-je, pour un travail de documentation générale que j'entreprends sur les manuscrits des musiciens, vous demander s'il vous serait possible de m'indiquer dans quelle bibliothèque publique ou privée, je pourrai trouver les autographes des œuvres suivantes de Chopin : *Études* op. 10, *Études* op. 25, *Ballade sol* min op. 23, *Ballade* la ♭ op. 47, *Ballade* op. 52, *Nocturnes* op. 9 n° 2 *mi* ♭, op. 27 n° 1, *Sonate si* ♭ mineur op. 36 [*sic*], *Scherzo* op. 31, *Fantaisie* op. 49, *Polonaise* op. 53, *Barcarolle*, et par-dessus tout les *24 Préludes*. Vous êtes le seul qui puissiez m'éviter de trop longues recherches à ce sujet et comme vous avez consacré à cette question des MS de Chopin un important et bien attachant chapitre de votre livre écrit *Dans le souvenir de Chopin* je présuppose que ce n'est pas trop abuser de vous que de vous demander ce grand service. Merci d'avance, cher Monsieur et ami et veuillez me croire votre sincèrement dévoué
>
> Alfred Cortot[591].

Ganche, en effet, dans l'ouvrage en question, dit avoir une liste exhaustive de tous les manuscrits de Chopin, et leur emplacement. Notons que Cortot n'évoque pas du tout ici son travail d'édition, mais bien un projet de documentation à vocation généraliste.

Il est par ailleurs certain que Cortot a profité de ses liens avec Édouard Ganche dans l'Entre-deux-guerres pour accéder directement à certaines sources. La collection Ganche[592] comprenait, entre autres, le manuscrit autographe du *Scherzo* op. 54 ayant servi à l'édition Breitkopf, celui de la *Barcarolle* op. 60 ayant servi à la gravure chez Brandus, une copie manuscrite anonyme, corrigée par Chopin, du *Nocturne* op. 55 n° 1, une copie par Franchomme, pour M^elle^ Stirling, de la *Valse* op. 69 n° 1. La collection comprenait également l'exemplaire Stirling, que Cortot a également consulté, puisqu'il note, en marge du *20^e^*

[591] Alfred Cortot à Édouard Ganche, le 29 septembre 1927, Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, L.A. Cortot-172.
[592] Voir NECTOUX, Jean-Michel ; EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Édouard Ganche et sa collection Chopin,* Paris : Bibliothèque Nationale, 1983.

Prélude : « le "*mi* bémol" est aussi dans le MS mais indiqué formellement dans l'exemplaire de Miss Stirling[593]. » Or, il ne semble pas que Cortot ait consulté les sources de Ganche avant 1928, date à laquelle sont déjà publiés les *Préludes* et les *Études*. C'est ce que semble indiquer, en tout cas, la lettre datée du 8 novembre 1928 adressée à Ganche, dans laquelle Cortot écrit :

> Cher ami,
>
> Je reçois ici votre amical mot et m'empresse d'y répondre. Je n'arriverai que demain matin à Lyon, et en repartirai samedi à 3 h après midi pour Belfort. Voulez-vous donc que nous prenions rendez-vous pour ce jour là à déjeuner ? mais à la condition que vous et Madame Ganche soyez mes hôtes dans un petit restaurant près du Grand Hôtel où je descendrai. Vous me donnerez la réponse au concert si vous voulez bien.
>
> Nous aurons le temps de voir votre collection après le café. Et je me réjouis vivement de la connaître. Savez-vous que j'ai acheté l'esquisse de la Berceuse, sur du papier de Nohant ? Cela vient de chez Pauline Viardot. Croyez-moi, bien à vous en Chopin ! Mes respectueuses amitiés à Madame Ganche. Votre A…[594]

Le ton adopté par Cortot n'indique pas que celui-ci ait eu en perspective un travail réel sur les sources. Il s'agit bien davantage ici de « voir » et d'admirer la collection, que de l'étudier à des fins philologiques.

Il existe de plus à la Médiathèque Musicale Mahler un exemplaire des Éditions de travail des *Études* op. 25, des *Préludes*, de la *Sonate* op. 35, de la *Sonate* op. 58 et du *Scherzo* op. 54, corrigé et annoté de la main de Cortot. Cortot indique sur l'exemplaire des *Études* : « annotations à l'encre rouge, conformes aux indications du MS original » – il s'agit du manuscrit destiné à Breitkopf, contenant à la fois autographes de Chopin et copies de Gutmann et de Fontana ; sur celui des *Préludes* : « les annotations complémentaires à l'encre rouge de cet exemplaire sont conformes aux indications du MS original » ; sur celui de la *Sonate* op. 35 : « à l'encre rouge d'après la copie MS [destinée] à l'édition Breitkopf [copie] de Fontana » ; sur celui de la *Sonate* op. 58 : « les indications à l'encre rouge sont conformes au MS original » ; et enfin, sur celui des *Scherzos* : « 4^{e} scherzo d'après MS original ». Or, la bibliothèque a conservé les facsimilés de toutes ces œuvres ornés du tampon aux intiales de Cortot (il manque néanmoins le facsimilé de la *Sonate* op. 35), et édités, pour les *Préludes,* en 1951, pour la *3^{e} Sonate,* en 1954, pour le *4^{e} Scherzo,* en 1955 (facsimilé d'un manuscrit que

[593] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 67.
[594] Alfred Cortot à Édouard Ganche, le 8 novembre 1928, Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, L.A. Cortot-173.

Ganche, rappelons-le, avait en sa possession). Quant aux *Études* op. 10 et op. 25, il s'agit de photocopies reliées, sans mention de date. Notons par ailleurs que les exemplaires annotés de l'Édition de travail ont tous été imprimés en 1942 et 1944, et que Cortot a utilisé un stylo à bille rouge, disponible seulement après la guerre en France (le bic cristal est commercialisé à partir de 1950). Par conséquent, tout porte à croire que ces diverses corrections ont été apportées au début des années 1950, au moment même, par conséquent, où Cortot proclame avoir choisi la voie de la violation.

Les *errata* « à l'encre rouge » correspondent à divers types de corrections :

- des notes. Dans le *17e Prélude,* mes. 3, Cortot indique que le 1er « *sol* » de main droite, parfois remplacé par *si,* est conforme au manuscrit. Ou bien, mes. 23 du *21e Prélude*, l'accord en petites notes est modifié ;

- des nuances ou des indications expressives. Dans la *Sonate* op. 58, Cortot ajoute un signe *crescendo* (<) sur la seconde moitié de la mes. 165, et un *f* au début de la mes. 166. Au début de la mes. 188, il ajoute un *dolce* ;

- des indications de tempo ou de mesure : pour les *Préludes* no 14 et 18, Cortot indique un C barré et non C (les premières éditions ne s'accordent d'ailleurs pas sur ce point[595]) ;

- des rythmes. Dans le *Scherzo* no 4, mes. 73, les petites notes en doubles croches sont remplacées par des croches ;

- des doigtés. Par exemple à la main droite, dans l'op. 25 no 6, mes. 5, 7 et 11 ;

- des indications de pédales. Par exemple dans l'op. 25 no 2 ;

Cependant, lorsque l'on compare les facsimilés utilisés par Cortot et les corrections, trois éléments retiennent notre attention.

Premièrement, certaines corrections ne sont pas réellement conformes au manuscrit, ou du moins pas précisément reportées. Par exemple, au début du thème en *ré* majeur mes. 41, dans le premier mouvement de la *Sonate* op. 58, Cortot indique un *p* qui ne figure ni sur le manuscrit éditorial, ni sur les éditions originales, ni dans l'édition Mikuli. Il est également fréquent que Cortot corrige de manière approximative. Il indique ainsi dans le *4e Scherzo* un *dim.* (mes. 501) qui existe bien dans le manuscrit autographe, mais une mesure plus tôt. Il n'est pas rare non plus que des *crescendos* ou *decrescendos* soient rajoutés, conformément au manuscrit, mais en s'étendant sur plus ou moins d'espace (par exemple le *decrescendo* indiqué mes. 182 du finale de la *Sonate* op. 58 s'étale en réalité sur les mes. 181-182).

[595] Les éditions originales française et anglaise indiquent un C alors que l'édition allemande a un C barré.

En second lieu, il est évident que Cortot omet sciemment d'effectuer certaines corrections par rapport aux facsimilés consultés. Ainsi, dans la *Sonate* op. 58, Cortot barre le *f* qui se trouve à la mes. 101 du scherzo, et mentionne : « pas de *f* dans MS » (ce qui est exact…). Mais il oublie de préciser, deux mesures plus loin, qu'il n'y a pas non plus de *p,* ce qu'il a nécessairement dû voir sur le manuscrit. Ou bien, dans l'*Étude* op. 25 n° 8, mes. 7, Cortot précise le doigté de Chopin, mais uniquement à la main droite, sans faire aucune allusion au doigté de la main gauche préconisé par le compositeur.

On relève une même forme d'incohérence, dans la partition éditée cette fois, en ce qui concerne la différenciation graphique entre le texte et ce qui est ajouté par Cortot et qui est donc mis entre parenthèses. Si l'on observe par exemple l'édition de travail de la *Berceuse,* on constate, mes. 35 et 36, la présence de *crescendos* et *decrescendos* entre parenthèses. Effectivement, ils n'apparaissent pas dans les premières éditions. Mais le *p* indiqué mes. 37 ne figure pas non plus dans les sources, ni les points mes. 35 (présents en revanche dans l'édition Mikuli). Or, ces indications ne sont pas entre parenthèses.

En résumé, rechercher les sources et les processus d'édition, dans le cas de Cortot, peut s'avérer très complexe. L'accumulation des oublis volontaires et des approximations délibérées nous prouve que le projet du pianiste n'est pas à proprement parler une restitution « respectueuse ». Et, on l'aura compris, malgré la déclaration initiale de Cortot concernant l'édition d'un « texte définitif », il semble bien que la partition publiée soit loin, dans les faits, d'être considérée comme un objet achevé ; surtout lorsque l'on tient compte de toutes les annotations faites au crayon à papier ou au crayon de couleur, visiblement destinées aux élèves, qui surajoutent encore un niveau de correction. Aussi l'attitude de Cortot vis-à-vis des sources peut-elle paraître à bien des égards paradoxale. S'il affiche un intérêt certain pour les manuscrits, c'est moins à la manière d'un musicologue qu'à la manière d'un archéologue. L'autographe semble être davantage pour le pianiste la trace d'un geste créateur que la définition contraignante d'une œuvre figée dans l'écriture. C'est dans cette perspective qu'il faut envisager l'intérêt de Cortot pour la graphie des compositeurs, reflet, aux yeux du pianiste, d'une émotion originelle, vestige d'une pensée, mais aussi signe d'un travail. C'est en ce sens que l'étude des manuscrits est bénéfique à l'interprète : ils permettent un accès beaucoup plus direct à « l'origine de l'œuvre ». Voici ce qu'écrit Cortot à ce propos :

> J'ai souvent remarqué, pour ma part, à l'examen des manuscrits français qui me sont familiers, que l'élan pathétique d'un thème se manifeste par une notation plus accentuée que celle d'un développement ou d'une figuration secondaire. Les nuances, elles aussi, ont dans le manuscrit une physionomie caractéristique.

> Souvenez-vous des gigantesques « *ff* » qui, dans le *Concerto* en *ré* mineur de Brahms, exposé par la Bibliothèque de Berlin, soulignent l'explosion tragique du motif initial, confié aux timbres naturellement affectueux du quatuor.
>
> N'y a-t-il pas là, dans l'exagération autoritaire du signe dynamique, par rapport à la qualité de l'instrumentation choisie, comme l'indication d'un accent plus impressionnant que celui auquel nous invite l'interprétation simplement correcte du signe imprimé ? Ne lisons-nous pas dans cette surprenante disproportion entre l'idée véhémente et la réalisation discrète, le désir de faire rendre à ces cordes, plus, semble-t-il, qu'elles ne le peuvent ; d'exiger d'elles la sonorité terrifiante des trompettes du jugement dernier ? Je cite cet exemple, car il m'a fortifié dans mon sentiment que ce grand chef-d'œuvre voulait une déclamation plus dramatique et plus âpre que celle à laquelle la tradition nous a habitués[596].

Cortot ajoute encore, quelques lignes plus loin :

> Je suis certain de ne point m'abuser en supposant que les esprits s'ouvriraient mieux à l'accent des chefs-d'œuvre par un commerce plus intime avec leurs autographes, ou à défaut, leurs reproductions. Je sais que là où la divination ne vient pas au service de l'interprète, la musique est lettre morte et qu'il ne suffit pas d'une curiosité émue, ni même des déductions scientifiques que je souhaite, pour pénétrer le secret du génie.
>
> Mais il n'est pas déraisonnable de supposer que la graphologie musicale sera un jour de nature à aider l'artiste consciencieux dans sa recherche passionnée de l'authentique pensée dont il a la gloire d'être le dépositaire momentané[597].

En conclusion, non seulement l'idée d'une partition unique qui serait *la* « Vérité » de l'œuvre paraît incompatible avec la démarche créatrice de Chopin – et en ce sens, la Online Chopin Variorum Edition, malheureusement encore inachevée, qui présente simultanément toutes les sources disponibles pour une même pièce, est beaucoup plus cohérente[598] – mais elle paraît également en désaccord avec le principe même d'une édition de travail, dont l'objet est précisément, outre de suggérer de possibles modalités de travail, de pallier les non-dits de la partition (notamment en ce qui concerne des nuances ou des phrasés). Cortot justifie ses choix éditoriaux non pas par un respect vis-à-vis d'un « texte original », mais par la nécessité d'éditer une partition qui soit la plus proche possible de sa réalisation effective. En ce sens, les très nombreuses indications rajoutées par Cortot entre parenthèses sont la preuve, s'il en faut une, de l'essentielle incomplétude du texte musical : la transcription ne peut rendre compte que d'une infime partie des données sonores et, dans la pensée de Cortot, le texte

[596] CORTOT, Alfred, « Pour une graphologie musicale », *L'Exposition Internationale de la Musique, Genève, 1927,* Genève : [s.n.], 1927, p. 65.
[597] *Ibid.,* p. 66.
[598] Voir King's College London, *Online Chopin Variorum Edition,* [en ligne]. http://www.ocve.org.uk. [Consulté le 25 juillet 2013].

n'est qu'un signe sans signifiant, s'il n'est accompagné de son interprétation instrumentale. Comme le montre Jean-Yves Bosseur, « la notation ne procure jamais qu'un cadre théorique, virtuel, qui ne prend finalement corps qu'à la suite de l'intervention de l'interprète[599]. »

c) Sincérité

Si l'aporie représentée par l'antinomie entre le respect et la violation ne semble pas pouvoir se résoudre sur un plan purement éthique. Cortot, en revanche, lui apporte une réponse esthétique : la mise au jour de l'œuvre, l'achèvement de sa création par l'interprétation, suppose, de la part de l'interprète, non pas une fidélité absolue au texte musical, mais ce que Cortot appelle la sincérité. Le terme est employé dans une lettre à Madame Walch-Schumann, datée du 1er mars 1951. Cortot écrit : « Je puis vous assurer que du point de vue musical, vous n'avez pas à douter de vous, car vous apportez à vos interprétations ce qui est si précieux et ce qui vaut mieux que la virtuosité toute sèche : la sensibilité et la sincérité d'expression[600]. » Le pianiste affirme de même, lors d'un cours d'interprétation : « je suis guidé par la sincérité d'impressions longuement éprouvées et soutenu par une conviction admirative qui ne peut pas s'être toujours abusée[601] » ; ou encore : « une œuvre d'art est sincère – et l'on ne ment pas en musique[602]. » Il préconise ainsi à ses élèves : « Tâchons d'être sincères, tant avec nous-même, qu'avec la pensée des maîtres et de redécouvrir avec des yeux neufs et un cœur sensible, les beautés immortelles que contiennent les pages inscrites à notre programme. Soyons des musiciens avant que d'être des pianistes[603] ! »

La sincérité semble être, aux yeux du pianiste, garante d'une bonne interprétation, car condition du respect de l'expressivité propre à l'œuvre. Le raisonnement est pourtant circulaire : la sincérité garantit certes un jeu qui soit en accord avec le caractère de l'œuvre, mais il faut pour cela que l'interprétation coïncide avec l'intention supposée du compositeur. Or, cet accord est lui-même, en tout cas tel que le formule Cortot, un *résultat* de la sincérité de l'interprète. De plus, on éprouve quelque difficulté à imaginer ce que pourrait être une interprétation qui ne soit pas sincère. Est-ce à dire que le musicien pourrait, dans et par son jeu, se mentir à soi-même, ou mentir à l'auditoire ? Cortot lui-même semble d'ailleurs revenir

---

[599] BOSSEUR, Jean-Yves, *Du son au signe,* Paris : Éditions Alternatives, 2005, p. 8.
[600] Alfred Cortot à Käthe Walch-Schumann, le 1er mars 1951, Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, N.L.A.-11 (126).
[601] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 251.
[602] *Ibid.,* p. 291.
[603] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLII (30 septembre 1931), no 8-9, p. 261.

sur ses propos, puisque on trouve dans l'ouvrage de Manshardt précédemment cité l'affirmation selon laquelle pour le pianiste, sincérité et justesse ne sont pas synonymes. On peut être sincère *et* dans l'erreur. Manshardt relate ainsi qu'« il importait peu que le sentiment soit sincère ou le tempérament énergique ; sans la grammaire de la phrase bien en ordre, le résultat ne pouvait qu'être non convaincant, ou au mieux beaucoup moins fort[604] ». Autrement dit, la justesse du phrasé procède de la compréhension de la structure de la phrase musicale ; ce qui revient à dire qu'il est toujours possible, face à une œuvre, de méjuger de son organisation formelle et de son caractère (l'« œuvre d'art est sincère » au sens où elle postule l'accord de son *apparence*, qui la caractérise du point de vue du son et de la forme, et de ce qu'elle exprime), et l'interprétation qui en résulte, si sincère soit-elle, est vouée à l'échec.

Cette contradiction apparente dans le propos de Cortot ne nous semble pas résister, cependant, à un examen plus approfondi. Car le terme de sincérité n'a pas la même signification dans les deux cas. Dans le cas rapporté par Manshardt, il s'agit simplement de mettre en garde l'élève contre l'idée que l'interprétation peut se passer d'un travail d'analyse de l'œuvre, tant herméneutique que formel. En ce qui concerne les autres citations en revanche, la sincérité est avant tout engagement de l'interprète, c'est-à-dire acceptation de son rôle de co-créateur. Cette acception, bien que singulière, témoigne de la cohérence de la pensée de Cortot, du moins en ce qui concerne l'idée de l'interprétation comme création à part entière. Ainsi, lorsque le pianiste fait l'éloge de Paderewski, c'est en réalité sa propre perception du rôle du musicien qu'il met en exergue.

> Nous sommes nombreux de ces étudiants à devoir au fougueux Paderewski d'alors, plus qu'il ne peut le supposer. Non que nous songions à imiter l'inimitable, mais bien parce qu'il nous donnait conscience que le plus sûr et le plus haut moyen de servir les maîtres, c'était de leur prêter la sincérité absolue de la personnalité et parce qu'il nous apprenait que pour éveiller la vie dans les notes figées des textes, c'était sa propre vie qu'il leur fallait insuffler[605].

On n'aura pas manqué de remarquer, de plus, que la thèse de Cortot repose entièrement sur la définition de l'interprétation comme une forme d'assertion. Une exécution instrumentale ne peut être sincère, en effet, que dans la mesure où elle est pensée comme une affirmation. Par conséquent, la sincérité est envisagée à la fois comme accord entre ce qui est dit et la manière dont cela est dit, et comme force énonciatrice.

---

[604] « It mattered not at all how sincere the feeling or how strong the temperament, without the grammar of phrase safely in order the result could be only unconvincing or at best a great deal less strong ». MANSHARDT, Thomas, *Aspects of Cortot, op. cit.,* p. 145-146.

[605] CORTOT, Alfred, « Paderewski pianiste », *Le Monde musical,* XL (31 janvier 1929), n° 1, p. 4.

4) Interprétation créatrice et œuvre d'art totale

Il nous reste à examiner un dernier élément : le rapport que peuvent entretenir la pensée de l'interprétation créatrice et la notion d'œuvre d'art total. Il n'est plus besoin de montrer, à ce stade de notre argumentation, que Cortot hérite par bien des aspects de la pensée de Liszt. Plus particulièrement, Liszt désigne et identifie l'interprétation non seulement comme subjective, mais surtout comme fondamentalement créatrice – et l'on mesure la distance qui sépare ces deux concepts. Alors que l'idée de subjectivité présuppose seulement l'importance du point de vue dans la perception d'un objet, celle de création implique une innovation ou une transformation radicale. Littéralement, l'œuvre, par l'action de l'interprète, devient *autre,* ne serait-ce que parce que le processus par lequel le musicien exécute une pièce est à la fois lecture et acte ou, si l'on veut, lecture active. Liszt, dans *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie,* met ainsi en exergue la différence cruciale entre une interprétation se concevant comme simple perception – il s'agit, au mieux, de suivre les instructions laissées par le compositeur sous forme de partition, la difficulté consistant alors à suivre scrupuleusement un mode d'emploi – et une interprétation créatrice, qui n'hésite pas à ajouter, compléter, voire transformer.

> Le virtuose n'est point un maçon qui construit avec la pierre, truelle en main, manœuvre exact et consciencieux, le poème que l'architecte traça sur le papier. Il n'est pas l'instrument passif qui reproduit le sentiment et la pensée d'autrui, en n'y ajoutant rien des siens. Il n'est pas le lecteur plus ou moins habile et expert d'œuvres sans marges pour ses gloses, et qui ne nécessitent point de commentaires interlinéaires. Les œuvres musicales que l'inspiration a dictées ne sont au fond que le tragique ou touchant *scenario* du sentiment qu'il appartient au virtuose de faire parler, chanter, pleurer, gémir, adorer, se savourer lui-même, s'orgueillir [*sic*], et s'exulter tour à tour ; il est donc tout aussi créateur que l'écrivain, car il lui faut virtuellement posséder les passions qu'il est chargé de faire reluire dans tout l'éclat de leur flagrante phosphorescence. À lui d'insuffler la vie dans le corps en léthargie qu'il prend, d'y faire chatoyer le regard, d'en créer une déité ruisselante de grâces. À lui de faire d'une forme d'argile un être animé, d'une sapide naïveté, nimbé d'or, et encoloré comme d'un rayon pulvérulent de soleil, en l'illuminant de la même céleste étincelle que Prométhée ravit aux foudres jupitériennes[606].

Dans les faits, il paraît difficile d'établir une distinction précise entre des interprétations qui seraient ou ne seraient pas créatrices, et de les reconnaître comme telles. C'est pourquoi l'assertion de Liszt correspond moins à un positionnement singulier qu'à une nécessité fondamentale. En définitive, l'interprétation, comme acte, ne peut être *que* créatrice.

[606] LISZT, Franz, *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie* [1859], Plan de la Tour : Éditions d'aujourd'hui, 1982, coll. « Les Introuvables », p. 281-282.

Le parallèle que l'on peut effectuer entre les propos de Liszt et la position théorique de Cortot acquiert une signification d'autant plus singulière si l'on considère que les commentaires de l'édition de travail sont, précisément, les gloses et les commentaires interlinéaires auxquels Liszt fait allusion. Plus encore, on peut formuler l'hypothèse que ces commentaires, pour Cortot, ne sont pas un épiphénomène de l'œuvre mais forment avec elle un tout, un objet esthétique qui n'est pas seulement musical mais aussi poétique. Et l'on peut de même affirmer sans trop d'hésitation que les cours d'interprétation, au-delà de leur fonction pédagogique, sont également la mise en scène d'une alliance de la parole et de la musique. En effet, si l'on se reporte à la vidéo dans laquelle Cortot joue et commente « Le poète parle »[607], le terme de mise en scène n'est pas trop fort. Diction, gestes et mots font partie intégrante d'un dispositif théâtral dans lequel la musique est le point de focalisation. La leçon de musique se fait spectacle, et l'herméneutique, contrepoint poétique. En ce sens, musique et texte entrent en résonance pour créer un espace imaginaire qui participe à la fois du son et de l'image.

Une chose est certaine en tout cas : il y a bien dans les écrits de Cortot une jouissance du verbe qui, pour en agacer certains[608], n'en est pas moins révélatrice d'une pensée qui lie intrinsèquement parole et musique. On ne peut s'empêcher de discerner ici l'influence de Wagner, dont on sait l'importance dans la carrière musicale du pianiste ; Wagner à propos duquel Cortot affirme : « J'étais complètement envoûté par cette musique qui satisfaisait également mon intelligence, ma sensibilité, mon imagination. Cette prodigieuse synthèse des univers sonores et poétiques comblait tous les vœux de mon âme, de mon cœur et de mon esprit[609]. » De là à voir dans les éditions de travail, en tout cas à partir de 1926, une forme de mise en œuvre de l'œuvre d'art totale transposée dans le domaine de l'interprétation, il n'y a qu'un pas, que l'on franchit d'autant plus facilement que l'analyse des commentaires sous l'angle de leur seule fonctionnalité (analyse formelle et herméneutique et exécution du texte musical) n'est pas totalement satisfaisante. Certes, Cortot n'a jamais affirmé explicitement sa volonté d'accorder aux notices des éditions de travail, ou à ses commentaires et explications orales, un autre statut que celui de paratexte éditorial ou d'éclaircissement didactique. Cependant, à lire cette description symbolique du *Prélude* op. 45 : « On ne saurait définir le sinueux dessin mélodiques au sommet duquel s'affirme une plus sensible intervention

[607] LABRANDE, Christian ; STURROCK, Donald, *The Art of Piano. Great pianists of the 20th century, op. cit.*
[608] Voir notamment CHRISTOFFEL, David, « Le piano endimanché, ou des prétentions poétiques de Cortot pédagogue » [en ligne]. http://musique.ehess.fr/document.php?id=190. [Consulté le 13 avril 2013].
[609] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 60-61. C'est nous qui soulignons.

expressive qu'à ces fleurs des eaux dont la corolle portée par une souple tige ondulante émerge et s'épanouit sur les paisibles frissons d'une onde dormante[610] », il faut bien admettre que Cortot use sans scrupule des tournures idiosyncrasiques du discours poétique. On mentionnera, notamment, l'allitération en « s » dans la première moitié de la phrase, l'effet d'assonance entre « onde » et « dormante », l'oxymore « paisibles frissons », la prédilection pour les rythmes binaires, en particulier à la toute fin de la citation (« émerge et s'épanouit », « paisibles frissons », « onde dormante »), sous oublier le champ lexical, qui rappelle en filigrane l'« Ophélie » rimbaldienne, référence probablement inconsciente.

> Sur l'onde calme et noire où dorment les étoiles
> La blanche Ophélia flotte comme un grand lys,
> Flotte très lentement, couchée en ses longs voiles...
> - On entend dans les bois lointains des hallalis[611].

Il en est de même en ce qui concerne le *1^er^ Impromptu,* que Cortot décrit ainsi : « Un ruissellement d'eau vive, un frissonnement de feuilles aux cimes des frondaisons, un murmure de la brise dans le matin naissant, tout ce qui effleure et glisse et chuchote, paraît avoir inspiré le contour délicieux de cette arabesque de sonorités[612]. » On retrouve les allitérations (en « f » : « frissonnement », « feuilles », « frondaisons », « effleure »), un vocabulaire peu employé dans le langage courant (« cimes », « frondaisons »), le goût des formules rythmées (« effleure et glisse et chuchote »).

Notre objet n'est pas de procéder *stricto sensu* à une analyse du style littéraire de Cortot, ni de reconnaître et d'identifier les possibles références intertextuelles. Cependant, la question du style caractéristique des commentaires n'est pas dénuée de pertinence, si l'on admet, comme Imberty, que

> Le style est une réalité sémantique en ce qu'il est décrypté à travers les discours interprétatifs qui en retracent les architectures captées par l'auditeur. Tout style est, comme on l'a dit, une manière d'être et de sentir. Dès lors, le style, en provoquant certaines associations et non d'autres, en provoquant certains rapprochements de mots et non d'autres dans les expériences d'association libre à partir des œuvres elles-mêmes, en induisant un champ sémantique spécifique dans l'univers linguistique du sujet, dévoile, du

[610] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 2^e^ série. Allegro de concert op. 46, Boléro op. 19, 3 nouvelles études pour la méthode des méthodes de Moscheles et Fétis, Préludes en ut dièse mineur op. 45, Variations brillantes op. 12,* Paris : Salabert, 1947, cotage EAS 14207, p. 50.
[611] RIMBAUD, Arthur, « Ophélie », *Poésies complètes,* Paris : Léon Vanier, 1895, p. 62.
[612] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 4.

même coup, les forces schématiques inconscientes dont il est la représentation symbolique dans l'œuvre[613].

On peut en conclure que les commentaires de l'édition de travail ont un statut ambigu. Certes, leur visée première est pédagogique ; pourtant, leur unité stylistique, de même que leur ambition poétique manifeste – et, répétons-le, il ne s'agit aucunement d'énoncer un jugement esthétique –, laissent supposer que, pour certains d'entre eux du moins, ils jouissent d'une certaine forme d'indépendance, en tant que fragments ou ébauches poétiques. Leur autonomie n'est cependant qu'illusoire, dans la mesure où les mots ne peuvent se comprendre pleinement sans l'objet auquel ils font référence : l'œuvre musicale. À l'inverse, il ne semble pas inconsidéré de postuler que la musique, aux yeux de Cortot, ne s'entend véritablement qu'avec le secours d'un texte poétique, qui lui fait écho, la transpose sur le plan des représentations symboliques, et lui donne une profondeur signifiante.

III. Du musical au verbal

A. Les commentaires

Il est difficile de mesurer l'intérêt (et le crédit) que Cortot accordait réellement à ses éditions de travail. Nous avons démontré dans un précédent chapitre que le pianiste, malgré le projet dont il fait état en préambule du recueil des *Études,* n'est pas toujours cohérent dans sa restitution du texte. Il faut, de plus, concéder que l'attrait financier a certainement dû rivaliser avec l'intérêt purement scientifique. Les éditions de travail sont en effet une source de revenu non négligeable, notamment après la guerre. Pour la seule année 1948, Cortot touche 500.996 francs donnés par Salabert, en 1950, 665.000 francs, en 1951, 898.000 francs[614]. Cependant, de même qu'il est absurde d'affirmer que l'argent gagné à l'issue d'un concert dévalue la qualité de la performance, il est tout aussi irrationnel de discréditer les éditions de travail, sous prétexte qu'elles constitueraient un apport financier. C'est pourtant ce que semble sous-entendre Nichols, qui écrit : « Ces ouvrages pédagogiques étaient une sorte d'écran de fumée, d'ailleurs très profitable. Il savait que l'essence de son enseignement ne pouvait être exprimée

[613] IMBERTY, Michel, *Entendre la musique, op. cit.,* p. 36.
[614] Aujourd'hui, d'après l'INSEE, cela équivaudrait à un pouvoir d'achat de respectivement 17.146 euros, 18.280 euros et 21.236 euros.

en termes techniques et je suspecte ses écrits d'avoir été publiés avant tout pour promouvoir son image de "grand pédagogue"[615] ». L'idée que l'aspect financier du projet en diminue nécessairement l'intérêt ne paraît pas pertinente. En outre, si l'on compare les transcriptions ou les enregistrements[616] des cours d'interprétation, et les commentaires des éditions de travail, on constate que la disparité supposée relevée par Nichols n'est pas évidente. Par ailleurs, les commentaires de l'édition ne consistent pas uniquement, loin s'en faut, en conseils techniques, comme le suggère Nichols. Certes, il manque les exemples concrets donnés par Cortot. Mais dans ce cas, c'est le principe même d'une édition de travail qu'il faut remettre en cause.

Quoi qu'il en soit, le soupçon qui pèse sur le statut des éditions de travail, en tant qu'outil pédagogique, ne doit pas nous conduire à en ignorer l'intérêt, puisque, somme toute, Cortot demeure fidèle à une pratique – le commentaire – qu'il privilégie également lors de ses cours. L'édition de travail n'est sans doute qu'un reflet de la pédagogie de Cortot, mais elle nous donne une idée des conseils donnés aux élèves, de même qu'un aperçu de sa démarche interprétative.

1) La pratique éditoriale du commentaire : quelques précédents

La pratique qui consiste à commenter l'œuvre musicale par le biais de notes de bas de page n'est pas neuve. L'exemple le plus connu, au XIX^{e} siècle, est celui des *Sonates* de Beethoven parues chez Schirmer en 1894, révisées, doigtées et annotées par Hans von Bülow et Sigmund Lebert.

À l'évidence, Cortot se fonde sur ce modèle lorsqu'il s'attaque à la publication des œuvres de Chopin. Mais, si le principe en est identique, un certain nombre d'éléments diffèrent. Dans le cas de l'édition Bülow en effet, on peut classer le type de notes en trois grandes catégories :

- des notes qui fonctionnent de manière redondante par rapport au texte musical. Par exemple, dans le premier mouvement de la *Sonate* op. 2 n^{o} 2, Bülow indique de « faire particulièrement attention à ne pas tenir le *si* comme les

[615] « His written pedagogical works were a kind of smoke-screen, and a profitable one. He knew that the essence of his teaching could not be conveyed in technical terms and I suspect his writings were published as much as anything to promote his image as "the great teacher". » NICHOLS, Roger, « Alfred Cortot, 1877-1962 », *The Musical Times,* CXXIII (novembre 1982), n^{o} 1677, p. 762.
[616] *Alfred Cortot : the master classes,* introduction et commentaire de Murray Perahia, 3 CD Sony Classical S3K89698 (enreg. : 1954-1960, R/2005).

autres notes[617] » ; ce qui revient à dire qu'il faut respecter la valeur rythmique indiquée. Il s'agit donc simplement d'inciter l'élève à suivre scrupuleusement le texte ;

- des notes qui explicitent la manière d'exécuter un ornement. Bülow retranscrit par exemple l'arpègement de l'accord initial de la *Sonate* op. 31 n° 2 (*La Tempête*), avec des valeurs rythmiques définies (en l'occurrence un quintolet de triples)[618]. Notons que l'on trouve ce genre de notes dans l'édition de travail ;
- enfin, des notes qui indiquent comment exécuter tel ou tel passage. Par exemple, dans le 1er mouvement de la *Sonate* op. 2 n° 2, une notule précise que « ce *rallentando* [mes. 48] doit être exécuté de manière très progressive, et même à la fin, ne doit pas dévier beaucoup du tempo initial[619]. » Un certain nombre de remarques portent également sur la nécessité de mettre en valeur une voix, par une nuance plus forte. Ainsi, dans le dernier mouvement de cette *Sonate,* Bülow et Lebert indiquent que « de même que dans la partie mélodique (bien que de façon moins proéminente), la mélodie formée par les notes de basse doit être nuancée avec expressivité[620]. »

Outre ces notes, l'édition Schirmer comporte également des éléments d'analyse formelle, visant à identifier les thèmes principaux et leur statut hiérarchique au sein de la structure globale. Pour cela, les éditeurs utilisent différentes abréviations, reportées directement sur la partition, et qui permettent de repérer les différentes sections de l'œuvre. Le 1er mouvement de la *1re Sonate* est analysé ainsi :

Mes. 1 : M. T. [*Main Theme/Hauptsatz*]

Mes. 20 : S. T. [*Sub-Theme/Seitensatz*]

Mes. 41 : Cl. T. [*Closing Theme/Schlusssatz*]

Mes. 48 : D. G. [*Development-group/Durchführungssatz*]

Mes. 101 : M. T.

Mes. 119 : S. T.

Mes. 140 : Cl. T.

[617] Hans von Bülow et Sigmund Lebert, dans BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonatas for the piano,* trad. de l'allemand par Theodore Baker, New York : G. Schirmer, [cop. 194?], vol. 1, cotage 11606, p. 21.
[618] *Ibid.,* p. 320.
[619] *Ibid.,* p. 21.
[620] *Ibid.,* p. 33.

Avec une terminologie qui nous est plus familière aujourd'hui, cela correspond à : 1er thème, thème de pont, 2e thème, développement. Il s'agit donc moins d'une analyse à proprement parler que d'un jalonnage sommaire.

Le deuxième modèle auquel Cortot a pu se référer, et sans doute le plus prégnant, est celui des *Leçons écrites* de Raoul Pugno, éditées à partir de 1909. Le premier recueil, consacré à Chopin[621], comporte le *Prélude* op. 45, la *Valse* op. 34 no 1, la *Polonaise* op. 26 no 1, la *Berceuse* op. 57, la *Mazurka* op. 17 no 4, l'*Étude* op. 10 no 12, la *1re Ballade* op. 23, et enfin le *Nocturne* op. 15 no 2.

Le tableau comparatif des commentaires de Cortot et de Pugno (ci-dessous[622]), dans la *Berceuse* op. 57, met au jour l'importance de l'influence de Pugno sur Cortot. À l'évidence, les *Leçons écrites* sont à la fois un modèle et une référence implicite, y compris lorsque Cortot adopte des choix interprétatifs divergents. Certains commentaires de Pugno n'ont pas d'équivalent dans l'édition Cortot, mais semblent en accord avec l'interprétation instrumentale de Cortot[623] (en l'occurrence, l'enregistrement de 1949[624]). Nous ne développerons cependant pas davantage cet aspect, si intéressant soit-il.

PUGNO	CORTOT
Une des particularités de cette pièce est la monotonie voulue de la basse. Elle implique pour cela même une homogénéité de nuances à la main droite et presque un désintéressement complet à la main gauche. Cette basse est un tapis uniformément doux et soutenu sur lequel se déroulent, d'abord le chant si naïvement tendre (…). Il n'y a à chercher de l'émotion que dans quelques passages particuliers que j'indiquerai au fur et à mesure. (…) J'aime le thème sans nuances, dans une sonorité voilée et expressive. Le mouvement ne doit être ni vif ni, ni languissant. [mes 1, p. 26]	Au reste, toute la partie de main gauche sera constamment tenue dans une atmosphère pour ainsi dire illusoire, sans densité, suggérée plutôt que jouée, et parfaitement égale, tant comme sonorité que comme énonciation rythmique. [mes 1, p. 38]. L'exposition du thème, tendre et rêveuse comme il convient, mais d'une simplicité absolue, les doigts agissant sur les touches d'une caresse pénétrante, non d'un choc. [mes 3, p. 38].
Dans la succession des doubles notes, placez quelques *rubato* très discrets, qui empêcheront la rigidité d'une mesure compassée. [mes. 7, p. 26]	
J'aimerais, pendant ces deux mesures, une petite hésitation entre la 1re et la 2e croche et entre la 4e et la 5e croche. [mes. 10, p. 27]	

[621] PUGNO, Raoul, *Les Leçons écrites de Raoul Pugno. Chopin. Avec une biographie de Chopin par M. Michel Delines,* Paris : Librairie des « Annales politiques et littéraires », 1910. Un autre recueil, édité en 1911, comporte un choix d'œuvres pour piano de Schumann. Et enfin, en 1912 paraît une édition commentée des *Valses* de Chopin.

[622] Nous indiquons, pour chacune des éditions, le numéro de mesure et la page à laquelle se trouve le commentaire.

[623] Les indications de Pugno qui n'ont pas leur pendant dans l'édition de travail, mais sont reflétées dans l'exécution instrumentale de Cortot, sont grisées.

[624] Nous prenons ici comme référence l'enregistrement de 1949. CHOPIN, Frédéric, *Préludes, Impromptus, Berceuse, Tarentelle,* Alfred Cortot, CD Naxos Historical, 8.111023 (enreg. : 1926-1950 ; R/2006).

Soignez le chant initial qui se trouve au milieu des deux *la* arpégés. Faites-les bien ressortir. [mes. 15, p. 27]	Ici, dégager discrètement l'allusion au thème incluse dans le dessin en petites notes. [mes. 15, p. 39]
Un très léger *cédé*. [mes. 18, p. 27]	
Les traits bien perlés, dans une jolie demi-teinte, et avec des *crescendo* et des *diminuendo* très allongés. [mes. 19, p. 27]	Accuser à peine le *crescendo* tout en libérant le timbre cristallin des notes suraiguës, dans une utilisation discrète de ce que l'on dénomme « jeu perlé ». [mes. 19, p. 39]
Ne jouez pas ces 6 tierces en triples croches sensiblement plus vite que les tierces qui précèdent. Votre 6e croche sera plus longue, tout simplement. [mes. 23, p. 28]	Le dernier sextolet de la première mesure qui gagnera à être légèrement détendu. [mes. 23, p. 40].
Je vois là une intention expressive ; accentuez les tierces sans les presser, et donnez une jolie sonorité à la tierce [*sol* ♭/*si* ♭ ♭]. [mes. 33, p. 29]	On se contente trop aisément de l'accentuation exagérée du pouce sur le *la* bémol formant pédale, en négligeant par contre les sensibles inflexions mélodiques des tierces dont les palpitantes voix s'unissent si tendrement. [mes. 33, p. 41]
Jouez [ces accords] un peu lourés, mais avec une fantaisie assez libre *senza rigore,* surtout la 2nde mesure. La basse sera souple et suivra habilement la main droite sans la gêner. [mes. 35, p. 29]	On n'obtiendra la transparence, la fluidité indispensable à la mise en valeur de ces deux mesures d'accords cristallins délicatement égrenés, que si l'on timbre légèrement la note supérieure. [mes. 35, p. 42]
De nouveau très en mesure, en donnant un léger accent au pouce de la main droite. [mes. 37, p. 30]	Un peu de nonchalance dans le tempo et une sonorité murmurante que sensibilise subtilement l'emploi du chromatisme de la seconde mesure. [mes. 37, p. 42]
Très léger et très *roulé.* [mes. 39, p. 30]	Éviter le *crescendo* de caractère brillant dont certains virtuoses accompagnent l'interprétation de ce passage, méconnaissant ainsi la qualité poétique exclusive d'une rédaction musicale qui ne se veut exprimer que par l'effleurement et l'émanation, et sans l'adjonction d'aucun effet pianistique qui le matérialise. [mes. 39, p. 43.
Allongez un peu la durée de ces deux trilles et jouez celui qui suit rigoureusement en mesure. [mes. 43, p. 31]	
Prenez le temps de faire ces deux traits sans les bousculer. [mes. 44, p. 31]	On s'inspirera pour l'exécution de ces arpèges de la notation suivante, en tenant compte de ce que la division rythmique y a nécessairement d'arbitraire et de trop rigide et en s'efforçant d'en assouplir les contours en vue d'une interprétation moins nettement déterminée. [mes. 44, p. 44]
À soigner particulièrement au niveau de la clarté. [mes. 45, p. 31]	Une exécution parfaitement égale, liée et délicate. [mes. 45, p. 44]
Toute cette coda est délicieuse de simplicité, d'expression délicate. Jouez les groupes de doubles croches très également et avec des nuances discrètes. [mes. 47, p. 31]	Toute cette rêveuse conclusion d'où les difficultés techniques sont pratiquement absentes, sera interprétée dans le caractère d'une tendre improvisation, au gré d'un subtil et sensible *rubato*, qui, nous le répétons, ne doit en aucune manière altérer l'immuable sérénité rythmique de la basse. [mes. 47, p. 45]
Avec beaucoup de *laisser aller*. Comme dans un balancement doux, jamais heurté. [mes. 51, p. 32]	
Un accent douloureux pour le *do* ♭ ; donnez à cette note, chaque fois qu'elle revient pendant les trois mesures qui suivent une sonorité un peu plus intense, et isolez-la un peu des autres. [mes. 55, p. 32]	Nul commentaire verbal ne saurait définir la qualité de sonorité qui convient à l'émission de ce troublant « ut bémol » qui s'en vient, à la fin d'un morceau où tout semblait avoir été exprimé des enchantements de l'impondérable, entrouvrir le mystérieux horizon d'un songe attendri. Ineffable blessure d'une dissonance heureuse, dont l'âme s'évapore, extasiée, au bercement ralenti des harmonies, peu à peu immobilisées par la détente d'une cadence définitive. [mes. 55, p. 46]

Les deux derniers accords avec un grand calme, et très noyés dans la pédale. [mes. 69, p. 33]	Ces deux derniers accords, exhalés, soupirés, plutôt que joués. [mes. 69, p. 46]

Outre les similitudes évidentes, tant au niveau du signifié (le vocabulaire employé) que du signifiant (certains détails de l'interprétation), on ne peut cependant assimiler les deux éditions. Il en existe plusieurs raisons.

En premier lieu, Pugno n'inclut pas d'exercice technique dans ses notes, contrairement à Cortot. Il définit donc une tâche à réaliser, un objectif à atteindre, sans expliciter les moyens par lesquels y parvenir. En second lieu, les formulations propres à Cortot, bien que très proches de celles de Pugno, ont ceci de particulier que, visant à décrire un mode de jeu et un type d'interprétation, elles n'entourent pas moins la musique d'une aura de mystère. Cet équilibre paradoxal entre clarification et obscurcissement, mise à disposition d'outils techniques concrets et reconnaissance d'une signification poétique abstraite, est certainement ce qui singularise la pédagogie de Cortot.

Il convient toutefois d'examiner plus attentivement les correspondances ou les divergences entre les deux textes mis en regard ci-dessus. On constate tout d'abord que les commentaires de Cortot ont un caractère moins prescriptif que ceux de Pugno, notamment en ce qui concerne l'adoption d'un tempo *rubato.* Ainsi, le niveau de détails que peuvent atteindre les notes de Cortot n'est en rien comparable à celles de son aîné. Pugno indique par exemple, mes. 10 : « J'aimerais, pendant ces deux mesures, une petite hésitation entre la 1re et la 2e croche et entre la 4e et la 5e croche[625] ». Cortot, quant à lui, ne conseille rien de particulier, supposant peut-être chez l'élève une sensibilité musicale suffisante pour ne pas avoir à spécifier précisément les fluctuations rythmiques. Par conséquent, il semble que les commentaires de Cortot aient une portée plus générale que ceux de Pugno. Alors que ce dernier, mes. 33-34, fait observer que l'expressivité est *remarquable,* puis distingue et explicite chacun des paramètres musicaux[626], Cortot s'en tient à décrire et à caractériser un type d'expressivité, faisant implicitement référence au duo d'amour. En d'autres termes, Cortot focalise l'attention de l'élève non pas sur ce qu'il faut faire d'un point de vue pratique,

[625] PUGNO, Raoul, *Les Leçons écrites de Raoul Pugno. Chopin, op. cit.,* p. 26.

[626] En l'occurrence, le rythme, l'intensité et le timbre. On conviendra cependant que la maîtrise du timbre, au piano, est illusoire, puisqu'il est impossible de varier l'amplitude respective des harmoniques. Jean-Claude Risset écrit à ce propos : « On parle souvent de la sonorité d'un pianiste. Alfred Cortot était réputé pour sa sonorité exceptionnelle : lorsqu'il se mettait au piano après ses élèves lors de ses cours d'interprétation, il transfigurait le timbre du piano et donnait l'impression qu'il jouait sur un autre instrument. Or, pour chaque note, le pianiste ne peut contôler que l'intensité et la durée de l'enfoncement. » RISSET, Jean-Claude, « Timbre », dans NATTIEZ, Jean-Jacques, (éd.) *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. 2, Les Savoirs musicaux* [*Enciclopedia della mùsica. Il sapere musicale,* 2002], Le Méjan : Actes Sud ; [Paris] : Cité de la musique, 2004, p. 146.

mais sur la singularité d'une émotion et d'une sonorité. Il avoue lui-même, à propos du scherzo de la *Sonate* op. 35 qu'« il est difficile de définir par des mots la qualité mystérieuse du timbre qui convient et plus encore d'indiquer par quels moyens mécaniques on la peut obtenir[627] ». Ce qui ne l'empêche nullement d'ajouter immédiatement : « l'emploi fréquent de la pédale "una corda" combiné avec les ressources d'une attaque volontaire et précise nous paraît cependant devoir retenir l'attention des exécutants. On obtiendra ainsi, particulièrement dans les « forte », cette sorte d'éclat sourd, de teinte blafarde qui nous paraît devoir s'accorder à l'orageuse et triste frénésie de cette danse funèbre[628]. » Le moyen technique est donc suggéré davantage qu'imposé, et présenté pour ce qu'il est en réalité : un moyen et non une fin.

Dans une perspective similaire, lorsque le pianiste souligne l'éloquence du *do* ♭, comme le fait également Pugno, il n'établit pas de distinction entre une émotion (« un accent douloureux » pour Pugno) et sa traduction du point de vue l'interprétation (intensité plus forte et allongement de la durée), mais montre l'impossibilité même de circonscrire par le langage une réalité musicale. Par conséquent, il y a de la part de Cortot une prise de position claire par rapport à son prédécesseur : il ne s'agit pas de donner une recette permettant de parvenir à coup sûr à une interprétation satisfaisante, mais d'inciter l'élève à prendre la mesure du caractère non *quantifiable* de la musique ; en d'autres termes, il ne suffit pas d'ajouter ici un peu d'intensité, là une dose de *rubato*, pour être un interprète.

Dans les faits évidemment, Pugno et Cortot arrivent sans doute au même résultat. L'enregistrement de 1949 de la *Berceuse*[629] en est d'ailleurs la preuve, puisque Cortot réalise justement ce que Pugno prescrit : un *do* ♭ plus intense et « isolé » (c'est moins vrai cependant en ce qui concerne les *do* des trois mesures suivantes).

En résumé, si les interprétations de Pugno et de Cortot sont relativement proches, les modes de pensée et les principes pédagogiques sont bien distincts.

2) Les commentaires de l'édition de travail : présentation générale

Il semble difficile de décrire les commentaires de l'édition de travail de Chopin comme une totalité unifiée, principalement pour deux raisons : en premier lieu, la distance temporelle

[627] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et op. 58, op. cit.,* p. 16.
[628] *Id.*
[629] CHOPIN, Frédéric, *Préludes, Impromptus, Berceuse, Tarentelle,* Alfred Cortot, CD Naxos Historical, 8.111023 (2006).

qui sépare la publication des *Études* de celle des *Préludes* et des autres œuvres de Chopin ; en second lieu, la nature diversifiée des commentaires eux-mêmes.

Nous avons déjà évoqué, dans un chapitre précédent, l'étonnant silence de Cortot, en matière éditoriale, entre 1916 et 1926. De fait, les notes qui émaillent les *Études* ont un statut très différent de celles qui apparaissent dans les autres volumes de l'édition de travail. Si Cortot se défend, en préambule de l'op. 10, de surcharger la partition de commentaires esthétiques, il consacre un grand nombre de notes à la résolution de problèmes techniques, se proposant d'abord d'identifier les difficultés auxquelles sera confronté l'élève, puis indiquant un ou plusieurs exercices permettant de les surmonter. Par exemple, dans la *1re Étude* de l'op. 10, Cortot discerne deux obstacles : d'une part l'« extension et sûreté du déplacement de la main sur l'étendue presque complète du clavier[630] », d'autre part l'« égalité sonore et force individuelle de chaque doigt » et un « legato parfait[631] ». Pour pallier la première difficulté, il suggère d'effectuer un certain nombre d'exercices (travail des arpèges en accords, ou d'arpèges *legato* avec de grands intervalles), tandis que pour la deuxième difficulté, il conseille d'accentuer tour à tour chaque note de l'arpège, puis de travailler chaque trait de main gauche avec un rythme particulier, ajoutant : « La main doit rester extrêmement ferme sur chaque point d'appui, les doigts jouant les triples croches conservant une articulation très précise, tout en ne s'éloignant pas trop du clavier. Éviter en travaillant ces quatre exercices que les doigts roulent[632]. »

Tout porte à croire que Cortot ait voulu en rester à des considérations d'ordre purement technique. Pourtant, l'indication succincte du caractère de chaque étude, au début de chaque commentaire (placé avant la partition elle-même), contredit cette première hypothèse. La *1re Étude* est ainsi désignée par les termes « autorité et bravoure ». Il semble donc exister un clivage entre difficultés proprement techniques (extension, déplacement de la main, égalité des doigts et *legato*), qui sont surmontables par des exercices particuliers, et difficultés d'ordre expressif, qui, elles, ne donnent lieu à aucun travail spécifique. On comprend donc implicitement que le travail pianistique ne peut amener qu'un perfectionnement technique, tandis que la justesse expressive s'acquiert selon des modalités autres, qui ne peuvent se résumer à l'apprentissage d'un geste.

De ce point de vue, les notes de bas de page semblent plus riches d'information, en ce qui concerne les données expressives, que le commentaire général précédant chaque étude. Si

[630] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 10, op. cit.,* p. 7.
[631] *Ibid.,* p. 8.
[632] *Id.*

l'on reprend l'exemple de l'op. 10 n° 1, on constate que certaines notes se rapportent implicitement au caractère (« bravoure et autorité »), et que les indications de nuance, de pédale ou de phrasé reportées sur la partition sont elles aussi symptomatiques d'une volonté de donner aux *Études* un statut différent de celui de simple exercice technique. On observe en particulier que par rapport aux premières éditions ou à l'édition Mikuli, Cortot ajoute bon nombre d'accents et de nuances, et modifie certaines dynamiques. Mes. 48, le *diminuendo* que l'on trouve dans les éditions originales n'apparaît pas dans les éditions de travail, et est au contraire remplacé par le signe *ff.* Il en est de même à la cadence, au niveau de laquelle Cortot écrit un *ff* qui n'apparaît pas dans les autres éditions. Il écrit de plus en note : « Un léger vibrato de la Pédale forte assurera ici la sonorité de 32 pieds de l'orgue, de cette note finale[633]. » Autant par la nuance que par l'utilisation de la pédale, cette cadence finale paraît une glorieuse apogée, alors même que les éditions originales indiquent ici un *diminuendo.* La première note, dans laquelle Cortot indique que « la basse est toujours sonore et soutenue[634] », confirme d'ailleurs cette perception d'un parallèle entre le timbre du piano et celui de l'orgue, et par conséquent d'un contenu expressif spécifique.

Il faut donc nuancer notre jugement initial. Certes, le statut et la fonction des commentaires varient sensiblement entre 1916 et 1926. Pour autant, on discerne déjà dans les *Études* op. 10 et op. 25[635] la pédagogie qui se cristallise dans les années 1920, à partir de la création de l'École Normale de Musique. Ainsi, le texte qui accompagne l'*Étude* op. 10 n° 3, paraît une préfiguration du type de commentaires que l'on trouve dans les éditions postérieures. Cette *Étude* se distingue des autres en ce que le type de virtuosité qu'elle requiert n'est pas assimilable à une agilité digitale, mais exige en revanche, selon Cortot, une maîtrise parfaite du jeu polyphonique, de même que l'emploi d'un *rubato* adapté au phrasé musical. Cette particularité est sans doute la raison pour laquelle le pédagogue use d'un langage imagé que l'on retrouve dix ans plus tard. Il indique ainsi, mes. 54 : « Malgré l'apparent retour au calme qui va d'ici à la reprise du thème initial, il faut garder dans l'interprétation de ces huit mesures comme le frémissement prolongé d'une exaltation qui ne saurait s'apaiser que par degrés[636]. » Le terme exaltation retient tout particulièrement notre

[633] *Ibid.,* p. 13.
[634] *Ibid.,* p. 9.
[635] Cortot est alors professeur au Conservatoire de Paris. Il est nommé par arrêté le 8 novembre 1907, et enseigne à partir du 11 novembre 1907, en remplacement d'Antonin Marmontel (fils d'Antoine Marmontel, dont nous avons cité à de nombreuses reprises les ouvrages ; Antoine Marmontel fut par ailleurs professeur de Louis Diémer). Cortot enseigne dans la classe des femmes jusqu'au concours de fin d'année de l'année 1920, puis demandé un congé de 3 ans. Il démissionne en 1923.
[636] *Ibid.,* p. 22.

attention, puisque Cortot l'emploie à plusieurs reprises dans l'édition des *Préludes,* à chaque fois dans un contexte différent. Dans les *Préludes* n° 1 et 4, il désigne un climax expressif et un point névralgique de la structure formelle. Dans le *17e Prélude* en revanche, il s'agit moins de désigner la saillance d'un moment musical que d'appréhender le caractère général et le contenu poétique de l'œuvre, ce qui est une des caractéristiques principales des éditions de travail post-*Études.*

En effet, les éditions de travail de Chopin publiées à partir de 1926, bien que se présentant sous une forme identique à celle des *Études,* avec alternance de texte et d'exercices techniques, sont au moins autant dédiées à l'élucidation d'un sens qu'à la résolution de difficultés techniques. Il n'y a rien d'étonnant, par conséquent, à ce que le pianiste use et abuse de la figure de style la plus commune de l'art rhétorique : la métaphore. En effet, indications précises sur le geste à effectuer pour réaliser tel ou tel passage côtoient descriptions imagées et extrapolations narratives. Ou plutôt, il n'y a plus de distinction nette entre ce qui relève de la technique et ce qui relève de l'expression[637]. Et un geste peut être décrit en termes métaphoriques tout aussi bien qu'un contenu émotionnel. Nous verrons plus en détail dans un prochain chapitre la relation qui se trouve ainsi tissée, par la métaphore, entre geste et expression.

B. Usages de la métaphore

1) Métaphore et sémantique

a) La métaphore comme outil rhétorique, didactique et cognitif

Il semble superflu de relever que les commentaires ajoutés par Cortot en préambule ou en note de la partition ont une fonction didactique. L'appellation « édition de travail » (traduite en anglais par « student edition », et qui comporte plusieurs synonymes, tels que « performance edition » ou « practical edition ») définit d'elle-même son statut : une édition à visée pédagogique, destinée à des élèves pianistes. Pour autant, un certain nombre de questions se posent quant à la nature et la fonction de l'appareil textuel qui entoure la partition. L'emploi d'un langage imagé dans un texte à caractère pédagogique, notamment, ne

[637] Sur la séparation de la technique et de l'expression dans les méthodes instrumentales au XIXe siècle, voir notamment HONDRÉ, Emmanuel, « Les méthodes officielles du Conservatoire », dans HONDRÉ, Emmanuel, (éd.) *Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire,* Paris : Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique, 1995, p. 73-107.

va pas de soi. Certes, l'idée qu'une telle pratique ait une fonction didactique, qu'il s'agisse de musique ou d'un tout autre champ d'enseignement, n'est pas neuve. On observe cependant que l'idée fait flores, en particulier, dans le domaine des arts qui ne sont pas *a priori* des arts de la représentation.

L'une des premières fonctions de la métaphore est d'attirer le regard sur un objet particulier. Il est évident que le simple fait d'ajouter une note de bas de page, dans les éditions de travail, met en évidence la nécessité de porter une attention particulière au passage en question. Et l'emploi d'un langage métaphorique ne fait que renforcer cette nécessité, puisqu'il souligne, par analogie, l'aspect extraordinaire d'un moment musical.

Mais, bien plus que cela, la métaphore – et plus globalement le langage figuré – possède une fonction didactique et rhétorique évidente en ce qu'elle permet de figurer et de représenter ce qui est de l'ordre de l'intelligible. Ainsi, la métaphore, selon la définition classique d'Aristote, est « rapprochement soudain entre des choses qui semblaient éloignées (…) "fait image" (…) ; autrement dit, elle donne à la saisie du genre cette coloration concrète que les modernes appelleront style imagé, style figuré[638] ». L'image, dans cette perspective, est l'équivalent concret d'un objet abstrait, et permet d'établir une passerelle entre une compréhension purement intellectuelle et l'appréhension sensible d'un phénomène ou d'un objet. Il n'y a donc rien d'étonnant, lorsque l'on sait la place que tient l'imagination dans l'enseignement de Cortot[639], à ce que la métaphore soit le véhicule privilégié de sa pensée et une figure de style omniprésente de son discours. Si elle est ce qui permet de *donner à voir* le sonore, « mi-pensée, mi-expérience[640] », elle est aussi un exceptionnel outil rhétorique, dont la finalité est avant tout de persuader l'élève ou l'auditeur. Comme le souligne Breitinger, le style imagé ou métaphorique n'est pas seulement un ornement du langage (elle ne serait alors qu'un trope) :

> La manière d'écrire figurée et fleurie jouit d'un grand avantage sur la manière commune et propre ; cet avantage tient essentiellement à ce qu'elle ne fait pas seulement comprendre les choses par des signes arbitraires qui n'ont pas le moindre rapport avec leur signification, mais qu'elle peint ces choses si distinctement devant nos yeux à l'aide d'images semblables… L'expression figurée et fleurie ne nous

[638] RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive,* Paris : Seuil, 1975, p. 49.
[639] « En termes plus brefs, disons que tout mon enseignement de l'interprétation s'ordonne autour de l'imagination éclairée par le goût ». Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 120.
[640] RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive, op. cit.,* p. 270.

laisse pas seulement deviner les pensées à partir de signes arbitraires mais les rend en même temps visibles[641].

Comme outil rhétorique, la métaphore est donc avant tout un moyen de *faire impression*, de convaincre, voire de séduire le public auquel Cortot s'adresse.

Mais comme le font remarquer Molino, Solblin et Tamine[642], depuis la parution en 1954 de l'article de Max Black, les anthropologues, les sociologues, les épistémologues, les linguistes, les philosophes, les psychologues… et les musicologues se sont penchés sur le problème de la métaphore, non pas en tant qu'ornement décoratif, relevant seulement du domaine de la rhétorique, mais en tant qu'outil cognitif. Elle est donc envisagée moins pour sa force rhétorique que pour sa valeur scientifique – on en revient donc à Aristote, qui n'a jamais nié le rôle qu'elle pouvait jouer dans la compréhension. Ce changement de statut, pour ne pas dire cette promotion, explique en partie l'engouement des théoriciens pour cette figure de style : la métaphorologie est définitivement à la mode.

Si l'intérêt pour la métaphore ne cesse de grandir dans les milieux universitaires, c'est aussi parce qu'elle est considérée comme un mode de pensée à pensée à part entière. Lakoff et Johnson affirment ainsi que « notre système conceptuel ordinaire, qui nous sert à penser et à agir, est de nature fondamentalement métaphorique[643] ». Autrement dit, nos processus de pensée sont métaphoriques, et par conséquent la métaphore joue un rôle fondamental dans la découverte scientifique de même que dans les situations les plus communes. Johnson fait ainsi remarquer que « des théories récentes élargissent la portée de la métaphore et incluent son rôle dans le raisonnement scientifique. Mais seulement quelques-uns ont reconnu que la métaphore était un principe de compréhension généralisé qui sous-tend notre vaste réseau de significations littérales[644]. »

Il existe cependant un curieux paradoxe : si les théories de Lakoff et Johnson sont aujourd'hui considérées comme incontournables, la métaphore est toujours considérée comme suspecte dans le domaine scientifique. La musicologie n'échappe pas à la règle. Si la réflexion sur la métaphore existe bien, la légitimité de son utilisation demeure largement contestée. On

[641] Johann Jakob Breitinger, cité dans TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole, op. cit.,* p. 174.
[642] MOLINO, Jean ; SOLBLIN, F. ; TAMINE, Joëlle, « Présentation : problèmes de la métaphore », *Langages,* XII (1979), n° 54, p. 5-40.
[643] LAKOFF, George ; JOHNSON, Mark, *Les Métaphores dans la vie quotidienne,* trad. de l'américain par Michel de Fornel, en collaboration avec Jean-Jacques Leclerce, Paris : Éditions de Minuit, 1985, p. 13.
[644] « More recent theories extend the scope of metaphor to include its role in scientific reasoning. But only a few have ever recognized metaphor as a pervasive principle of human understanding that underlies our vast network of interrelated literal meaning. » JOHNSON, Mark, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason,* Chicago ; Londres : The University of Chicago press, 1987, p. 65.

s'accorde au moins à dire que la métaphore peut avoir une utilité pédagogique, pour les raisons évoquées plus haut. En revanche, elle devient problématique dès lors qu'interviennent des questions d'un autre ordre. Car l'usage de la métaphore présuppose, *a minima,* qu'une forme de figuration soit possible, c'est-à-dire l'association d'un son à un élément extramusical. En d'autres termes, la démarche de Cortot qui consiste à user d'un langage imagé pour parler de musique ne peut être considérée exclusivement du point de vue de son efficacité pédagogique, mais aussi de son présupposé esthétique.

On comprend alors que l'intersection du champ esthétique et du champ didactique puisse amener à un rejet de cette pratique d'autant plus catégorique que Cortot est lui-même fervent opposant de la théorie de la musique absolue, et que son édition de travail semble en être la conséquence la plus directe et la plus tangible. Cette confusion volontaire entre les préoccupations de l'enseignant et celles du théoricien est l'une des sources du scepticisme avec lequel certains musiciens ou musicologues ont pu considérer l'édition de travail des œuvres de Chopin. L'un des arguments opposés est le jugement de Chopin lui-même, dont on sait qu'il ne cautionnait ni l'ajout de titres descriptifs ni certaines explicitations imagées ; on en veut pour preuve la manière dont il tourne en dérision le commentaire de Schumann sur les *Variations sur la ci darem la mano*. Ce qui est considéré comme un contre-sens esthétique n'est donc pas toléré comme outil pédagogique (au sens large d'outil de communication). De manière plus générale se pose donc une question importante : peut-on analyser une œuvre musicale avec des outils qui semblent en contradiction avec son esthétique même ?

Dans le cas de Cortot, il est clair que nombre de ses détracteurs ont répondu par la négative. Marguerite Long, notamment, dans un article paru dans le journal *Conferencia,* critique de manière à peine voilée la pratique du commentaire :

> Des commentateurs, des interprètes surtout, peut-être influencés par les *Préludes* de Debussy, qui, eux, portent des titres imposés par leur auteur, ont voulu affubler de titres et de légendes ceux de Chopin. C'est très mal connaître l'art du compositeur. Comme celui de Fauré, il ne demande aucune annotation littéraire et n'est pas celui qui met un œil dans l'oreille, comme disait J.-J. Rousseau. Il n'a besoin d'aucun lien idéologique avec un autre art, il existe par la puissance des sons eux-mêmes. Une lettre de Chopin, écrite en 1841 à son ami Fontana contre son éditeur, en donne une preuve plus sûre que mes propos : « quant à Wessel, c'est un imbécile et un escroc. Écris-lui ce que tu voudras… S'il perd sur mes compositions, c'est sûrement à cause des titres stupides qu'il leur a donnés en dépit de mes ordres formels. Si je m'écoutais, après cette histoire de titres, je ne leur enverrais plus rien. Dis-lui son fait aussi énergiquement que tu le pourras. »

L'éditeur avait intitulé les *Variations* : *Hommage à Mozart* ; le *Nocturne* op. 9 : *Murmures de la Seine* ; celui op. 37 : *Soupirs.* Que sais-je ? et que ne voit-on pas encore de nos jours[645] ?

Si l'honnêteté intellectuelle n'est certainement pas la seule motivation de Marguerite Long (si l'on en croit Gavoty, la musicienne avait une rancœur personnelle à l'encontre de Cortot[646]), il est clair que l'argument demeure difficilement réfutable, et mérite au moins considération.

C'est d'ailleurs avec un argument similaire que Peter Kivy réfute en partie l'idée que la musique puisse représenter quelque chose ; selon lui, il ne peut y avoir de représentation sans intention consciente – et même s'il y a une volonté de représentation, on ne peut parler d'imitation parce que la nature et le médium musical sont hétérogènes. En revanche, il est toujours possible d'interpréter un élément musical comme la représentation de quelque chose. Et Kivy d'ajouter que c'est là une erreur, car cela reviendrait à faire d'un bout de bois trouvé sur la plage la représentation d'une figure humaine, sous prétexte qu'il a, avec elle, une ressemblance frappante[647]. On pourrait objecter à Kivy que son jugement se fonde sur le présupposé que seul le compositeur est à même de définir la manière dont on doit comprendre son œuvre. De plus, voir dans un bout de bois une figure humaine, c'est bien le principe même du regard esthétique. Sans cela, l'art figuratif comme l'art abstrait ne sont jamais que l'étalage d'un produit coloré sur une toile. Sur ce point, il faut donner raison à Goodman qui montre que la représentation n'est pas une imitation, puisqu' « aucun degré de similarité n'est nécessaire, même entre la plus littérale des images et ce qu'elle représente[648] ».

---

[645] LONG, Marguerite, « Deux aspects de Chopin. I. – 1810-1838 », *Conferecia,* XXXVIII (15 octobre 1949), n° 10, p. 404.

[646] Lors de l'un des concerts de Cortot en janvier 1947 salle Pleyel, Gavoty relate que « dans une loge, Marguerite Long aborde un sourire sardonique ». GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit,* p. 177. L'animosité de Cortot envers Marguerite est également perceptible dans le texte suivant. Gavoty écrit, dans un document dactylographié intitulé « A. Cortot. Notes personnelles » :

« Il y a dix ans, [Hans Joachim] Moser que Cortot avait autrefois chargé de l'avertir "quand ça n'irait plus", lui avait dit un soir :

- Alfred, c'est fini.
- Je… j'avais mal à la tête hier soir.

L'année suivante, Moser réitère son avertissement :

- - Alfred, c'est fini.

Cette fois, Alfred ne répond rien, mais à sa femme il confie :

- C'est un coup de Marguerite Long.

Ainsi, l'homme le plus lucide que j'aie jamais connu, se cabre devant l'évidence et refuse de s'y rendre. » GAVOTY, Bernard, « Correspondance et documents préparatoires du livre sur Alfred Cortot », Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Ms. 8359, chemise 10.

[647] Voir KIVY, Peter, *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation,* Ithaca ; Londres : Cornell University Press, 1991, p. 213-214.

[648] GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art, op. cit.,* p. 80 .

Dans une moindre mesure, et pour des raisons complètement différentes, l'étude des textes métaphoriques autour de la musique peut conduire à considérer la démarche de Cortot comme le signe d'une mode, d'une coutume d'époque, et par là même à déconsidérer sa valeur scientifique (herméneutique et cognitive). S'il l'on ne peut nier que la glose descriptive soit commune au XIX^e^ siècle et au début du XX^e^, il ne semble pas pour autant que l'on puisse en contester l'importance. C'est pourtant ce que fait Eigeldinger, qui, comme Marguerite Long d'ailleurs, justifie sa position par une fidélité à l'esthétique de Chopin.

> On passera rapidement sur les notations descriptives ou évocatrices qui émaillent les considérations de Koczalski à propos de telle ou telle composition : c'est là purement affaire d'époque. Sans aller jusqu'au trivial du commentaire sur chacun des *Préludes* op. 28 que la pianiste Laura Rappoldi-Kahrer suspend aux noms de Liszt, Lenz, etc., Koczalski n'évite pas toujours le ridicule et le superfétatoire – selon les critères de notre temps. (…) Laissons donc pour compte les murmures du ruisseau et autres brises matinales comme entrés dans une phase historique dans la réception de Chopin et comme assez contraire à son esthétique[649].

On pourrait rétorquer que le rejet de toute analyse faisant appel à l'image et à la métaphore est également affaire d'époque, ce qu'Eigeldinger admet d'ailleurs en indiquant que son jugement est lui-même dépendant des « critères de notre temps[650] ». Quoi qu'il en soit, il est certain que les arguments esthétique et historique sont le plus souvent ceux qu'on oppose aux partisans de la métaphore, parmi lesquels se trouve évidemment Cortot.

Il n'en demeure pas moins que de multiples expressions que l'on emploie communément pour décrire la musique, nombre de termes techniques, sont d'essence métaphorique, même s'ils sont devenus des catachrèses. Dire qu'une mélodie est « ascendante », par exemple, n'a de sens que métaphoriquement, puisqu'une mélodie n'occupe pas, à strictement parler, un espace dans lequel elle peut se mouvoir[651]. La métaphore du mouvement dont procède l'idée de mélodie ascendante fait partie de ces métaphores nécessaires définies par Roger Scruton, qui déclare également que « nous *devons* entendre du mouvement dans la musique, si nous avons à l'entendre comme musique »[652]. On

---

[649] EIGELDINGER, Jean-Jacques, « Introduction », dans KOCZALSKI, Raoul, *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation, op. cit.,* p. 28-29.
[650] *Id.*
[651] En revanche, une mélodie ascendante sur du papier réglé, littéralement, « monte ». On peut donc supposer que la notation n'est pas sans lien avec cette métaphore.
[652] « (…) We *must* hear the movement in music, if we are to hear it as music. » SCRUTON, Roger, *The Aesthetics of Music, op. cit.,* p. 52. À noter que Peter Kivy, dans *Sound and Semblance, op. cit.,* p. 7, conteste cette opinion, et objecte que strictement parlant, les sons ne se meuvent pas. Certes… mais il refuse ainsi de prendre en considération la nature essentiellement métaphorique de l'expérience esthétique ; par conséquent,

pourrait également faire référence à l'étude de Stephen McAdams, qui démontre que nous entendons les sons comme des objets. Par conséquent, « chaque auditeur apporte à l'expérience musicale tout le "bagage" de perceptions acquises ordinairement dans le monde. Et cela va certainement influencer la manière dont il entend et organise la musique[653] ».

Si la métaphore est inhérente à l'expérience de l'écoute musicale – c'est-à-dire si cette expérience est essentiellement métaphorique –, alors, comme le souligne Scruton, « la métaphore ne peut être éliminée de la description de la musique, car elle définit l'objet intentionnel de l'expérience musicale. Supprimez la métaphore, et vous cessez de décrire l'expérience musicale[654] » –, elle est d'autant plus indispensable dans une démarche didactique. Cependant, en désignant certaines métaphores comme nécessaires, Scruton établit implicitement une distinction avec des métaphores qui ne le sont pas, et qui sont donc simplement utiles à l'écoute et à la compréhension de la musique. L'argumentation de Scruton repose donc en définitive sur un présupposé éthique et esthétique : éthique, parce qu'elle fait émerger la question de la légitimité des métaphores qui ne seraient pas *a priori* nécessaires (on conviendra d'ailleurs qu'il semble difficile d'établir avec certitude quelles métaphores n'apparaissent que facultatives) ; esthétique, parce que l'idée même d'une écoute qui serait ontologiquement métaphorique suppose que la musique ne soit pas absolue.

On comprend l'intérêt de ces problématiques dans le cadre d'une édition de travail à visée spécifiquement didactique. Certes, l'écoute musicale semble s'enraciner dans des schèmes métaphoriques fondamentaux, qui ne sont pas nécessairement verbalisés par l'auditeur. Nous ressentons la musique comme mouvement, mais cela ne signifie pas que nous ayons à identifier cette perception comme telle. Dans le cadre de la pratique musicale et de son enseignement, en revanche, il s'agit de formuler ces modes de perception et d'expliciter ce qui est *a priori* infra-linguistique. C'est la raison pour laquelle certains théoriciens considèrent aujourd'hui l'usage de la métaphore comme indispensable dans l'enseignement de la musique : non seulement parce que la perception de la musique repose sur un processus métaphorique, mais aussi parce qu'en tant que telle, elle ne peut être explicitée de manière

---

lorsque l'on s'intéresse aux mécanismes esthésiques, on se soucie peu de savoir si « strictement parlant », il y a du mouvement dans la musique.

[653] « Any listener brings into the musical situation all of the « perceptual baggage » acquired from ordinary in-the-world perceiving. And this will certainly influence the way the music is listened to and organized by the listener. » McADAMS, Stephen, « The auditory image : a metaphor of musical and psychological research on auditory organization », dans CROZIER, W. Ray. ; CHAPMAN, Antony J., (éds.) *Cognitive Processes in the Perception of Art,* Amsterdam : North-Holland, 1984, p. 290.

[654] « The metaphor cannot be eliminated from the description of music, because it defines the intentional object of the musical experience. Take the metaphor away, and you cease to describe the experience of music ». SCRUTON, Roger, *The Aesthetics of Music, op. cit.*, p. 92.

simple et sans équivocité. En d'autres termes, il n'existe pas de langage littéral qui permette de parler de musique. C'est notamment l'argument avancé par David Witten :

> Je maintiens que les métaphores sont essentielles à l'enseignement de la musique. (…) Il manque à la musique un vocabulaire syntaxique qui lui soit propre, et c'est là que réside le problème. La solution, pour les enseignants et les analystes, est d'emprunter sans scrupule des mots, des analogies et des métaphores à d'autres disciplines, afin d'élucider la nature de leur propre art. La métaphore est effectivement le meilleur goudron qui soit pour construire la route qui mène à une pratique musicale pertinente d'un point de vue analytique[655].

> Les métaphores sont le chaînon manquant entre l'analyse et l'interprétation de la musique ; elles appartiennent, par conséquent, à la salle de musique. Longtemps après que la leçon a pris fin, les images vont subsister – le rebond du plongeoir, l'élasticité du bonbon au caramel, la légèreté du perchiste. Le professeur de musique peut provoquer par une réaction en chaîne une pensée intuitive, métaphorique, analytique et structurelle chez l'étudiant, amenant à une conscience des multiples niveaux de profondeur de la musique. Avec ces outils, chaque étudiant deviendra son propre enseignant, le meilleur qui soit, et parviendra à une maturité musicale. À ce moment là seulement l'enseignant aura fourni non seulement l'œuf d'or, mais aussi la poule qui le pond[656].

Ainsi, selon Witten, l'usage de la métaphore dans l'enseignement de la musique résulterait avant tout d'une lacune lexicale. Mais cette explication ne paraît pas totalement satisfaisante, ne serait-ce que parce qu'elle fait de la métaphore un mal nécessaire. Or, si l'on en revient à la définition aristotélicienne de la métaphore analysée par Ricœur, il faut bien admettre que le caractère indispensable de la métaphore ne procède pas seulement de la pauvreté et de l'inefficience du langage littéral – auquel cas la métaphore ne serait pas obligatoire *en soi,* mais seulement par défaut –, mais aussi et surtout de son unique pouvoir heuristique. En ayant comme ressort principal l'analogie entre des « choses qui semblaient éloignées[657] » et la découverte de similitudes, la métaphore permet de mettre en relation ce

---

[655] « I maintain that metaphors are essential to the teaching of music. (…) Music lacks its own syntactical vocabulary, and therein lies the problem. The solution is for teachers and analysts to shamelessly borrow words, analogies, and metaphors from other disciplines in order to elucidate their art. Metaphors are indeed the best gravel with which to pave the road to analytical, insightful music-making. » WITTEN, David, « Stemless noteheads, flying frisbees, and other analytical tools », dans WITTEN, David, (éd.) *Nineteenth-Century Piano Music. Essays in Performance and Analysis,* New York ; Londres : Garland Publishing, 1997, p. 9.

[656] « Metaphors are the missing link between the analysis of music and the performance of music ; they belong, therefore, in the teaching studio. Long after a lesson is over, the images will linger – the spring of the diving board, the elasticity of taffy, the weightlessness of the pole vaulter. The studio teacher can provoke a chain reaction intuitive, metaphorical, analytical, and structural thinking in the student, leading to an awareness of the multileveled profundities of music. With these tools, each student will become his or her own best teacher, and move on towards musical maturity. Only then will the teacher have provided not merely the golden egg, but the goose that lays the golden egg. » *Ibid.,* p. 11.

[657] RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive, op. cit.,* p. 49.

qui est inconnu et ce qui est connu, autorisant ainsi, encore une fois par le biais de l'analogie, une compréhension qui n'est plus seulement de l'ordre de l'intuition mais qui autorise une analyse raisonnée.

b) Métaphore et émergence du sens

Si la métaphore permet d'identifier des similitudes entre des domaines distincts, elle montre également la porosité des frontières conceptuelles. Elle implique donc de changer notre perspective sur les éléments désignés, en faisant apparaître de nouvelles connexions. C'est la thèse soutenue par Max Black, qui affirme qu'« il serait plus éclairant de dire que la métaphore crée la similitude plutôt que de dire qu'elle formule une similitude qui existe déjà[658]. » Par conséquent, la métaphore suppose que la signification ne soit pas une donnée figée, mais émerge et se crée dans le jeu (la distance) entre l'objet et sa perception, c'est-à-dire, si l'on en revient à Cortot, dans l'interaction entre la musique et les commentaires qu'elle fait naître.

La métaphore peut être considérée comme créatrice également parce qu'elle suppose de mettre en valeur ou au contraire supprimer certains détails. Black donne l'exemple de la métaphore « l'homme est un loup » ; chacun comprend que l'homme n'est pas *littéralement* un loup, mais qu'il s'agit d'attribuer certaines propriétés du loup à l'homme : sa férocité, son caractère sauvage, peut-être le fait qu'il vive en meute – et l'on voit bien ici que la manière de traduire une métaphore, si commune soit-elle, n'est jamais parfaitement évidente – mais certainement pas sa fourrure ou ses oreilles pointues. Ainsi, la métaphore « l'homme est un loup » ordonne et définit notre représentation : celle de l'homme, mais aussi celle du loup. Elle suppose donc un cadre de références communes qui permette d'identifier quels éléments sont comparés.

De ce point de vue, l'argumentation de Hugh Petrie qui, dans article intitulé « Metaphor in education » (il n'y est pas question spécifiquement de l'enseignement de la musique), accorde à la métaphore le pouvoir de remodeler nos schèmes cognitifs, c'est-à-dire le cadre dans lequel une métaphore est compréhensible, nous paraît particulièrement intéressante. Voici la thèse qu'il propose :

[658] « It would be more illuminating to say that the metaphor creates the similarity than to say that it formulates some similarity antecedently existing. » BLACK, Max, « Metaphor », *Proceedings of the Aristotelian Society,* LV (1954-1955), n° 76, p. 285.

> Il ne s'agit pas seulement d'affirmer, dans une perspective heuristique, que les métaphores sont souvent utiles à l'apprentissage, mais que d'un point de vue épistémologique, la métaphore, ou ce qui s'en rapproche, rend intelligible l'acquisition de nouvelles connaissances[659].

> Ainsi, selon moi, la métaphore a pour fonctions, en matière d'éducation, de rendre, de fait, l'enseignement plus mémorable, et de permettre d'aller de ce qui est familier à ce qui est moins familier. Mais j'affirme également que la métaphore permet de passer du familier au non-familier au sens où elle offre un moyen unique de changer nos modes de représentation du monde, à la fois dans la pensée et le langage. Ce mécanisme n'advient pas par un étiquetage direct, ni par l'application de règles explicites, mais plutôt parce qu'il nous oblige, pour comprendre une métaphore interactive, à concentrer nos *efforts* sur des nœuds de relative stabilité dans le monde. Le langage se heurte au monde, à des lieux dans lesquels nous rencontrons des frontières similaires, malgré la diversité des situations[660].

En définitive, Petrie démontre que le cœur du problème, en particulier en matière d'enseignement, réside moins dans l'explicitation d'une forme de vérité qui se traduirait par la formule « tel concept/objet *est*… » que dans la découverte, voire la création, de modes de représentation et de structures cognitives qui permettent à l'élève d'appréhender la réalité.

On comprend alors que l'intérêt des éditions de travail puisse résider dans la redéfinition des modes d'appréhension d'un phénomène musical (l'un de ces modes d'appréhension étant, précisément, la métaphore !) Pour autant, l'étude de ces représentations s'avère d'autant plus complexe que les formulations de type « A est B » (A étant le sujet principal et B le sujet secondaire, dans la terminologie adoptée par Black) sont inexistantes, et qu'il existe de multiples niveaux de signification qui ne sont pas immédiatement identifiables. Prenons comme exemple la note 12 de la *Mazurka* op. 17 n^{o} 1, qui se réfère aux quatre dernières mesures de la pièce. Cortot préconise de « laisser s'évanouir, comme dans un songe, les sonorités de ces quatre dernières mesures, dont l'ultime accord demeure en suspens sur la sixte du ton, en une si touchante attitude musicale d'attente et de supplication[661]. » Si l'on

---

[659] « This is not just the heuristic claim that metaphors are often useful in learning, but the epistemic claim that metaphor, or something like this, renders intelligible the acquisition of new knowledge. » PETRIE, Hugh G., « Metaphor in education », dans ORTONY, Andrew, (éd.) *Metaphor and Thought,* Cambridge : Cambridge University Press, 1979, p. 439.

[660] « Thus the educational functions I am proposing for metaphor are that it does, indeed, make learning more memorable, and that it does, indeed, help move one from the more familiar to the less familiar. But I am also claiming that metaphor is what enables one to pass from the familiar to the unfamiliar in the sense that it provides one mechanism for changing our modes of representing the world in thought and language. It provides this mechanism not through a direct labelling, nor through explicit rules of application, but rather because in order to understand an interactive metaphor, one must focus one's *activities* on nodes of relative stability in the world. Language bumps into the world at those places where our activity runs against similar boundaries in diverse situations. » *Ibid.,* p. 446-447.

[661] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Mazurkas,* Paris : Salabert, 1943, cotage E.M.S. 5148-5150, vol. 1, p. 19.

tente d'expliciter et de traduire toutes les significations induites par cette assertion, on se trouve confronté à plusieurs problèmes, dont le premier est la nature fantasmatique des éléments auxquels la musique est comparée. Alors que le loup et l'homme existent réellement et peuvent être chacun définis par un certain nombre de qualités qui leur sont propres, le songe musical n'a de sens que sur un plan imaginaire, et s'enracine lui-même dans la métaphore de la musique comme rêve. L'expression « comme dans un songe » suppose donc un déchiffrement de la métaphore première dont elle découle. Mais même ce travail effectué, il n'est pas aisé de déterminer quelles similitudes sont mises en exergue entre le rêve et la musique : cela pourrait être tout autant une apparente absence de direction et de logique (et, de ce fait, il n'est pas anodin que le dernier accord « reste en suspens »), qu'une impression de flou ou l'expression d'un fantasme. En réalité, l'expression « comme dans un songe » ne peut être comprise si elle n'est pas mise en relation avec le reste du commentaire, lui-même métaphorique (il est clair, par exemple, que le verbe « s'évanouir » et l'adjectif « ultime » sont implicitement associés à l'idée de finitude, sinon de mort). On parlera donc moins de métaphore que de système métaphorique, un système qu'il est difficile (et n'est peut-être pas souhaitable) de ramener à l'addition de ses composantes.

On ne peut donc qu'abonder dans le sens de Ricœur, selon qui la métaphore est un « événement sémantique qui se produit au point d'intersection entre plusieurs champs sémantiques. Cette construction est le moyen par lequel tous les mots pris ensemble reçoivent un sens. Alors, et alors seulement, la *torsion* métaphorique est à la fois un événement *et* une signification, un événement signifiant, une signification émergeante créée par le langage[662]. » Par conséquent, appliquée au champ musical, la théorie de la métaphore comme substitution ne tient pas. Car non seulement il n'est parfois pas possible d'identifier précisément quels éléments sont substitués l'un à l'autre (dans l'expression « comme dans un songe » par exemple, le sujet demeure indéterminé ; Cortot peut tout aussi bien faire référence à l'état intérieur du musicien qu'à une propriété proprement musicale), mais encore il n'y a pas de stricte synonymie entre le sens induit par le commentaire (d'essence discursive) et une signification proprement musicale. Dès lors, s'il y a signification, celle-ci ne peut résider que dans le tout constitué par les deux pôles en présence. C'est en cela que le commentaire, si l'on veut, métaphore de la musique, crée du sens plus qu'il ne le révèle. En ce sens, comme le souligne Ricœur, penser, c'est métaphoriser (et inversement) :

[662] RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive, op. cit.,* p. 127.

> Selon une formulation élémentaire, la métaphore maintient deux pensées de choses différentes simultanément actives au sein d'un mot ou d'une expression simple, dont la signification est la résultante de leur interaction. Ou, pour accorder cette description avec le théorème de la signification, nous dirons que la métaphore tient ensemble dans une signification simple deux parties manquantes différentes des contextes différents de cette signification. Il ne s'agit donc plus d'un simple déplacement des mots, mais d'un commerce entre pensées, c'est-à-dire d'une transaction entre contextes. Si la métaphore est une habileté, un talent, c'est un talent de pensée. La rhétorique n'est que la réflexion et la traduction de ce talent dans un savoir distinctif[663].

c) La métaphore, ou les vertus de l'énigme

Une conséquence immédiate est que nous avons là la confirmation de l'impossibilité de réduire la démarche herméneutique de Cortot à un processus de traduction, puisqu'il n'y a pas d'équivalence et de substitution possible entre le système discursif et le champ musical (de la même manière qu'il n'y a pas d'équivalence entre les deux termes d'une métaphore). Cette impossibilité réside aussi, comme le montre Newcomb, dans la complexité inhérente aux deux domaines :

> En résumé, la puissante dimension expressive de la musique, en particulier celle des deux cents dernières années, ne peut être appréhendée par un seul adjectif, mais seulement par une conjonction complexe de mots de toute sorte, dont des termes issus de l'ensemble du champ lexical du vocabulaire technique de la musique. Et aucune tentative d'appréhender verbalement la résonance expressive de la musique, si complexe soit-elle, ne prétend être un équivalent direct mais en des termes différents de la signification musicale ; il s'agit plutôt d'une facette de cette signification, explicitée en des termes empruntés à d'autres champs de notre expérience[664].

Voilà qui ne prêche pas en faveur de la métaphore utilisée à des fins pédagogiques. Car si elle n'a pas pour fonction de clarifier une signification d'ordre musical en la traduisant par un medium linguistique, mais au contraire d'en montrer la complexité et l'instabilité (la métaphore interdit la fixation du sens), alors elle ne remplit pas un des objectifs majeurs de l'enseignement : guider l'étudiant vers une meilleure compréhension, et non l'amener vers une plus grande perplexité ! Pourtant, si l'on prend en compte ce que nous avons analysé dans le premier chapitre de cette partie, cette critique n'est pas valable, car elle est fondée sur une

---

[663] *Ibid.,* p. 105.

[664] « In summary, the powerful expressive reference of, especially, the music of the past two hundred years can be captured not by the single expressive adjective but only in complex conjunctions of words of all kinds, including words drawn from the whole lexicon of music's technical vocabulary. And no verbal attempt to capture the expressive resonance of music, however complex, claims to be a direct equivalent in other terms for the meaning of the music; it is rather one example, in the terms of other fields of experience, of that meaning. » NEWCOMB, Anthony, « Sound and feeling », *Critical Inquiry,* X (juin 1984), n° 4, p. 634.

définition très étroite de la notion de compréhension. La métaphore, certes, garde son opacité. En ce sens, elle est étrangère au domaine des significations univoques. Mais en tant qu'outil herméneutique, elle ne peut que rendre compte de la nature *ouverte* de la signification musicale. Il n'y a donc pas destruction par le langage de l'ambivalence musicale, comme le soutient Susanne Langer[665].

Or, cette ambiguïté est reconnue comme nécessaire dans et par les commentaires de l'édition de travail. Non seulement l'emploi d'un langage métaphorique est le signe d'une profondeur sémantique que des termes techniques ou compréhensibles dans un sens uniquement littéral ne peuvent appréhender, mais les images ou les sentiments auxquels il est fait référence sont parfois eux-mêmes désignés comme obscurs, énigmatiques, voire insaisissables. Ainsi, selon Cortot, le thème en *si* majeur qui introduit le *Nocturne* op. 9 n° 3 est, lors de son retour à la fin de l'œuvre, « à nouveau imprégné d'un sentiment d'évasive mélancolie[666] ». De la même manière, Cortot suggère, à propos de l'op. 15 n° 2 :

> Mieux encore que des suggestions de la nuit implicitement évoquées par son titre, l'atmosphère musicale de ce *Nocturne* semble s'inspirer des secrets alanguissements d'un beau jour expirant. Seule entre tous les autres, cette heure évasive qui s'achemine vers le mystère de l'ombre retient en elle tant de regrets mêlés à tant de douceur. Et, mieux encore que n'importe quels mots, la divine mélodie qui l'emplit de son ineffable message, semble attester qu'elle est née des longs enchantements du crépuscule[667].

Le fait que l'adjectif « évasif » soit utilisé dans les deux cas en référence à l'un des *Nocturnes* n'est pas anodin. Si le nocturne relève, comme l'affirme Jankélévitch, d'une « métaphysique de la confusion[668] », alors il est l'exemple parfait d'une musique qui ne se laisse pas circonscrire à des significations figées. La dimension dynamique du sens explique également le goût de Cortot pour les oxymores – il est par exemple question d'« amère volupté[669] », mes. 103 de la *Barcarolle*. L'oxymore, qui est la coexistence de deux éléments pourtant antithétiques, crée une signification proprement poétique (ou musicale), illogique mais réelle. L'oxymore est précisément la figure qui permet de ne pas choisir entre deux significations distinctes – le rapport entre les deux mélodies décrites n'est ni amer ni voluptueux –, et qui met au jour l'interaction de domaines sémantiques *a priori* contraires, et la naissance, pour ainsi dire dialectique, d'une signification qui ne peut être limitée par un

---

[665] Voir LANGER, Susanne K., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art,* Cambridge : Harvard University Press, 1951, p. 206.
[666] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 20.
[667] *Ibid.,* p. 29
[668] JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Nocturne, op. cit.,* p. 17.
[669] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 34.

concept défini. L'usage de l'oxymore répond donc aux mêmes présupposés que l'usage de la métaphore : l'acceptation que la compréhension de la signification musicale ne résout pas les ambiguïtés, voire les contradictions.

Ainsi, la métaphore permet de préserver, selon une terminologie que Jankélévitch affectionne, le mystère de la musique. De ce point de vue, la pensée de Cortot reste très cohérente, puisqu'il s'agit toujours de chercher un sens caché, mais qui se dérobe à notre entendement. On pourrait également ajouter que cette perspective présente une vertu pédagogique, puisqu'elle suppose, de la part de l'étudiant, un effort de déchiffrement et d'intelligence. Enfin, elle n'est pas étrangère à l'esthétique de Chopin lui-même, qui, selon l'anecdote rapportée par Lenz, « indique (…) ; à l'auditeur de parachever le tableau[670] ». Gide ne fait que reformuler cette idée lorsqu'il écrit que « Chopin propose, suppose, insinue, séduit, persuade, il n'affirme presque jamais[671] ». La métaphore, qui est suggestion et non pas assertion, laisse à l'auditeur (et à l'élève) le plaisir de deviner. Et c'est en ce sens qu'il faut comprendre la thèse formulée par Scott Burnham selon laquelle « la relation verbale que nous avons avec la musique est essentiellement poétique[672] ». Cortot modèle son propre langage de manière à en rendre compte.

En conclusion, non seulement la métaphore est indispensable dès lors qu'il s'agit de parler de musique en des termes qui ne relèvent pas exclusivement de la technique (mais nous avons vu que la métaphore était présente même dans ce domaine), mais elle est un outil cognitif et heuristique fondamental. Elle autorise un mode de compréhension qui ne passe pas par la discrétisation, mais par l'interaction entre des domaines distincts. En résulte l'émergence de nouvelles formes de signification, qui ne sont ni verbales ni musicales, mais à mi-chemin entre les deux.

C'est pourquoi, à la question pourquoi utiliser des métaphores, Max Black répond :

> Parce que nous le *pouvons,* les frontières conceptuelles n'étant pas rigides, mais élastiques et perméables ; et parce que nous en avons souvent besoin, les ressources du langage littéral à notre disposition étant insuffisantes pour exprimer notre sens des riches correspondances, interrelations, et

[670] Frédéric Chopin, cité dans LENZ (von), Wilhelm, *Les Grands Virtuoses du piano, op. cit.,* p. 77.
[671] GIDE, André, *Notes sur Chopin, op. cit.,* p. 43.
[672] BURNHAM, Scott, « How music matters : poetic content revisited », dans COOK, Nicholas ; EVERIST, Mark (éds), *Rethinking Music,* Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 195.

analogies dans des domaines qui, par convention, sont séparés ; et parce que la pensée et la formulation métaphorique incarnent parfois une intuition qu'il est impossible d'exprimer autrement[673].

2) Pédagogie ou modelage de la réception ?

Étant donnée la complexité du statut et de la fonction des commentaires de l'édition de travail, on peut se poser la question de sa réception et du type de lecteurs visés. Le genre de l'édition de travail s'adresse *a priori* à un public de pianistes amateurs ou de futurs professionnels. Pourtant, il n'est pas rare que certains commentaires soient réutilisés par Cortot dans le cadre des conférences prononcées à l'Université des Annales, devant un public qui est certes amateur de musique, mais pas nécessairement pianiste ni même musicien. Dans ce cas, la démarche de Cortot n'est pas fondamentalement différente de celle de Wagner, qui justifie ainsi l'ajout d'un programme explicatif à la *3e Symphonie* de Beethoven :

> Si donc je me permets de communiquer ici, aussi brièvement que possible, la conception que j'ai acquise moi-même de la substance poétique de cette création sonore, c'est avec la conviction sincère que je faciliterai à maint auditeur de la prochaine exécution de la *Symphonie héroïque* une compréhension qu'ils ne pourraient acquérir eux-mêmes que par l'audition souvent répétée d'exécutions particulièrement vivantes de cette œuvre[674].

Et l'on sait que Chopin lui-même a usé de ce stratagème – nous avons déjà évoqué précédemment la suggestion faite à Georges Mathias d'imaginer un « ange pass[ant] dans le ciel » pour exécuter un passage de la *Sonate* en *la* bémol, op. 39, de Weber. Mais le fait que Cortot ne change pas fondamentalement son propos qu'il s'adresse à des élèves pianistes ou à des auditeurs nous conduit à nous interroger sur le statut et la fonction véritable de ces textes analytiques et herméneutiques.

Nous donnons dans le tableau ci-dessous quelques exemples de réutilisation ou de réécriture des commentaires de l'édition de travail pour des conférences destinées à un public d'amateurs.

---

[673] « Because we *can do* so, conceptual boundaries not being rigid, but elastic and permeable ; and because we often need to *do* so, the available literal resources of the language being insufficient to express our sense of the rich correspondences, interrelations, and analogies in domains conventionally separated; and because metaphorical thought and utterance sometimes embody insight expressible in no other fashion. » BLACK, Max, « More about metaphor », Dialectica, XXXI (1977), n° 3-4, p. 448.

[674] WAGNER, Richard, « La "*Symphonie héroïque*" de Beethoven », *Œuvres en prose,* trad. française de J.-G Prod'homme, Paris : Delagrave, 1910, R/Plan-de-la-Tour : Éditions d'aujourd'hui, 1976, vol. 7, p. 243-244. Ce programme explicatif, destiné aux auditeurs d'un concert présentant la *3e Symphonie,* fut rédigé en 1851.

Œuvres	Éditions de travail	Conférences (Université des Annales, 1934)
Barcarolle op. 60	De tous les poèmes d'amour magnifiés par l'expression musicale, la Barcarolle de Chopin est, sans nul doute, l'un des plus troublants, des plus frissonnants, des plus chargés d'inexprimable et nostalgique volupté. Tausig, voulant caractériser son accent d'intimité confidentielle, disait qu'elle ne devrait pas être exécutée devant plus de deux personnes. Je serais tout disposé à affirmer qu'une seule présence serait encore plus désirable, car le Nocturne tristanesque ne nous révèle pas d'élans plus passionnés, d'inflexions plus tendres, ni dans un soir plus chargé de nostalgie amoureuse que ne le fait cette page baignée par l'extase d'un rêve enivré[675].	De tous les poèmes d'amour magnifiés par l'expression musicale, la *Barcarolle* que je vais vous faire entendre maintenant est, sans nul doute, l'un des plus troublants, des plus frissonnants, des plus chargés d'inexprimable et secrète volupté. Tausig disait : « c'est un morceau qu'il convient de ne jouer que pour un seul auditeur. » Il eût mieux fait de dire « pour une seule auditrice » ; car le second acte de *Tristan* ne nous révèle pas d'élans plus passionnés ni d'inflexions plus tendres, dans une nuit plus parfumée, que ne le fait cette page baignée par l'extase d'un rêve enivré[676].
Étude op. 25 n° 7	Une interprétation véritablement musicale de ces admirables pages, exige que, au dessus de la plainte douloureuse de la main gauche, lourde de passion et de regrets, comme dévorée d'un dramatique et inconsolable amour, plane, lointaine mais pénétrante et parfaitement distincte, la voix blessée, triste et tendre de la main droite[677].	Sur la plainte douloureuse de la main gauche, lourde de passion contenue et comme consumée d'une inconsolable tristesse, plane, lointaine mais pénétrante, la voix blessée, triste et tendre, de la main droite. Ce qu'elles pleurent ainsi, ces deux âmes meurtries dont une incomparable musique symbolise le dialogue, ce n'est pas seulement le deuil d'une illusion, c'est la perte de tout ce qui valait de vivre[678].
Nocturne op. 9 n° 2	Tout le secret nostalgique des nuits d'été semble y tenir, en effet, dans le lent déroulement d'une mélodie extasiée et s'y poudre de volupté et de mélancolie sur ce trille de rossignol qui prolonge d'une cadence ineffablement exaltée le rêveur mystère de sa conclusion[679].	Tout le secret mélancolique des nuits d'été semble y tenir dans le lent déroulement d'une mélodie extasiée et s'y fondre de volupté nostalgique sur ce trille de rossignol qui prolonge le mystère ombreux de sa conclusion[680].

Il serait inutile de multiplier les exemples : on constate que les textes des conférences de 1934 sont quasiment identiques à ceux des éditions de travail. Quelques remarques s'imposent cependant.

En premier lieu, les commentaires de l'édition de travail ont une finalité directement performative. Par conséquent, ce qui est présenté comme une description de la musique elle-même dans les conférences apparaît comme un objectif à atteindre dans l'édition. On notera en particulier, dans le cas de l'*Étude* op. 25 n° 7, l'inclusion de la proposition : « une interprétation véritablement musicale de ces admirables pages exige que », qui n'apparaît pas

[675] Alfred Cortot, cité dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 21.
[676] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. V. Pièces de concert », *art. cit.,* p. 96.
[677] Alfred Cortot, cité dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 25, op. cit.,* p. 48.
[678] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. III. Les Études », *Conferencia,* XXVIII (1er mai 1934), n° 10, p. 530.
[679] Alfred Cortot, cité dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 8.
[680] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. V. Pièces de concert », *art. cit.,* p. 99.

dans la conférence. De la même manière, certains termes ou expressions qui se rapportent à la qualité du jeu pianistique disparaissent lorsque Cortot ne s'adresse pas à un public composé exclusivement de pianistes. Dans cette même *Étude,* la mélodie de main droite, qualifiée de « lointaine mais pénétrante et parfaitement distincte » dans l'édition de 1916 n'est plus que « lointaine mais pénétrante » en 1934. Alors que, devant un public venu l'écouter, Cortot insiste sur l'aspect mystérieux de cette voix, en 1916, il ajoute à son commentaire poétique une indication plus proprement technique sur la manière concrète de jouer la main droite (en l'occurrence, avec une attaque nette). En 1934 également, Cortot supprime, étrangement, le terme de « cadence ». On pourrait penser que la raison en est l'absence supposée de connaissances musicologiques des auditeurs. Mais l'expression est trop connue pour que le pianiste ait éprouvé ce scrupule. Il semble plutôt que celui-ci ait délibérément supprimé tout vocabulaire technique, c'est-à-dire tout lien trop explicite à la dimension proprement musicale de l'œuvre. En définitive, le langage de Cortot est d'autant plus métaphorique dans les conférences qu'il tend à occulter le sujet principal de la comparaison, pour ne garder que l'image qui lui est associée, son *analogon* poétique.

En second lieu, on peut s'interroger sur les raisons pour lesquelles Cortot transforme le propos de Tausig lors de la conférence du 25 juin 1934 (la transcription en est publiée dès le 1er juillet). Voici, pour information, l'anecdote telle qu'elle est rapportée par Lenz.

> « Connaissez-vous la *Barcarolle* ? » me demanda Tausig. « Non ! » – « Je vous la jouerai dimanche, mais venez avant l'heure à laquelle mes amis du dimanche ont coutume de se réunir, MM. Davison, C. F. Weitzmann, quelques messieurs du *Kladderadatsch.* Que cela reste entre nous, c'est une œuvre à laquelle on ne doit pas se mettre devant plus de deux personnes ; je vous jouerai l'homme que je suis, j'aime ce morceau mais je le joue rarement. »[681]

On ne manquera pas de noter que le propos de Tausig peut être compris de deux manières différentes. S'agissant de caractériser la musique, il en décrit effectivement, comme le souligne Cortot, « l'accent d'inimitié confidentielle[682] ». Mais l'insistance du pianiste pour que Lenz vienne écouter seul la *Barcarolle* témoigne également d'une volonté à peine voilée de sélectionner les personnalités capables d'écouter l'œuvre, personnalités formant le cercle restreint des authentiques chopiniens.

En ce sens, la modification de l'anecdote lors de la conférence de 1934 n'est pas anodine, car elle fait écho à l'attitude de Tausig lui-même. En restreignant encore le nombre

[681] LENZ (von), Wilhelm, *Les Grands Virtuoses du piano, op. cit.,* p. 104.
[682] Alfred Cortot, cité dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 21.

d'auditeurs possibles (non pas deux mais un), Cortot leur donne l'impression qu'il s'adresse à eux personnellement et individuellement. C'est là encore une stratégie rhétorique, qui contribue à forger l'idée d'un « cercle Cortot », composé, lui aussi, d'initiés. Par ailleurs, la substitution du terme « auditrice » à celui d' « auditeur » peut s'interpréter comme une allusion au stéréotype d'une musique destinée aux femmes : il faut une sensibilité particulière, sans doute exacerbée, pour comprendre l'œuvre, étant bien entendu que toute femme possède cette qualité ! Par ailleurs, la comparaison avec le second acte de *Tristan* implique, *de facto,* l'analogie entre l'auditrice, virtuelle ou réelle, et Iseult, tandis que la *Barcarolle* occupe la place du chant de Tristan. Par cette comparaison, Cortot place donc la réception sur le plan de la fiction.

Ainsi, la métaphore n'est pas seulement une béquille pédagogique. Elle est efficiente également du point de vue de la réception, non seulement en guidant et en modelant l'imagination de l'auditeur conformément aux désirs de l'interprète, mais aussi en modifiant le cadre de la réception, incitant le public à se déprendre du réel, pour n'être plus présent que dans cet espace singulier de l'écoute imagée.

Un autre exemple intéressant est celui de la *Sonate* op. 35. Nous avons reporté ci-dessous les passages qui nous semblaient analogues dans la préface (non paginée) et les commentaires de l'édition de travail d'une part et dans le texte de la conférence donnée le 18 janvier 1934 d'autre part[683].

Préface de l'édition de travail	Commentaires de l'édition de travail	Conférence du 18 janvier 1934
Nous souhaitons que, partageant notre sentiment, l'interprète de ce chef-d'œuvre du romantisme consente à chercher avec nous, au-delà des notes et de leur réalisation correcte, ce que ces notes veulent dire. Et si, sans vouloir imposer à la lettre le caractère de chaque morceau, nous l'avons incité à rendre sensibles, dans le premier mouvement, les révoltes et les supplications d'une lutte tragique contre un destin sans espoir ;		Le rythme du premier mouvement s'émeut d'une terrifiante palpitation, semblable à celle qui accompagne les affres de l'agonie, cependant que s'entremêlent dans la ligne mélodique et les cris de révolte et les supplications d'une lutte tragique contre un destin sans espoir. Par deux fois, une période expressive plus soutenue semble évoquer en une phrase d'une sensibilité déchirante l'amère douleur des souvenirs, des regrets et des bonheurs évanouis. Puis, plus âpre encore, plus désespérée, reprend la lutte contre la fatalité

[683] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. IV. les Sonates », *art. cit.,* p. 48-56. Nous aurions pu choisir également l'article correspondant à la conférence donnée le 19 janvier 1939, identique à quelques détails près. Mais il nous a paru plus cohérent, étant donné la date de parution de l'édition des *Sonates,* de mettre en relation les deux textes les plus proches dans le temps.

		inexorable. [p. 51]
à suggérer dans le Scherzo, les jeux menaçants des forces mystérieuses qui s'agitent confusément dans les ténèbres ;	La nervosité tragique du rythme ne suffit pas à déterminer le vrai caractère de ce Scherzo – funèbre tournoiement d'Euménides nocturnes. [p. 16]	La menaçante cadence du scherzo suggère une danse de ménades convoitant leur proie, avec, comme intermède une vision mélancolique de ce Léthé bordé de pâles asphodèles aux rives duquel s'assemblent les âmes dolentes, à jamais privées de leurs espoirs éphémères. [p. 51-52]
à traduire la sublime gradation de cette marche funèbre dont les accents semblent contenir les échos de toutes les douleurs humaines ;	De même que dans le scherzo, deux idées – nous pourrions dire, deux images musicales – s'y affrontent sans détruire l'impression d'unité poétique du morceau. La première, de tendance nettement objective, impose à notre esprit la tragique vision d'un lent cortège de deuil, rythmé par les sourdes vibrations d'un glas inexorable. La seconde, traîtée [*sic*] plus subjectivement, s'illumine comme d'un mélancolique reflet d'au-delà. L'ineffable apitoiement d'une mélodie dont on dirait qu'elle est désincarnée, semble y planer sur le recueillement d'une foule agenouillée. Puis le douloureux convoi s'ébranle à nouveau, entraînant son inerte fardeau, au bruit monotone des pas accablés, parmi les pleurs et les plaintes, vers on ne sait quel horizon d'épouvante et de mystère. [p. 26.]	Puis vient le cortège funèbre, empli du sourd et fatal bourdonnement des glas, gonflé de sanglots et de déplorations et dont les accents paraissent contenir les échos de toutes les douleurs humaines. L'ineffable compassion d'une voix de l'au-delà, dont on dirait qu'elle est désincarnée, plane un moment sur le recueillement d'une foule agenouillée, comme si elle devait garantir, aux cœurs des survivants, l'immortalité d'une mémoire. Puis le douloureux convoi s'ébranle de nouveau, entraînant son inerte fardeau, au bruit monotone des pas accablés, parmi les pleurs et les plaintes, vers on ne sait quel horizon d'épouvante et de mystère. [p. 51-52]
à évoquer dans l'aigre frissonnement de l'hallucinant Finale, le tourbillonnement glacé du vent de la mort, du vent sur les tombes, – nous aurons rempli notre dessein et servi, peut-être, les vraies intentions de Chopin.		C'est enfin, dans l'énigmatique, dans l'hallucinant finale, le tourbillon glacé de ces sonorités surnaturelles, dont le murmure évoque le sinistre frisson du vent sur les tombes. [p. 52]

La comparaison de ces trois extraits nous amène à tirer plusieurs conclusions. En premier lieu, il existe une forme de gradation, de la préface de l'édition à l'article paru dans *Conferencia.* Si la préface nous offre une image encore indéfinie, la conférence, elle, relève véritablement du programme poétique et propose un *analogon* visuel de l'œuvre. Ainsi, les « les jeux menaçants des forces mystérieuses qui s'agitent confusément dans les ténèbres » deviennent dans le commentaire un « funèbre tournoiement d'Euménides nocturnes », tandis que dans le texte de la conférence, la « menaçante cadence du Scherzo » est associée à une « danse de ménades convoitant leur proie ». En second lieu, si Cortot présente sa vision poétique comme conforme aux « vraies intentions de Chopin » ou au « vrai caractère de

l'œuvre » dans l'édition de travail, il ne semble pas éprouver le besoin d'affirmer ou de prouver la validité de son interprétation lors de la conférence. Aussi la formulation en est-elle différente : si les commentaires de l'édition de travail comportent nombre de verbes ou expressions indiquant une relation – et donc une distinction – entre la musique elle-même et sa signification ou son effet – traduire, suggérer, rendre sensible, évoquer, imposer à l'esprit – le texte de la conférence semble dépourvu de telles précautions oratoires, et offre l'interprétation de Cortot non pas comme une interprétation, mais bien comme une définition de ce que la musique *est.* En d'autres termes, toute distance entre l'œuvre et l'expérience musicale est supprimée ; ce qui dispense le pianiste, au final, d'avoir à attester de la vérité de son propos, ou simplement d'avoir à expliciter le lien entre la musique et les images qu'il propose.

C. Entre analyse et herméneutique

1) Analyse versus herméneutique ?

Nous abordons maintenant une autre facette du problème de l'édition de travail : le rapport entre analyse et herméneutique dans les commentaires. Si, par analyse, nous comprenons l'étude exclusive des formes – et en ce sens l'analyse implique une approche structurelle qui s'intéresse aux relations internes entre les éléments constitutifs de l'œuvre –, l'herméneutique est la recherche d'un sens qui se trouve tout aussi bien *au sein* de l'œuvre – l'herméneutique est alors la simple continuation et l'aboutissement d'une analyse formelle – qu'à l'extérieur. Les deux domaines semblent donc se ramener à deux modes d'appréhension de l'œuvre musicale. Dans les faits, il est évident qu'aucune analyse formelle ne peut se passer d'herméneutique sous peine d'être une simple description, et aucune herméneutique ne peut se passer d'analyse, même si cette analyse ne porte pas sur des structures à grande échelle mais, par exemple, sur la forme d'un thème. Cette intrication des deux domaines est d'ailleurs acceptée, voire revendiquée par les structuralistes eux-mêmes : toute analyse n'est pas structuraliste, mais le structuralisme est bien une des tendances les plus « radicales » de l'analyse[684]…

[684] Célestin Deliège, notamment, explique que le structuralisme permet d'adopter une attitude « rigoureusement scientifique » et permet de « satisfaire les besoins d'une élucidation des secrets des messages musicaux ». DELIÈGE, Célestin, « Approche d'une sémantique de la musique », *Revue belge de musicologie,* XX (1966), n° 1-4, p. 21. En définitive, Cortot pourrait lui aussi se revendiquer de cette éthique : à l'évidence, l'approche structuraliste n'est pas incompatible avec un certain ésotérisme.

Cortot n'est certainement pas structuraliste, mais il est clair que, selon lui, le musicien ne peut faire l'économie d'une analyse formelle ni d'une interprétation sémantique. Jeanne Thieffry rapporte ainsi que, lors d'un cours portant sur la *Polonaise* op. 53, « Cortot signale la nécessité d'unir, dans les notices, l'analyse émotive à l'analyse formelle. Si le professeur ne demande à l'élève qu'une analyse de forme, il risque de décevoir ses facultés imaginatives. S'il ne s'occupe que du caractère émotif, il manque à son rôle d'éducateur, qui est de faire saisir la beauté sonore et l'ordonnance architecturale de l'œuvre[685]. » De la dichotomie analyse/herméneutique, on passe assez naturellement chez le pianiste à une opposition entre forme et émotion. Rien d'étonnant à cela, puisque la forme est l'apparence lorsque l'émotion est un contenu (nous renvoyons au paragraphe traitant de l'essence de l'œuvre, *supra*).

Il peut être intéressant de mettre en parallèle cette idée d'une convergence de la forme et du sens – et l'on remarquera que Cortot se garde bien d'expliciter la nature ou le fonctionnement de cette convergence – avec des réflexions plus récentes dans le domaine de la musicologie. Depuis ces vingt dernières années, un nombre grandissant de musicologues réfléchissent en effet aux interactions et aux croisements possibles entre analyse et herméneutique, parmi lesquels Michel Imberty, notamment, qui établit un lien entre structure et ce qu'il appelle « pouvoir impressif » de la musique (que l'on pourrait tout aussi bien appeler puissance expressive, mais Imberty préfère mettre l'accent sur le récepteur plutôt que sur l'émetteur, c'est-à-dire le compositeur[686]). Selon lui, « le pouvoir impressif de la musique dépendrait de son degré de structuration, spécialement entendu dans le sens de la théorie de l'information : une faible *entropie* des *patterns* mélodiques, rythmiques ou harmoniques, et une forte redondance interne de ces mêmes patterns n'auraient pas les mêmes conséquences sur l'état émotionnel du sujet qu'une forte entropie et une redondance interne élevée[687]. » En conséquence, la manière dont nous commentons la musique serait intrinsèquement liée à notre perception des structures musicales ; car selon sa complexité formelle, nous entendons l'œuvre comme le reflet d'états émotionnels liés à la perception d'une menace, ou au contraire à la confortation de notre intégrité psychique.

---

[685] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 décembre 1929), n° 12, p. 396.

[686] On pourrait opposer à Imberty que le pouvoir impressif de la musique dépend entièrement de l'interprète. Il est absolument certain que la simple contemplation d'une structure n'a aucun pouvoir impressif sur le récepteur. Le son concret *et* structuré en revanche, dipose de ce pouvoir-là.

[687] IMBERTY, Michel, « Sémantique musicale : approche structurale, approche expérimentale », dans STEFANI, Gino, (éd.) *Actes du 1er congrès international de sémiotique musicale, Belgrade, 17-21/10/1973,* Pise : Centro di Iniziativa Culturale, 1975, p. 227.

> Il apparaît donc qu'il existe une relation déterminante entre le contenu affectif et cinétique des réponses verbales associées à des extraits musicaux, et l'intégration ou la désintégration du temps et de l'organisation musicale. Le contenu des réponses manifeste que les sujets reconnaissent, dans certains types de structures musicales, l'expérience d'une intégration ou d'une désintégration de la vie intérieure et du moi, éprouvée sur la base des phénomènes d'activation et de conflits d'attitudes perceptives liées aux attentes déterminées par les schémas culturels enregistrés antérieurement par le sujet. L'intégration et la désintégration formelles résulteraient de la conjonction du dynamisme de la forme musicale, défini comme le produit de l'intensité sonore et des impertinences harmoniques d'une part et de la vitesse d'autre part, (…), et de la complexité formelle, définie comme la somme d'un indice d'unité, produit de l'entropie mélodique (calculée sur la base des intervalles) et de la durée de l'intervalle métrique, et d'un indice de dissemblance des éléments, défini comme le produit de l'écart moyen des intensités (au sens ci-dessus) et de l'écart moyen des durées[688].

L'argument d'Imberty repose entièrement sur le présupposé qu'il est possible de mesurer le degré d'entropie d'une œuvre – réellement mesurer, c'est-à-dire déterminer un indice numérique. Ainsi, des œuvres à forte entropie amèneront des réponses d'agressivité et d'angoisse. En revanche, des œuvres à faible entropie susciteront euphorie et représentations agréables. Le problème de cette démarche est qu'elle ne permet pas de rendre compte des nuances du langage. Comme le reconnaît Imberty lui-même, il est par exemple impossible d'établir une distinction entre les réponses d'angoisse et les réponses dépressives – ce qui signifie que les relations structurelles et la complexité formelle d'une œuvre ne suffisent pas à déterminer une interprétation sémantique. De plus, le présupposé d'une équivalence entre émotions négatives et entropie (qui, chez Imberty, est synonyme de complexité formelle, ce qui ne va pas de soi) et inversement entre ordre et sentiments harmonieux est très contestable. Il n'est pas certain que *L'Art de la fugue,* si ordonné soit-il, et d'une extrême complexité structurelle, suscite chez l'auditeur un sentiment de sérénité. Il est d'ailleurs probable que *L'Art de la fugue* ne rentre dans aucune des catégories émotionnelles définies par Imberty.

En définitive, au terme de cette analyse, on en arrive à la conclusion que la tentative de rationnaliser la relation entre structure et perception en termes d'expressivité est un semi-échec, simplement parce que cette relation n'est pas déterministe. Cet article montre du moins qu'approches structurale et herméneutique ne sont pas incompatibles, et que même les structuralistes ne nient pas l'existence d'une expérience musicale qui induit des réactions émotionnelles. Cependant, si Imberty admet et analyse la relation qui existe entre forme musicale et réponse émotionnelle (non pas contenu émotionnel, ce qui supposerait que

[688] *Ibid.,* p. 239.

l'émotion soit *dans* la musique et non le produit d'une perception propre l'auditeur), il continue de se placer du strict point de vue du structuralisme : tout est, au final, affaire de forme. Car, selon ses propres termes, « les associations verbales ont en elles-mêmes un sens propre, qu'il convient d'éclairer avant de pouvoir en rechercher quelque écho dans la structure de l'œuvre. Le plus souvent, ce sens manifeste n'est rien d'autre qu'une description, en termes métaphoriques – c'est-à-dire en termes non techniques chez des sujets qui n'ont pas reçu une éducation musicale suffisante pour utiliser les concepts de la théorie musicale et de la musicologie –, des formes sonores perçues[689] ».

À l'inverse, dans un article que nous avons déjà cité, sur les propriétés expressives de la musique et la manière dont divers théoriciens se sont attaqués à la question (étant entendu que l'expressivité est un des objets d'analyse de l'herméneutique musicale), Anthony Newcomb émet l'hypothèse que les deux modes de pensée, analytique et métaphorique, sont simultanés ; autrement dit, analyse formelle et herméneutique sont deux façons d'analyser et de comprendre le même phénomène musical, au même moment.

> En effectuant l'analyse formelle d'une œuvre complexe, nous ne faisons pas la liste de toutes ses propriétés, nous ne relevons pas toutes ses relations internes, ni ne cherchons-nous toutes ses structures possibles. Nous sélectionnons les propriétés qui nous paraissent importantes et établissons des relations convaincantes. En faisant cette sélection, nous faisons l'essai, consciemment ou inconsciemment, de différentes constellations et pondérations de propriétés importantes, à la fois formelles et métaphoriques, testant leurs résonances et leurs configurations en termes d'expressivité comme de forme. Nous *n'effectuons pas* d'abord une analyse de la pièce pour ensuite nous mettre à décider comment verbaliser la résonance métaphorique que, croyons-nous, cette structure musicale pourrait avoir. Les deux modes de pensée sont simultanés[690].

Ainsi, la perspective analytique et la perspective herméneutique, certes différentes, ne sont pas radicalement distinctes : elles sont les deux faces du processus interprétatif.

La thèse de Newcomb est d'autant plus intéressante qu'elle éclaire la démarche interprétative de Cortot. Chez le pianiste, en effet, il est toujours possible, à de rares

[689] IMBERTY, Michel, *Entendre la musique, op. cit.,* p. 46. On doute cependant que l'utilisation d'un langage métaphorique soit due à la seule ignorance du locuteur. Cortot ne rentre certainement pas sous la catégorie des béotiens dans le domaine musical.

[690] « In doing formal analysis of a complex work, we *do* not list all its properties, point out all its relationships, organize it into all its possible structures. We select which of the properties strike us as important and bring them into convincing relationships with each other. In making this selection, we consciously or unconsciously experiment with various constellations and weightings of important properties, both formal and metaphorical, trying out their resonances and configurations in expressive as well as structural terms. We *do* not first *do* a musical analysis of the piece and then set about deciding how to verbalize the metaphorical resonance that such a musical structure might be understood to have. The two modes of thought go on simultaneously. » NEWCOMB, Anthony, « Sound and feeling », *art. cit.,* p. 636.

exceptions près, à partir de commentaires d'essence métaphorique, de remonter de l'exégèse à l'analyse. Seulement, la relation entre les deux n'est jamais, ou très rarement, explicitée. Nous aurons l'occasion à de multiples reprises dans la suite de ce travail de donner des exemples de ce rapport implicite. Soulignons seulement qu'il est très difficile, dans les commentaires de l'édition de travail, d'établir une distinction nette entre ce qui est de l'ordre de l'exégèse et ce qui relève de la pure analyse, les deux étant indissolublement liés dans une même démarche.

2) Pour en finir avec le clivage objectivité/subjectivité

L'un des principaux chefs d'accusation envers les analyses qui ne se limitent pas à l'étude des formes est qu'elles manquent d'objectivité. En d'autres termes, une étude herméneutique (qui, dans la perspective donnée par Newcomb est métaphorique au sens où elle associe la musique à une signification qui lui est extérieure) serait l'analyse d'une expérience esthétique, et non l'analyse de l'œuvre elle-même, tandis que l'examen de la seule structure garantirait un détachement affectif et personnel, une distanciation nécessaire à la validité scientifique. Mais nombre de musicologues ont montré les faiblesses et les incohérences de cette vision, à commencer par Marion A. Guck, dont l'article « Analytical fictions » fait aujourd'hui autorité. Guck y démontre notamment que l'objectivité dont se targuent les analystes n'est qu'un leurre, et que la plupart des analyses qui se disent objectives – elle donne comme exemple celle du *Moment musical* op. 94 n^{o} 6 de Schubert par Edward T. Cone, celle de la *Rhapsodie pour alto* de Brahms par Allen Forte, et enfin celle du premier mouvement de la *2^{e} Symphonie* de Brahms par Carl Schachter – font usage d'images et de fictions narratives, au même titre que les interprétations sémantiques[691].

L'intérêt de l'article de Guck est qu'il montre à quel point la prétention à l'objectivité est illusoire, dans la mesure où même l'emploi d'un lexique apparemment exclusivement technique témoigne de représentations et de prises de position personnelles (qui sont elles-mêmes liées à notre culture, notre histoire, etc.). Cela revient à dire que l'œuvre ne peut exister que dans la mesure où l'on en fait personnellement l'expérience. Comme le souligne Goodman :

> Les mythes de l'œil innocent et du donné absolu sont de fieffés complices. Tous deux renforcent l'idée, d'où ils dérivent, que le savoir consiste à élaborer un matériau brut reçu par les sens, et qu'il est possible de découvrir ce matériau brut soit au moyen de rites de purification, soit par une réduction

[691] Voir GUCK, Marion A., « Analytical Fictions », *Music Theory Spectrum,* XVI (automne 1994), n^{o} 2, p. 217-230.

méthodique de l'interprétation. Mais recevoir et interpréter ne sont pas des opérations séparables ; elles sont entièrement solidaires. La maxime kantienne fait écho : l'œil innocent est aveugle et l'esprit vierge vide. De plus, on ne peut distinguer dans le produit fini ce qui a été reçu et ce qu'on a ajouté. On ne peut extraire le contenu en pelant les couches de commentaires[692].

Il faut dès lors reconsidérer les aspects du processus interprétatif chez Cortot, mais aussi notre propre manière de l'analyser. S'il est vrai qu'il est vain de distinguer entre ce qui est réellement une propriété de l'œuvre et ce qui relève d'une interprétation propre à Cortot, cela ne signifie pas que l'on ne puisse pas avoir un regard critique sur la démarche herméneutique du pédagogue. Simplement, notre visée ne sera pas de différencier ce qui est objectivement vrai de ce qui est une vision personnelle, mais de montrer en quoi la prose de Cortot est une intrication complexe de descriptions *a priori* purement techniques du matériau musical et de points de vue personnels sur la signification, le caractère ou l'expressivité de la musique. Il serait absurde d'ignorer ces points de vue sous prétexte qu'ils sont subjectifs. Car, fait remarquer Dibben :

> Il ne s'agit pas de nier les différences qui émergent entre les expériences musicales des auditeurs, mais cela implique que les significations que les auditeurs perçoivent sont en partie le produit de différences de perception du matériau et les évocations que ce matériau suscite : il s'agit simplement de reconnaître que signifier est toujours « signifier pour » quelqu'un. Cela revient à reconnaître que dans d'autres domaines culturels, les significations d'un texte sont le produit de la position subjective de l'auditeur et de leurs compétences particulières comme lecteurs, et que ces significations sont mobilisées selon les nécessités du moment de même que selon des pratiques d'écoutes plus établies. Ainsi, l'idée que cette signification passe par l'intermédiaire d'un matériau musical ne veut pas dire que celle-ci est d'une manière ou d'une autre inhérente au matériau musical, ni qu'elle est immuable. Elle est toujours fonction de la relation entre l'auditeur et le matériau musical[693].

Si Dibben souligne le caractère essentiellement subjectif de la signification musicale – puisque celle-ci n'est que la traduction et le résultat de la relation entre l'auditeur et la musique – il n'en demeure pas moins que cette subjectivité se construit à partir d'expériences

---

[692] GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art, op. cit.*, p. 37.

[693] « This is not to deny the differences that arise between listeners' experiences of music, but it implies that the meanings that listeners perceive are partly a product of differences in the perception of material and the associations that the material has for listeners : it is the simple recognition that meaning is always "meaning for" someone. This is equivalent to the recognition in other cultural domains that the meanings of a text are a product of the subject position of the listener and their particular "reading competence" (*e.g.* Gledhill, 1997), and that meanings are "mobilised according to the needs of the moment as well as according to more established (listening) practices. Thus, the notion of that meaning is mediated by musical materials does not mean that that meaning is somehow inherent in musical material, nor that it is fixed. It is at all times a function of the relationship between listener and material. » DIBBEN, Nicola, « What do we hear, when we hear music ? : music perception and musical material », *Musicae Scientiae,* V (automne 2001), n° 2, p. 185-186.

personnelles et de représentations communes qui sont autant le fait de notre histoire et de notre culture que de processus psychologiques universels. Imberty résume cet état de fait, en affirmant :

> En un sens, la musique ne dit et n'exprime rien d'autre que ce que ceux qui la font ou l'écoutent y projettent. Mais pour autant, ce sens ne reste pas individuel ou occasionnel : il s'enracine dans cette subjectivité faite des expériences universelles inconscientes et antinomiques de l'intégration et la désintégration du Moi en face du Monde, de ses promesses et de ses menaces. Ces conflits, ces contradictions ou ces harmonies intérieures constituent les cadres a priori de l'expressivité sensible des formes musicales déroulées dans le temps et la durée. Et tous les contenus particuliers ou circonstanciels devinés dans la facture de l'œuvre, ne sont en réalité que des prétextes à retrouver, dans la matière musicale elle-même, les sentiments, les états, et les façons d'être les plus archétypiques, qui fournissent leurs signifiés aux schèmes et aux coordinations de schèmes de l'activité représentative symbolique[694].

On peut donc affirmer que l'analyse métaphorique de l'œuvre ne constitue pas une entrave à l'examen scientifique. Car il n'y a pas d'un côté l'œuvre telle qu'elle est objectivement et de l'autre, notre perception subjective et la définition d'un contenu expressif. Au contraire, la subjectivité de notre expérience musicale est précisément ce qui nous permet d'écouter la musique comme un élément signifiant et d'établir des relations entre le matériau musical et ce que nous ressentons.

Cela ne signifie pas qu'il soit impossible de distinguer les interprétations valables des interprétations farfelues : précisément parce que l'objet musical demeure une réalité matérielle avec laquelle il faut compter, et qu'un point de vue subjectif n'en demeure pas moins soumis aux exigences de cohérence et de logique. Par conséquent, la description de l'expressivité de la musique en termes métaphoriques est simplement la verbalisation d'une expérience esthétique dont on désire comprendre la nature et les modes de fonctionnement.

D. Le processus métaphorique dans les éditions de travail : de la théorie à la pratique

La question de la validité scientifique d'une interprétation métaphorique de la musique n'est pas résolue si l'on se contente de prendre en compte la nature fondamentalement subjective de toute analyse (qu'elle soit herméneutique ou pas). Encore faut-il se poser la question de la convenance entre une image ou une émotion et le matériau sonore, et examiner

[694] IMBERTY, Michel, *Entendre la musique, op. cit.,* p. 197-198.

et identifier la nature du lien entre la musique et, dans le cas de Cortot, son interprétation sémantique *via* la description d'un contenu expressif et/ou imaginaire.

1) Signification, expression, imitation, représentation : du rapport entre le musical et l'extramusical

Dire que la musique signifie, représente, imite ou exprime, postule en premier lieu sa puissance évocatoire. C'est là la condition *sine qua non* de l'élaboration d'un discours métaphorique. Inversement, la présence de métaphores induit le caractère évocatoire ou invocatoire de la musique. Comme l'affirme Debussy, « la musique a seule le pouvoir d'évoquer à son gré les sites invraisemblables, le monde indubitable et chimérique qui travaille secrètement à la poésie mystérieuse des nuits, à ces mille bruits anonymes que font les feuilles caressées par les rayons de la lune[695] ».

Cependant, il est peu probable que les quatre termes cités précédemment soient exactement synonymes, *a fortiori* lorsqu'il est question de déterminer la nature de la relation herméneutique à la musique. On constate ainsi que, si Cortot emploie très fréquemment les termes « expression » et « signification », durant ses cours ou dans ses écrits, il fait un usage très parcimonieux des mots « représentation » et « imitation ». Et pour cause, la visée des commentaires, du moins dans le cas de la musique de Chopin, n'est pas d'identifier ce que la musique imite ou représente – étant admis que l'idée de représentation suppose une forme de déterminisme[696] et l'intention, de la part du compositeur, de représenter un objet défini, tandis que l'imitation implique à la fois une intention consciente et une forme de similitude entre l'imitation et l'objet imité –, mais plutôt de dépeindre le pouvoir de la musique sur l'imagination de l'auditeur ou de l'interprète. En ce sens, les commentaires ont la même fonction que la musique elle-même : il s'agit moins de donner à entendre ou à voir une réalité précise, que d'autoriser une écoute qui recourt à la sensibilité et à l'imagination. Par conséquent, Cortot, non seulement, fait glisser l'ancrage de la signification musicale de l'œuvre vers l'auditeur (et donc l'interprète), mais désengage la signification musicale de la problématique de la musique descriptive.

---

[695] DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits, op. cit.,* p. 122.

[696] Il y a déterminisme au sens où l'auditeur ne peut pas se tromper quant à l'objet représenté par la musique, soit parce que le compositeur lui-même explicite la nature de la représentation par un texte, soit parce que les procédés musicaux employés sont codifiés de telle manière qu'il ne puisse subsister aucun doute. C'est la force de la convention qui importe ici.

De plus, les termes « expression » et « signification » ou « sens » (il ne semble pas que Cortot établisse une distinction particulière entre les deux termes), ne sont pas employés dans le même contexte. En témoigne le commentaire de l'*Étude* op. 10 n° 12, dans lequel les mots sens et expression (ou plutôt exprimer) ne sont pas interchangeables.

> Parler technique instrumentale à propos d'une œuvre qui n'est qu'un cri sublime de révolte, indiquer des doigtés là où vit et palpite l'âme de tout un peuple, composer des exercices pour cette musique animée de la force mystérieuse et terrible du génie, ceci peut paraître une méconnaissance singulière du sens profond de cette étude, un point de vue bien incompréhensif de l'élément pathétique et exalté qui constitue son essence particulière.
>
> Cependant, la vie, l'élan, la véhémence qui sont dans ces pages ne seront traduits avec vérité que par un interprète pour qui la difficulté n'existe plus et qui ne sent pas se dresser entre lui et les sentiments qu'il doit exprimer, les obstacles nombreux de la technique.
>
> Il faut donc apporter à l'étude d'œuvres semblables à celle-ci une modestie et un respect qui sont déjà de la compréhension, qui ennoblissent et dignifient la virtuosité en l'asservissant à l'interprétation, ne point se hasarder avant d'en dominer le côté matériel, dans une exécution faite d'indications sommaires, de nuances improvisées et d'emploi de pédale abusif, mais au contraire s'efforcer exclusivement d'acquérir par un travail patient et scrupuleux cette force des doigts, cette égalité du jeu, cette beauté sonore qui se feront ensuite les serviteurs de la pensée musicale[697].

On observe que, si le sens est inhérent à la musique, c'est bien le musicien-interprète qui l'exprime. Il faut donc comprendre le terme « exprimer » au sens premier du terme qui est « prononcer ». Cela explique en partie l'utilisation d'un nom d'un côté, d'un verbe de l'autre. En ce sens, la signification musicale reste lettre morte sans l'intervention de l'interprète, qui la découvre et lui donne forme et corps par son interprétation.

L'adjectif « expressif », quant à lui, est définitivement l'un des favoris de Cortot. Il l'emploie à chaque fois que la nature précise du sentiment que le musicien se doit d'exprimer demeure indéfinie, non pas qu'elle ne soit pas identifiable, mais parce que la simple énonciation de la musique semble suffire à sa juste expression, ou bien que, pour des raisons diverses, Cortot désire laisser au pianiste le soin de décider de ses choix d'interprétation. Dans la *1re Ballade* notamment, Cortot fait observer :

> En s'affirmant ici pour la troisième fois, le second sujet de la *Ballade* qui réapparaît dans son ton initial, se manifeste dans un sentiment d'exaltation pathétique, qui doit exclure toute idée de déclamation précipitée. On remarque que dans les trois expositions de ce thème au cours de la ballade, ses aspects si

[697] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 10, op. cit.,* p. 78.

nettement différents ne tiennent qu'au caractère expressif dont il est chargé, les contours mélodiques et même les harmonies en demeurant identiques à chaque répétition[698].

Dans cet exemple, Cortot n'explicite pas la nature du « caractère expressif ». Ce qui importe ici n'est pas que la nature du sentiment diffère à chaque énonciation du thème, mais que le pianiste modèle son jeu de manière à ne pas jouer trois fois la même chose. Étant donné ce vague apparent, l'adjectif « expressif », dans certains commentaires, finit par subsumer toutes les émotions possibles, l'important étant que le musicien ne reste pas passif, mais ait la volonté de *dire quelque chose,* même si ce quelque chose n'est pas clairement appréhendé et verbalisé. Et cette diction passe par le phrasé. C'est ce qui ressort à la lecture de ce commentaire, portant sur la mes. 152 de la *4e Ballade* : « On veillera, en détaillant cette fine broderie du thème à ne pas altérer le tranquille balancement du rythme initial. Nous avons indiqué, par la division des valeurs de chaque groupe, les inflexions mélodiques qui, nous semble-t-il, en permettent l'exécution la plus sensible et la plus expressive[699]. » Nous avons là la preuve, en définitive, que l'expression est pour Cortot la diction (musicale) d'une signification. En ce sens, la notion d'expression est en quelque sorte la passerelle entre la création, l'œuvre et l'interprétation.

2) L'association d'idées : réciprocité du processus interprétatif

Nous avons très brièvement esquissé quelques distinctions terminologiques permettant de cerner la nature des processus référentiels chez Cortot. En réalité, il s'agissait moins, dans le précédent paragraphe, de définir chacun des termes que de souligner le caractère parfois imprécis ou indéfini du rapport entre musique et images ou idées. Par conséquent, il n'est pas toujours évident, chez le pianiste, de discerner nettement la manière dont la musique est associée à un contenu expressif ou à des représentations. Ce qui est indubitable, en revanche, c'est la tendance à effectuer ces associations, au-delà de tout débat sur la capacité de la musique à exprimer quelque chose.

Dans un article publié en 2006, Burkholder définit un modèle théorique qui permet de comprendre le processus par lequel l'auditeur interprète et comprend une œuvre musicale, en

[698] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 15.
[699] *Ibid.,* p. 60.

la reliant à d'autres éléments musicaux qui lui sont familiers[700]. Les étapes du processus seraient celles-ci :

a) L'auditeur concentre son attention sur tout ce qui, dans la musique, lui est familier.

b) Il associe chacun de ces éléments familiers à des œuvres ou d'autres types de musique dans lesquelles on retrouve ces éléments. Ainsi, il commence par relier certaines propriétés sonores à une œuvre particulière, ou un ensemble d'œuvres, ou même un genre, voire à un paradigme (par exemple, un instrument de musique).

c) Puis l'auditeur, par association d'idées, relie ces associations premières à d'autres éléments. Par exemple, l'écoute d'une cantate de Bach nous incite à songer à d'autres cantates, et donc à la religion. Évidemment ces associations d'idées varient selon les auditeurs, même si certaines sont largement partagées. Burkholder fait de plus remarquer qu'il existe un nombre potentiellement infini d'associations possibles. En revanche, pour qu'une signification cohérente émerge, il faut que l'auditeur sélectionne un ensemble restreint d'associations.

d) Ces éléments sont ensuite juxtaposés et organisés de manière à ce qu'un sens apparaisse. La signification dépend donc à la fois de la capacité à identifier des éléments familiers, à les penser et à les mettre en relation. C'est seulement ainsi que la connaissance de nouveaux éléments ou bien un changement de perspective sur un élément familier est possible.

e) L'auditeur interprète toutes ces informations, en incluant les associations qui sont nées et les changements ou les nouveaux éléments qui ont été introduits.

Burkholder précise en outre trois éléments importants : les différentes étapes de ce processus interprétatif n'apparaissent pas forcément dans un ordre chronologique ; le procédé est identique qu'il s'agisse de musique à programme ou de musique absolue (la musique absolue étant seulement comprise ici comme l'antithèse de la musique à programme) ; et enfin, les associations pensées par l'auditeur dépendent à la fois du contexte et de ce qu'il connaît, ce qui suppose un dynamisme du processus sémantique : notre compréhension de l'œuvre évolue en même temps que l'approfondissement de notre savoir.

On aura sans doute remarqué que le modèle interprétatif, tel qu'il est défini par Burkholder, est très proche, dans son fonctionnement, de celui de la métaphore. Car il s'agit bien, au final, de faire émerger un sens en associant différents éléments qui nous sont plus ou

[700] Voir BURKHOLDER, J. Peter, « A simple model for associative musical meaning », dans ALMÉN, Byron ; PEARSALL, Edward, (éds.) *Approaches to Meaning in Music*, Bloomington : Indiana University Press, 2006, p. 76-106.

moins familiers. En revanche, on ne peut appliquer ce modèle aux méthodes herméneutiques de Cortot sans y apporter quelques modifications. En premier lieu, l'association d'une musique à une signification extramusicale est toujours corrélative, chez Burkholder, à une association intramusicale (le champ à partir duquel l'auditeur effectue ces associations pouvant être à la fois l'œuvre elle-même ou d'autres œuvres musicales), alors qu'en apparence du moins, la signification musicale, avec Cortot, n'a besoin d'aucune médiation. Cette immédiateté semblerait indiquer une forme de spontanéité : l'auditeur paraît passer directement de l'écoute de l'œuvre à sa signification – ce qui induit, de plus, une absence totale de systématisme, c'est-à-dire une démarche qui semble absolument intuitive. La disparition des étapes intermédiaires du processus interprétatif n'est cependant qu'illusoire ; car il est toujours possible, à partir des commentaires ou des conseils des cours d'interprétation, de recréer la chaîne des associations qui ont mené Cortot jusqu'à son interprétation définitive. Il est clair, par exemple, que les *Polonaises* de Chopin sont liées à la fois au genre de la Polonaise comme danse nationale, mais aussi au champ global de la musique à programme, ou à celui de la musique de salon. Autrement dit, l'inscription de l'œuvre dans un genre ou dans un ensemble apparaît fondamental dans la démarche herméneutique de Cortot – ce qui confirme, en outre, l'idée de Burkholder selon laquelle notre interprétation dépend de notre savoir –, de même que son rattachement à un contexte (en l'occurrence, celui du conflit entre la Pologne et la Russie) ou à d'autres œuvres (dans l'exemple ci-dessous, les *Polonaises* écrites pendant la jeunesse du compositeur). C'est en tout cas ce qui ressort de la lecture de la préface de l'édition de travail :

> Les *Polonaises* de Chopin – émouvante et légendaire association de deux vocables dont le pouvoir évocateur symbolise à la fois et le génie du musicien et la magnifique signification nationale de son œuvre.
>
> Car l'évolution du style, telle qu'on en peut suivre les manifestations dans l'ensemble de ces douze poèmes musicaux, étroitement accordés au rythme de la danse traditionnelle, est celle qui caractérise le mieux, et de la manière la plus sensible, l'irrésistible développement de ses sentiments patriotiques.
>
> Il suffit, pour s'en convaincre, de se reporter aux brillantes compositions de même titre, si ouvertement consacrées à l'agrément des salons et au succès du virtuose, écrites par Chopin avant 1831 – date de la catastrophe qui fond sur son pays – et d'en comparer la tendance à celle des œuvres ultérieures dont il semble que le malheur des siens fertilise et magnifie l'inspiration, pour évaluer l'importance de la

transformation qui désormais en approprie l'ancestrale cadence à la seule exaltation d'une ferveur sacrée[701].

Certes, la préface d'une édition est propice à ce type d'analyses. Mais on constate que les éléments génériques ou historiques auxquels est associée l'œuvre modèlent également la manière dont Cortot perçoit certains détails. Ainsi, l'analyse des arpèges en petites notes, mes. 26, 28 et 30-31 de la première des deux *Polonaises* op. 26 donne lieu à une interprétation qui se fonde en grande partie sur l'idée de la Polonaise comme représentation d'un conflit. Nous soulignons, dans la citation suivante, tous les éléments qui selon nous relèvent de ce cadre de référence.

> Bien observer le caractère dramatique de la progression qui conduit ce passage, d'essence rythmique, du « sotto voce » le plus mystérieux jusqu'au *ff* dominateur qui en souligne la conclusion. Les arpèges de petites notes qui déchirent la trame harmonique de leur série de fulgurantes lueurs, seront jetés sur le clavier, et non « égrenés ». On en renforcera le caractère d'intensité en laissant les doigts accrochés aux touches sur les notes de l'octave supérieure de chaque formule. On accusera d'un accent énergique l'insistance de la pédale de *sol* dièse de la basse sur les deux dernières mesures de ce fragment.

On observe évidemment que la métaphore guerrière n'est pas la seule à structurer cette glose. Celle de l'éclair, notamment, est tout aussi prégnante ; elle est d'ailleurs un exemple parfait du deuxième niveau d'association décrit par Burkholder ou de ce que Max Black appelle la métaphore secondaire. Il est inutile de préciser que ce qui relie la guerre à l'éclair, c'est la violence. De la même manière, le verbe « déchirer » relie le monde de la tempête (songeons à l'expression « un éclair déchire le ciel ») à la métaphore de l'harmonie comme tissu. Le lien, si lâche soit-il, entre la métaphore guerrière, la métaphore de l'orage et celle de l'harmonie comme trame, se crée donc par le biais d'associations lexicales qui s'enracinent dans une représentation de l'œuvre comme exemplaire d'un genre.

Un autre aspect de la théorie de Burkholder retient notre attention : l'idée que le sens n'émerge qu'une fois sélectionnées et organisées un nombre restreint d'associations. Cette phase de sélection est ce qui distingue, en réalité, la simple impression (rappelons-nous le désir de Debussy de « s'en tenir au mot "Impression", auquel [il] tien[t] pour ce qu'il [lui] laisse la liberté de garder [s]on émotion de toute esthétique parasite[702] ») de la signification. L'impression étant de l'ordre de l'introspection, elle est seulement la traduction d'une expérience personnelle, alors que la signification émerge lorsque ces impressions sont

[701] Alfred Cortot, « Les Polonaises de Chopin », dans CHOPIN, Frédéric, *Polonaises, op. cit.,* [n.p.].
[702] DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits, op. cit.,* p. 24.

repensées rétrospectivement en un tout cohérent. Si l'on reprend l'exemple de la *Polonaise* op. 26 n° 1, il est clair que le choix de considérer l'œuvre sous l'angle de la métaphore guerrière n'est cohérent que dans la mesure où celle-ci n'entre pas en contradiction avec d'autres métaphores ; ou alors cette contradiction révèle un contraste formel dans l'œuvre. Ainsi, la deuxième partie de l'op. 26 n° 1, en *ré* ♭ majeur, est décrite par Cortot comme le pôle opposé de la première, si bien que le lexique guerrier fait place à la métaphore amoureuse. Pour autant, l'idée de violence n'est pas totalement abandonnée, seulement transformée et en quelque sorte positivée. Il ne s'agit donc plus de conflit, mais d'« ardeur ». Dans cette perspective, l'insistance de Cortot sur le caractère encore viril de la partie centrale (étant entendu que la première partie ne peut être que « masculine »), répond à la volonté d'unifier l'œuvre sous le paradigme d'une signification qui se décline sous différentes formes et différentes expressions, malgré l'évident contraste qui oppose les deux sections de la *Polonaise*. Voici ce que Cortot explique en préambule :

> Nous avons déjà souligné la tendance expressive toute particulière de ce « meno mosso » et la nécessité de lui accorder une interprétation en quelque sorte constamment sensibilisée. Il n'est pas une seule mesure qui n'y soit tributaire d'une diction musicale empreinte du plus pénétrant sentiment intérieur. Car pour être détendue dans le mouvement, il ne saurait cependant être question d'en affadir la signification par un conventionnel parti pris de nuances efféminées. Chaque note y doit palpiter sous les doigts, d'une sonorité profondément éloquente et qui bannisse toute idée de rêverie sans ardeur. Ceci s'entend naturellement des doigts faibles de la main droite auxquels est dévolu le soin de faire chanter l'une des plus émouvantes mélodies qui soit née sous la plume de Chopin[703].

Le glissement de la guerre à l'amour (qu'on nous pardonne ce cliché !) est encore plus manifeste dans la note qui suit, qui se rapporte aux tierces de main droite de la fin de la mesure 57.

> Faire légèrement vibrer, à la main gauche, l'octave « *la* bémol » sur quoi viennent s'unir, dans un harmonieux abandon de tierces défaillantes, les deux voix d'une mesure pleine d'indicible extase.
>
> Dans la mesure suivante, ne pas imposer un rythme trop strict au dessin de triples croches, dont la chute doit s'égrener sans rigueur et pareille au délicat effeuillement de pétales dans le silence d'un soir attentif.
>
> Deux mesures plus loin, serrer le mouvement, de manière à rendre plus sensible l'ardeur contenue des enchaînements chromatiques[704].

[703] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Polonaises, op. cit.,* p. 5.
[704] *Id.*

De la violence à l'ardeur, on passe du même coup à l'univers du duo d'amour, non seulement en tant que genre musical se définissant par un contrepoint entre deux voix distinctes et, dans ce cas, un accompagnement en accords, mais aussi comme situation dramatique. Le cadre temporel (le soir) et spatial (un endroit fleuri), est défini, certes de manière évasive, mais toujours de manière cohérente par rapport à l'image ou à l'idée initialement convoquée. Évidemment, les fleurs et la proximité de la nuit ne sont pas nécessairement synonymes de déclaration d'amour. Mais le commentaire lui-même crée son propre contexte : celui de la passion amoureuse. Les tierces sont « défaillantes » au lieu d'être simplement prises dans un mouvement global descendant. Si la mesure est « pleine d'indicible extase », c'est certes en raison du matériau mélodique et harmonique[705] qui la compose, mais surtout parce que Cortot développe et file la métaphore. Au final, il n'est pas possible de relier directement chaque image à un élément musical, simplement parce que certaines images sont le produit et la continuation d'autres images, qui, elles, peuvent être associées directement au matériau sonore.

Pour conclure, s'il est vrai que, dans la *Polonaise* op. 26 n^{o} 1, la musique invite à une interprétation qui trouve sa source dans la métaphore amoureuse (les deux voix de la main droite, mes. 57, d'abord séparées rythmiquement et mélodiquement, sont ensuite « réunies » – encore un exemple d'un terme qui peut avoir une signification autant technique que métaphorique ; elles sont en homorythmie et évoluent en un mouvement parallèle de tierces), il est également certain, à l'inverse, que la métaphore amoureuse modèle la perception de la musique. Il n'y a donc pas, comme le laisse entendre Burkholder, un matériau musical à partir duquel s'exerce l'entendement de l'auditeur (ce qui donnerait, schématiquement : musique => association 1 => association 2, etc.), mais plutôt un va-et-vient constant entre la musique et l'interprétation, de telle manière que la première suscite et autorise la seconde, de même que le discours oriente et façonne notre compréhension. Autrement dit, le discours sur la musique acquiert une forme d'autonomie et devient le filtre au travers duquel Cortot interprète l'œuvre. Il est aussi ce qui donne à la musique une unité qui n'est pas seulement formelle, mais aussi sémantique.

[705] Sans rentrer dans les détails, il faut souligner que l'extase est à la fois un état de suspension – et l'on est bien en suspens sur l'accord de dominante –, et un état de plaisir ou de plénitude – là encore, la richesse de l'harmonie, avec septième et neuvième, de même que la présence de notes étrangères, ou la texture contrapuntique peut rendre compte de ces sentiments. Inversement, il n'est pas évident, sinon impossible, de relier l'image des fleurs ou celle du soir à une propriété musicale précise. La métaphore ne fonctionne donc que globalement, prise dans son ensemble.

Après avoir examiné par quels procédés Cortot passe du matériau musical à une verbalisation, il convient d'étudier plus précisément la nature des images présentes dans les écrits de Cortot sur la musique de Chopin. C'est là l'objet du chapitre suivant.

IV. De la pertinence d'une typologie des images

Établir des typologies n'est pas en soi un prérequis pour analyser les images utilisées par Cortot. De plus, un travail de classification des images est d'autant plus difficile que Cortot use d'analogies qui appartiennent à des domaines très différents, sinon hétérogènes. Établir une typologie répondrait donc, en priorité, à un souci de clarification. Mais le choix même d'une taxinomie n'est pas anodin, puisqu'il implique, dans un premier temps, de considérer l'image en elle-même, hors de son contexte d'apparition, et induit de ce fait une forme de réorganisation du commentaire verbal. La taxinomie constitue donc le premier pas de l'interprétation critique.

En outre, une tentative de classification par types d'images présente un certain nombre de dangers, dont le premier est une systématisation qui va à l'encontre même de la démarche herméneutique de Cortot – nous avons vu qu'il n'y a rien de systématique dans la manière dont Cortot « métaphorise » – et le second une prétention à l'exhaustivité qui paraît utopique. En revanche, réfléchir à la validité ou au contraire au dysfonctionnement d'une taxinomie nous paraît être un moyen non seulement d'examiner plus en détail les aspects théoriques du processus herméneutique, dans les éditions de travail notamment, mais aussi, sur un plan pratique, d'analyser de manière plus approfondie la nature du lien unissant l'image à l'ensemble des paramètres du phénomène musical. C'est dans cette perspective qu'il faut envisager ce chapitre, et non, seulement, comme un travail d'étiquetage ou de labélisation des images.

A. Quelques exemples de classifications

1) Fonctionnement synesthésique des images : l'unification des sensations

Avant chaque concert, selon les dires de Renée Cortot, Alfred « va au musée, néglige le guide, s'imprègne des couleurs (ses meilleurs concerts, il les donne après une visite à un beau

musée)[706]. » Outre l'intérêt que représente ce témoignage du point de vue du rapport entre musique et art pictural, on peut au moins avancer que Cortot, de même que Debussy, « aime presque autant les images que la musique[707] ».

On ne s'étonnera donc pas de constater que la plupart des commentaires de l'édition de travail de l'œuvre de Chopin sont une description de la musique par le biais d'images visuelles ou de scènes animées. C'est pourquoi Cortot souligne, dans la Marche de la *Sonate* op. 35 :

> L'imagination visuelle doit ici nous conduire. Que ce soient des êtres réels, ou des fantômes, mais que ce cortège, qu'on discerne mal d'abord, comme une chose lointaine, progresse dans son approche avec la régularité de pas qui pèsent sur le *sol* de plus en plus irrésistiblement. La vision se précise, et cela marche toujours.
>
> Puis intervient une sorte d'éclat guerrier. C'est la mort d'un héros, dont il s'agit. Que la double croche se fasse donc serrée et brève. C'est un élément rythmique qui importe[708].

De la même manière, il écrit à propos de la *Valse* op. 42 :

> Il ne semble manquer à la vive et suggestive coloration de cette valse, la plus ingénieusement diversifiée de toutes les valses de Chopin, que l'appoint d'un programme littéraire, tant l'apparition successive des thèmes y prend une signification en quelque sorte physionomique. On y entrevoit, au gré de quelques brefs épisodes, reliés entre eux par le volubile tournoiement d'une ritournelle qui fait fond de décor, l'enlacement du couple sentimental, la coquetterie, la grâce mutine de la jolie danseuse, la désinvolture quelque peu fanfaronne du fringant cavalier, cependant qu'à l'écart et dans l'ombre, sur un rythme plus douloureusement enfiévré, se brise un cœur d'amoureux éconduit.
>
> Tableau multicolore et chatoyant dans lequel on peut se plaire à imaginer, en une préfiguration raccourcie, comme un microcosme du *Carnaval* de Schumann[709].

Parmi tous les sens que Cortot sollicite, la vue occupe donc une place fondamentale. Cependant, l'image est presque toujours bien plus qu'une simple analogie visuelle de la musique. Ne serait-ce que parce qu'elle peut faire appel à d'autres sens, notamment l'ouïe, le toucher, ou même l'odorat et le goût. L'image, en ce sens, est une réalité sensible complète, recréation ou reproduction d'une expérience matérielle. Une classification très simple

---

[706] Renée Cortot, citée dans GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.
[707] DEBUSSY, Claude, *Correspondance (1872-1918),* [lettre à Edgard Varèse, 12 février 1911], éd. établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris : Gallimard, 2005, p. 1389.
[708] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 novembre 1929), n° 11, p. 354.
[709] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Valses,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1938, cotage E.M.S. 5136, p. 33.

consisterait donc à distinguer d'une part les images sonores, d'autre part les images faisant appel à d'autres sens. En revanche, cette taxinomie, qui certes a le mérite de la clarté, n'est pourtant pas valable, pour deux raisons : premièrement la plupart des images évoquées par Cortot ne sont jamais purement visuelles ou purement sonores, ou tactiles... Lorsqu'à propos de l'accompagnement de main gauche dans le *Nocturne* op. 27 n° 2 le pianiste évoque « l'ondoyant murmure d'un accompagnement en rythme de barcarolle[710] », l'image qui surgit n'est pas seulement celle d'un son chuchoté, mais aussi d'un élément pictural (la Barcarolle est chantée par les gondoliers…), et de tout l'univers imaginaire qui lui est affilié : le mouvement tranquille de l'eau, Venise, la soirée romantique… En d'autres termes, le processus associatif, qui implique toujours une multiplication des images, semble interdire toute taxinomie qui serait fondée seulement sur leur nature sensible des images.

Cependant, cette typologie par sens nous permet de comprendre que les adjectifs qui décrivent la musique ou l'effet qu'elle produit sur l'auditeur, chez Cortot, sont le plus souvent d'essence synesthésique. Par exemple, dans le passage en *do* majeur, mes. 545 du *4e Scherzo,* Cortot conseille de « mettre en valeur, par une sonorité appropriée, l'élan chaleureux de [l'] arpège de main gauche, qui fait pressentir, en illuminant soudain l'horizon tonal du rayonnement d'un *ut* majeur inattendu, le caractère pressant du développement qui va suivre[711] ». Ici, la sonorité de l'arpège ascendant en *do* majeur est associée à une impression visuelle. Mais le verbe « illuminer » et l'adjectif « chaleureux » jouent le rôle de relais entre des sensations perceptibles par des sens de nature différente (ils sont donc de nature synesthésique[712]). Or, citant le linguiste Joseph Williams, qui théorise le fonctionnement des adjectifs synesthésiques, Peter Kivy, dans *Sound and Semblance,* affirme qu'il n'existe pas d'analogie réelle entre les éléments ainsi reliés par un adjectif[713] (dans l'exemple cité : le matériau musical et l'horizon illuminé), mais seulement une analogie linguistique. En somme, on *parle* de certains objets différents de la même manière. Il s'agirait donc purement et simplement d'un transfert qui se fait par le biais du langage. Cette thèse paraît pourtant difficile à prouver, puisqu'il n'offre pas non plus d'argument qui permette de réfuter son antithèse, c'est-à-dire l'analogie réelle entre deux éléments de nature divergente. Et de plus, Kivy ne peut nier que la tendance à la perception synesthésique soit une réalité de l'expérience. Le fait que l'analogie soit réelle, ou au contraire qu'elle soit seulement le

[710] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 47.
[711] *Ibid.,* p. 83.
[712] Voir WILLIAMS, Joseph M., « Synaesthesic adjectives : a possible law of semantic change », *Language. Journal of the linguistic society of America,* LII (1976), n° 2, p. 461-478.
[713] Voir KIVY, Peter, *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation, op. cit.,* p. 64.

produit circonstanciel d'une déficience verbale (il se trouve que nous utilisons le même adjectif pour décrire des sensations de nature différente), importe peu, puisque cette caractéristique linguistique nous incite à percevoir *effectivement* les similitudes qui peuvent exister entre deux objets radicalement distincts.

Ainsi, lorsque Cortot, à propos de la mes. 243 du *Scherzo* n° 3 précise qu'« il suffira de donner l'impression que des gouttelettes plus irisées scintillent au sommet de chacune de ces gerbes de liquides sonorités [et de] bien asseoir, avec un timbre onctueux, l'attaque de la basse dont ces arpèges ont l'air de diluer les vibrations[714] », il établit, de fait, une passerelle entre le toucher, la vue et le son. Certes, cette corrélation n'est « que » métaphorique, mais cela ne signifie pas pour autant qu'elle soit absurde ou qu'elle ne soit pas pertinente du point de vue de la perception. Il en est de même en ce qui concerne les deux dernières mesures du 3e mouvement de la *Sonate* op. 35 (mes. 83-84), au sujet desquelles Cortot affirme que « l'évanouissement de la sonorité (…) peut s'accompagner d'un léger élargissement du tempo. On permettra ainsi à la sonorité glacée du dernier accord – de cet accord sans tierce dont le timbre mat évoque si tragiquement la clarté douteuse d'un ciel d'hiver bas et terne – de se prolonger dans un sentiment de morne stupeur jusqu'à l'attaque du Finale qui selon nous doit s'enchaîner au point d'orgue[715]. » Sonorité glacée, timbre mat, ciel d'hiver : en deux phrases, il est fait appel à trois sens différents (le toucher, la vue et l'ouïe). Par le biais des images, le pianiste rappelle ainsi que l'expérience musicale n'est pas seulement auditive mais peut être aussi tactile ou visuelle, voire olfactive[716].

Cependant, la synesthésie a moins pour origine une confusion des sens – contrairement à Messiaen, Cortot n'entend pas réellement des accords comme des couleurs – qu'un affect commun. Il s'agit donc davantage d'une unité psychologique, comme le souligne Lawrence E. Marks[717], que d'une unité sensorielle. C'est aussi la raison pour laquelle les associations synesthésiques que l'on trouve dans les commentaires de Cortot reposent la plupart du temps sur des représentations largement partagées et peuvent parfois manquer d'originalité. Il est clair, par exemple, que l'analogie entre le ciel d'hiver bas et terne et le timbre de la quinte à vide s'enracine dans une double perception :

---

[714] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos*, *op. cit.*, p. 56.
[715] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et op. 58, op. cit.,* p. 29.
[716] La confusion possible entre l'ouïe et l'odorat est rarement évoquée ; on en trouve un exemple dans le trio du deuxième mouvement de la *Sonate* op. 58, au sujet duquel Cortot explique que « l'idéal de l'interprétation serait de parvenir à dégager les deux chants des harmonies tranquilles avec lesquelles ils se confondent ainsi que les émanations d'une essence subtile qui s'évadent d'un vase clos ». *Ibid.,* p. 57.
[717] MARKS, Lawrence E., « Synesthesia and the arts », dans CROZIER, W. Ray. ; CHAPMAN, Antony J., (éds.) *Cognitive Processes in the Perception of Art, op. cit.,* p. 427-447.

- celle du timbre comme couleur (en ce sens, on peut parler d'unité sensorielle). Techniquement, l'absence de tierce implique également l'indifférenciation modale, autrement dit l'indistinction du majeur et du mineur. La tierce est en effet ce qui donne à l'accord sa *couleur*. Évidemment, l'analogie entre la matité du timbre et l'aspect terne du ciel d'hiver est aussi une manière de désigner un mode de jeu qui n'est pas « brillant » – encore un adjectif synesthésique – mais vise au contraire à produire un son étouffé et sourd.
- celle de la quinte à vide et de l'hiver comme signes de tristesse (il s'agit alors d'une même signification émotionnelle) ; la quinte à vide, selon le contexte sémantique dans lequel on se trouve, peut en effet être symbolique d'un affect négatif. Ici, l'absence de tierce peut tout à fait être symbolique de l'absence tout court. On notera que le terme de tristesse ne recouvre pas non plus toute la portée émotionnelle d'un ciel d'hiver bas et terne, ni d'ailleurs d'une quinte à vide qui conclut une marche funèbre, simplement parce qu'un seul nom ne suffit pas à expliciter la complexité psychologique d'une perception auditive ou visuelle. À ce compte-là, les adjectifs froid ou gris sont tout aussi pertinents.

Par conséquent, toute la démarche herméneutique de Cortot se fonde sur des représentations sinon universelles, du moins très largement partagées. Mais cela ne signifie en rien qu'elles ne soient pas singulières, non pas que les images présentes soient particulièrement originales, mais simplement parce que le seul choix d'une image spécifique, de même que son appréciation par le lecteur ou son effet sur le pianiste demeure du domaine de la subjectivité. Plus concrètement, il existe sans doute une infinité d'images qui puissent être associées à la fois à un sentiment de tristesse et à l'idée d'une couleur terne. Le choix de Cortot n'est donc pas anodin car il dépend de sa propre expérience, peut-être de ses souvenirs personnels, en tout cas d'un vécu et d'une culture. De la même manière, l'image qui naît à l'évocation d'un ciel d'hiver bas et terne dépend de l'expérience propre de l'auditeur. Dans cette perspective, les associations synesthésiques effectuées par Cortot ont à la fois une dimension universelle en ce qu'elles s'enracinent dans des représentations relativement communes, et une dimension idiosyncratique, puisqu'elles n'ont d'existence que *via* des images dont l'évocation comme la compréhension (ou simplement la réception) procèdent d'une expérience subjective.

En conclusion, si l'on en revient à la question de la typologie, on conviendra qu'il n'est pas souhaitable d'établir une classification par type de sens, d'une part à cause de la nature

synesthésique des images (une seule image pourrait rentrer dans plusieurs « cases »), mais aussi parce que cela impliquerait de réduire l'image à une donnée purement sensible.

2) Typologie par registre : unification des métaphores autour d'un unique paradigme sémantique

Il existe également une autre raison pour laquelle il est préférable de renoncer au type de classification évoqué précédemment. Il est en effet nécessaire de prendre en compte le fait que l'image, en tant qu'unité signifiante, n'est jamais autonome ni indépendante. Elle n'a de sens que comprise dans le réseau des relations qui la lient à d'autres images. Il s'agit donc moins de s'interroger sur la nature ou sur les propriétés d'une image prise isolément, que de réfléchir à son inscription dans un ensemble cohérent d'images, reliées entre elles par un dénominateur commun. Celui-ci peut être un paradigme sémantique, qui pourra être ce que Cortot appelle le caractère de l'œuvre, ou encore son registre – si l'on fait appel à la théorie littéraire. Par conséquent, en considérant la totalité de l'œuvre sous l'angle de son appartenance à un registre, Cortot l'unifie dans et par une représentation, qui, dans ce cas, est aussi un *imaginaire* – et là encore, il y a un transfert du littéraire vers le musical.

Il n'est pas rare en effet que le pianiste, généralement dans la première note ajoutée à un mouvement ou à une pièce, définisse la tonalité générale de l'œuvre d'une manière qui n'est pas sans rappeler certaines catégorisations génériques en littérature. En témoigne le premier commentaire du *4^e^ Scherzo.*

> En contraste déterminé avec les trois premiers Scherzi dont le caractère dominant est celui de l'exaltation passionnée, celui-ci s'inspire au contraire d'une sorte d'objectivisme féerique qui tend à suggérer des images de rêve plutôt qu'à magnifier une émotion personnelle.
>
> L'ondoyant balancement du rythme des mesures initiales, le délicat égrènement harmonique qui les vient aviver d'une cadence plus capricieuse, la sensibilité de ces accords d'attente sur lesquels semble hésiter la ligne mélodique avant que de céder à de neuves impulsions, tout concourt à la sensation de flottante irréalité que l'interprète se devra de parfaire en s'efforçant de la traduire par des sonorités quasi immatérielles.
>
> L'indication « Presto » ne sera envisagée que comme un encouragement à ne point appesantir le tempo, non point à la précipiter inconsidérément.

> L'interprétation de ces premières pages doit tendre à évoquer les subtils divertissements de génies aériens. L'adoption d'un mouvement trop rapide ne saurait manquer d'en compromettre la capricieuse fantaisie[718].

Cette définition du *Scherzo* en référence au domaine de la féérie et du merveilleux devient, par la suite, outil de rationalisation et d'interprétation. En témoigne la note correspondant à l'apparition des traits en croches, mes. 66 de ce même *Scherzo* :

> Sous les doigts de quelques virtuoses inattentifs au caractère poétique fondamental de cette composition, ce léger dessin de croches, semblable au frisson d'une brise fugitive, éveille parfois l'idée d'un brillant passage de bravoure, revêtu d'un énergique *crescendo*.
>
> Il suffira, pour accuser la sensibilité mélodique de ce passage, de souligner la nuance du dessin de main gauche, qui vient renforcer d'un si persuasif élan l'envol enivré du trait de main droite[719].

Il y a donc rationalisation dans la mesure où le registre induit la nécessité d'une cohérence dans le choix des métaphores. Par exemple, Cortot considère l'épique et le merveilleux comme deux entités incompatibles – ce qui est d'ailleurs tout à fait contestable, mais qui se comprend dans une perspective historique : souvenons-nous de la perception du jeu de Chopin selon le paradigme de la féérie dans les critiques du XIX^e^ siècle. L'assignation d'un registre est donc aussi outil d'interprétation, puisque la notion de merveilleux implique un mode de jeu et une sonorité particuliers.

Il en est de même en ce qui concerne la partie centrale (mes. 393-601) du *Scherzo,* que l'on pourrait aisément qualifier d'élégiaque, même si le terme lui-même n'est pas utilisé par Cortot. Le pianiste note en effet :

> Nulle difficulté technique sans l'exécution de cette partie médiane dont le rythme de barcarolle mélancolique tranche si poétiquement avec le caractère des pages qui l'entourent. Mais l'interprète doué y trouvera mille manières d'affirmer sa sensibilité et son goût, ne fût-ce que dans la qualité des sonorités et l'intelligence qu'il apportera à la conduite expressive d'un motif mélodique qui doit s'affirmer intensément émouvant, sans jamais excéder cependant les limites d'un sentiment plus voisin de la tristesse rêveuse que de la douleur[720].

Là encore, le registre élégiaque suppose et implique une interprétation qui soit en accord avec sa définition : un intérêt particulier accordé à la mélodie (avatar du chant), et une qualité introspective qui se traduit par une économie de l'expression.

---

[718] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos*, *op. cit.*, p. 69.
[719] *Ibid.,* p. 70.
[720] *Ibid.,* p. 80.

3) L'autonomisation des images

Si la définition du registre autorise une perception unifiée de l'œuvre, elle ne suffit pas à expliquer ou à déterminer l'ensemble des images qui sont convoquées. Certaines métaphores demeurent irréductibles à la spécificité d'un événement musical. D'autres semblent naître indépendamment du caractère général de l'œuvre.

Ainsi, la métaphore de la lumière qui décrit le passage en *do* majeur mes. 545 du *4e Scherzo*[721], semble être moins liée aux émotions décrites en préambule de la deuxième partie qu'au stéréotype de l'*ethos* des modes[722]. C'est aussi l'occasion de transformer la perception d'une qualité (l'aspect lumineux du majeur et la positivité du mouvement ascendant) en une représentation scénique (l'illumination de l'horizon). Ce transfert du mot au scénario est une des caractéristiques fondamentales du processus métaphorique à l'œuvre dans les commentaires. Il n'y a donc pas ici d'équivalence directe entre la musique et une représentation visuelle, mais plutôt l'association d'un élément musical à un mot qui trouve ensuite sa place dans un tableau imaginaire.

On arrive à une conclusion similaire lorsque l'on analyse le commentaire qui accompagne la section en *ré* majeur du *2e Impromptu,* op. 36 :

> L'étonnante métamorphose du caractère expressif qui s'opère ici, par la vertu d'une modulation imprévue, nous transporte subitement dans le domaine des visions épiques et quasi surnaturelles.
>
> On peut imaginer qu'au détour du chemin calmement ensoleillé où nous conduisait au gré de souples harmonies la fantaisie du compositeur, on se heurte sans préparation au solennel et fastueux convoi funèbre d'un héros. C'est si l'on veut bien admettre cette interprétation, l'esthétique un peu simpliste des « deux Cortèges » de Brizeux[723] qui est ici en cause, mais la musique, plus aisément que la littérature, se nourrit d'impressions ingénues et sait en dégager l'élément poétique essentiel. Le rythme tragique des basses scande le long défilé, sourdement d'abord, puis plus intense, cependant que de viriles trompettes clament la gloire de celui qui n'est plus[724].

Il est évident que ce sont le rythme pointé et le registre grave du piano, ainsi que les intervalles de quinte et de quarte à la main gauche, qui conduisent Cortot à l'idée d'une

---

[721] Voir CHOPIN, Frédéric, *Scherzos*, *op. cit.*, p. 80.

[722] On pourrait aussi parler de trope, au sens que lui donne Robert Hatten dans l'article « Metaphor *in* music », dans TARASTI, Eero, (éd.) *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music,* Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 1995, p. 373-391. Le trope en effet, selon Hatten, naît de la juxtaposition d'éléments contradictoires. Dans cet exemple, l'apparition de l'accord arpégé de *do* majeur crée effectivement une rupture dans la continuité musicale. Cette rupture est accentuée par le silence d'une mesure qui suit immédiatement, à la main gauche.

[723] Il est probable que Cortot fasse ici référence au poème « La chaîne d'or » d'Antoine Brizeux.

[724] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 14.

« vision épique », puis d'un cortège funèbre (là encore, le rythme pointé, qui est aussi celui de la marche de la *Sonate funèbre,* explique cette représentation). Il faut cependant noter que le transfert de la musique au scénario *via* l'adjectif (une qualité ou une propriété) n'est pas toujours aussi évident ; toutes les étapes du processus ne sont pas toujours explicitement formulées. Dans l'exemple du *2e Impromptu* notamment, l'idée que les mes. 39 à 58 évoquent une vision « quasi surnaturelle » ou « hallucinante » ne va pas de soi. Certes, il est toujours possible d'analyser le procédé par lequel Cortot en arrive à cette évocation particulière ; le registre grave et la nuance *piano,* entre autres, autorisent l'interprétation herméneutique qu'en donne le pianiste. Mais ces éléments formels ne l'induisent pas pour autant de manière certaine, simplement parce que ces deux éléments ne suffisent pas, en soi, à la déterminer. Dès lors, il semble que ce soit davantage le contraste avec l'épisode précédent et la surprise de la modulation directe en *ré* majeur (la dominante de *fa* dièse majeur, mes. 38, se résout sur l'accord de *ré* majeur, mes. 39) qui explique l'allusion à ce *topos* musical. Par conséquent, l'évocation imaginaire que nous propose Cortot est moins le fruit d'une réflexion sur la signification intrinsèque de la musique que la désignation d'un parallèle entre une « anomalie » formelle et l'expression d'un caractère surnaturel.

En conclusion, il convient de souligner deux points importants :

- il n'y a pas nécessairement de rapport direct entre la musique et l'imaginaire auquel renvoie le commentaire. Bien souvent, certaines propriétés de l'objet musical sont traduites métaphoriquement dans le commentaire, mais tous les éléments du commentaire (par exemple l'horizon, dans le cas du *4e Scherzo*) ne sont pas immédiatement reliés à un élément musical précis ;
- il est donc possible de distinguer, dans le commentaire, ce qui est une propriété (métaphorique) d'un objet musical, et ce qui relève du développement autonome de l'image, c'est-à-dire l'adjonction d'attributs propres à l'image elle-même.

Dès lors, il semble possible, en théorie du moins, de classer les images selon leur degré métaphorique vis-à-vis de l'objet musical auquel elles sont associées – en théorie seulement, parce que dans les faits, il est très difficile de mesurer dans quelle proportion les deux réalités en présence sont éloignées ou proches l'une de l'autre. Dans cette perspective, si l'on regarde du côté des taxonomies déjà proposées, le choix de Franck Sibley a une certaine pertinence. Il définit en effet trois types de descriptions musicales : sous forme de scénarios, en termes de

substances (soyeux, d'acier), et en termes de qualités (lourd, froid, gris, paisible)[725]. Cette classification n'est cependant pas non plus tout à fait satisfaisante, car il semble difficile d'établir une distinction significative entre les deux dernières catégories. Les adjectifs « lourd » et « froid » sont en effet des attributs évidents de l'acier, et par conséquent ils constituent moins une catégorie de nature différente qu'ils ne sont une étape supplémentaire dans le processus métaphorique. Cependant, c'est bien cela qui nous intéresse ici : les trois ensembles identifiés par Sibley correspondent, en fait, à trois niveaux de descriptions. Une qualité est associée à une substance, et en dernière instance à un scénario possible. Au final, l'examen de cette taxinomie nous aura montré combien elle est utopique – dans les commentaires de Cortot sur la musique de Chopin en effet, les trois niveaux définis plus hauts sont intrinsèquement liés, si bien qu'il n'est pas souhaitable de les distinguer, sous peine d'en dénaturer la signification et la puissance imaginaire. Cela étant, ce travail nous aura au moins permis de réfléchir à la nature du lien qui unit musique et image chez Cortot, ainsi qu'au fonctionnement des processus métaphoriques.

B. Métaphores archétypales

Devant l'échec relatif que constitue la tentative d'établir divers types de classifications (par nature ou par degré métaphorique), il convient de modifier radicalement notre approche. Nous avons procédé jusqu'à maintenant selon l'idée qu'il est possible de créer une sorte de tableau dans lequel seraient réunies la majorité des images que l'on trouve dans les commentaires de Cortot, en les regroupant sous une idée générale qui les détermine. Nous avons choisi un nombre très restreint de catégories, mais il est évident qu'il en existe, potentiellement, une infinité. Le défaut de ces taxinomies vient donc du fait qu'elles postulent la possibilité d'une vision unitaire de l'ensemble des images, quand en réalité le procédé de classification lui-même en modifie la signification.

En opposition à cela, il faut d'une part renoncer à l'exhaustivité – une encyclopédie des images a son intérêt, mais n'est pas très pertinente dans le cadre de cette étude –, et surtout partir, non pas de catégories, mais de métaphores déjà constituées. En d'autres termes, il s'agit d'identifier les archétypes à partir desquels les différentes métaphores sont pensées, si par archétype nous comprenons une métaphore qui par sa valeur conceptuelle sert de

[725] Voir SIBLEY, Franck, « Making music our own », dans KRAUSZ, Michael, (éd.) *The Interpretation of Music. Philosophical Essays,* Oxford : Clarendon Press, 1993, p. 165-176.

fondement à toutes les autres. Elle est donc première à la fois chronologiquement dans le processus de pensée et idéologiquement. La métaphore de la musique comme discours, sujet de l'ouvrage de Mark Evan Bonds[726], peut être considérée comme un archétype en ce qu'elle modèle complètement, dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, la compréhension et la perception de la musique. Il en est de même en ce qui concerne la métaphore « la musique est un organisme » au XIX^e siècle. Dans ce cas, le passage d'une métaphore à l'autre indique à la fois une métamorphose formelle et un changement dans la manière d'entendre la musique.

En ce sens, les métaphores archétypales, dans l'édition de travail des œuvres de Chopin, reflètent et définissent un type d'écoute qui est à la fois particulier à Cortot et symptomatique de la réception de Chopin dans la première moitié du XX^e siècle. Nous nous proposons donc d'identifier ces métaphores en les séparant en deux catégories : les métaphores dont les termes demeurent inhérents au domaine musical d'une part (on parlera de métaphores intramusicales, à ne pas confondre avec les métaphores qui mettent en exergue une analogie entre un élément musical et un bruit), celles donc le sujet secondaire est extérieur au champ musical d'autre part (métaphores extramusicales). Certes, cette distinction a quelque chose d'arbitraire, mais elle sert simplement à faciliter le travail d'analyse.

1) Les métaphores intramusicales

Les métaphores intramusicales sont les plus aisément analysables. Dans le cas des commentaires sur Chopin, elles ont pour visée d'expliciter une ressemblance au niveau du timbre ou de l'écriture entre le piano et la voix, ou entre le piano et d'autres instruments.

a) L'œuvre de Chopin est d'essence vocale

L'idée selon laquelle l'œuvre de Chopin est d'essence vocale ne choquera personne, puisque la voix constitue non seulement un modèle d'interprétation à l'époque de Chopin comme à celle de Cortot[727] – l'expérience du pianiste comme accompagnateur de chanteurs

[726] BONDS, Mark Evan, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration,* Cambridge : Harvard University Press, 1991.

[727] En ce qui concerne l'utilisation du modèle vocal dans l'enseignement de Chopin, voir EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves, op. cit.,* p. 68-69. Lenz en témoigne également lorsqu'il affirme : « Chopin se montrait tout aussi exigeant pour l'exécution du simple accompagnement en croches de la cantilène, comme d'ailleurs pour cette dernière. "C'est à la Pasta qu'il faut penser, au chant italien, et non au vaudeville français !" dit-il un jour avec une pointe de raillerie. » LENZ (von), Wilhelm, *Les Grands Virtuoses du piano, op. cit.,* p. 165-166. L'idée que le pianiste doive chanter avec ses doigts apparaît également plus tard dans le siècle chez d'autres pédagogues, comme Marmontel, qui déclare notamment : « on a exagéré la sonorité naturelle du piano, créé sans le vouloir une école bruyante et tapageuse cherchant l'effet avant tout, abusant de la force et de la pédale, étourdissant les auditeurs sans penser à les charmer par le bien dire. Ces exagérations ont provoqué une

ou chanteuses tels que Félia Litvinne, Claire Croiza ou Gérard Souzay a sans doute joué un rôle important –, mais aussi un modèle compositionnel. On sait notamment le goût avéré de Chopin pour le *bel canto* et l'influence de la vocalité italienne sur la composition de ses œuvres pianistiques[728].

Ces deux aspects, compositionnel et interprétatif, se retrouvent dans les commentaires de l'édition de travail. Cortot enjoint par exemple, dans la *Polonaise* op. 26 n° 1 de « veiller à la prononciation chantante des dessins mélodiques de la main gauche [mes. 66], même lorsqu'ils affectent, comme le passage en *mi* bémol majeur [mes. 74], les apparences d'une formule d'accompagnement[729] ». Le pianiste indique de même, mes. 58 de la *4e Ballade,* de modeler les « inflexions chantantes de la partie supérieure en portant légèrement le poids de la main sur les doigts dévolus à son exécution[730]. »

Il est clair, au regard de ces deux exemples, que l'analogie entre le piano et la voix est opérante à plusieurs titres. En premier lieu, elle attire l'attention du pianiste sur la nécessité d'attribuer à l'une des voix un rôle mélodique, dans un contexte polyphonique. En second lieu, elle induit un mode de jeu particulier, visant à obtenir un phrasé, sinon une sonorité, qui se rapproche de ceux de la voix chantée[731]. Ce phrasé d'essence vocale suppose avant tout une conduite *legato* des lignes mélodiques (et en cela Cortot se situe parfaitement dans la lignée de Chopin[732]). En atteste l'une des notes ajoutées à l'*Étude* op. 25 n° 1*,* dans laquelle Cortot fait remarquer le « caractère réellement vocal de la ligne mélodique » et souligne « la nécessité de lui assurer, malgré l'emploi exclusif d'un même doigt et malgré les déplacements de main parfois considérables, une parfaite liaison, une sonorité tendre, égale et

---

réaction salutaire parmi les musiciens de sens et de goût ; on a peu à peu abandonné ces exercices de haute gymnastique pour viser à la phrase chantée, à une belle sonorité, normale, bien conduite ; et nous croyons n'y avoir pas été tout à fait étranger en popularisant les œuvres de grand style des maîtres anciens et modernes. » (MARMONTEL, Antoine, *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano, op. cit.,* p. 48.) Marmontel ajoute : « on doit (…) prendre pour modèles les chanteurs de grand style, dont le nombre tend malheureusement à diminuer, et chercher à reproduire leur manière de conduire le son, de moduler la phrase. Ce sentiment intime et profond de la prédominance de l'art vocal dans l'interprétation de la mélodie pure nous fait souvent répéter aux élèves : Traduisez cette phrase, ces ornements d'une manière vocale. » (*Ibid.,* p. 56-57).

[728] Voir KALLBERG, Jeffrey, « *Con duolo* : expression gestuelle et tradition bel canto chez Chopin », *art. cit.,* p. 104-109.

[729] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Polonaises, op. cit.,* p. 6.

[730] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 53.

[731] Pour une analyse détaillée du rapport entre le chant de type *bel canto* et l'interprétation pianistique de Chopin au début du XXe siècle, voir EIGELDINGER, Jean-Jacques ; GOY, Pierre, « Chanter au piano. Enregistrements des années 1903-1938 », dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, (éd .) *Interpréter Chopin, op. cit.,* p. 110-137. Dans cet article sont notamment mis en regard des enregistrements d'airs de Bellini par Claudia Muzio, Luisa Tetrazzini, Adelina Patti et Marcella Sembrich, et des enregistrements des *Nocturnes* op. 9 n° 2 et op. 27 n° 2 par Leopold Godowsky, Moriz Rosenthal, Aleksander Michałowski, Raoul Koczalski, Vladimir de Pachmann et Louis Diémer.

[732] Voir EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves, op. cit.,* p. 70.

pénétrante[733] ». En d'autres termes, il s'agit de donner l'illusion que chaque note est soutenue jusqu'au bout, gardant son intensité, comme le ferait un chanteur.

Il faut également que ce phrasé soit conforme à ce que ferait un chanteur du point de vue de l'intensité et surtout du *rubato*. Cortot précise ainsi, mes. 71 du *1er Impromptu* : « Il faut ici s'en remettre à la sensibilité, et au sentiment vocal instinctif de l'interprète, en lui recommandant d'arrondir les angles[734] ». Notons que la main droite, mes. 71, effectue une ligne mélodique à caractère ornemental, d'allure improvisée et non mesurée (15 croches pour 4 temps), mais qui n'est pas vraiment « chantable » – il s'agit d'une figuration purement pianistique. L'analogie entre le piano et la voix indique donc moins la nature vocale d'une mélodie qu'elle ne permet de préciser la nature du *rubato* attendu. Certes, dans le cas du *1er Impromptu,* Cortot n'explicite pas par quels moyens l'élève est censé « arrondir les angles ». On comprend cependant que rythme et tempo peuvent être fluctuants, ou encore que la main gauche et la main droite jouent en asynchronie. La pensée de Cortot se précise en revanche lorsqu'il indique, dans la *1re Ballade,* que « le maximum d'intensité expressive doit être réservée à la seconde « *ut-ré* » sur laquelle il nous paraît indispensable d'établir un temps d'arrêt frémissant, à la manière vocale italienne[735] ». Or, cet *ut-ré* précède immédiatement la coda de la *Ballade*. On en déduit donc que le *rubato* consiste ici, d'une part, à énoncer les deux dernières notes de la mesure en effectuant un *rallentando,* d'autre part, à faire attendre le début de la coda. Le commentaire de Cortot a donc pour visée de préciser la nature des licences agogiques qu'il est possible et souhaitable de s'autoriser.

Mais plus importante encore est la conjonction opérée par le pianiste entre le *rubato* vocal et un type d'expressivité particulière. La voix chantée fait en effet figure de modèle expressif parce qu'elle est, pour Cortot, l'expression la plus directe d'une émotion. C'est l'idée communément admise, sans doute à tort, qu'il n'y a pas de rupture entre ce que l'interprète veut exprimer et ce qu'il exprime effectivement. Et cette immédiateté de la relation entre l'interprète et son instrument est l'objet d'une quête constante de la part du pianiste.

L'idée de la voix chantée comme modèle compositionnel pour Chopin apparaît également dans les commentaires. Dans la *Barcarolle* notamment, mes. 6, Cortot précise que

[733] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 25, op. cit.,* p. 7.
[734] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 9
[735] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 18.

> Les deux voix qui s'unissent ici, dans l'amoureuse étreinte des tierces à l'italienne, dont le *Nocturne* en *sol* majeur op. 37, qui date de 1839, avait déjà offert une esquisse, doivent chanter sous les doigts, d'un accent pénétrant et naturel. La légère prédominance accordée à la partie supérieure ne doit pas entraîner l'effacement anonyme du timbre du dessin secondaire. S'efforcer à la production d'une sonorité expressive par le poids des doigts plutôt que par leur détente musculaire[736].

Certes, le genre même de la Barcarolle invite à dresser un parallèle avec le *bel canto,* la *Barcarolle* faisant elle-même référence à la vocalité italienne. D'ailleurs, l'entrée du thème de main droite, mes. 6, est accompagnée de l'indication *cantando.* Ce rapprochement est moins évident en revanche en ce qui concerne le *Nocturne* op. 37 n° 2. Si ce dernier comporte en effet des tierces parallèles à la main droite, la mélodie elle-même est loin d'être d'origine vocale. Le chromatisme, la répétition d'un court motif puis, mes. 3, l'arpège agrémenté d'appoggiatures se rapprochent davantage du geste pianistique que du chant lyrique. En ce sens, il n'est pas question d'imiter le chant romantique italien, mais plutôt d'évoquer l'imaginaire qui lui est associé. Les tierces parallèles, par exemple, font penser immanquablement au duo d'amour : ce n'est pas un hasard si les deux sopranos chantent à intervalle de tierce au début de la « Barcarolle » des *Contes d'Hoffmann*. Ce n'est pas un hasard non plus si Tausig effectue une association identique entre les tierces et le duo d'amour, avec cette différence cependant que Tausig souligne également le caractère dialogué de la main droite et de la main gauche. Il explique :

> Il y a deux personnes dans cette affaire ; c'est une discrète scène d'amour dans une gondole ; disons que cette mise en scène est le symbole de la rencontre entre des amants. Celle-ci est exprimée en tierces et en sixtes ; le dualisme des deux notes (personnes) se maintient tout au long de l'œuvre ; tout est à deux voix, à deux âmes. Cette modulation là en *do* dièse mineur (au moment du *dolce sfogato*), ce sont les baisers et des embrassements ! c'est évident ! Quand, après trois mesures d'introduction, le thème rentre – basse solo qui se balance légèrement –, ce thème est néanmoins utilisé tout au long de l'œuvre comme un accompagnement seulement, tandis qu'au-dessus se pose une cantilène en deux parties. Nous avons ainsi, continuellement, un tendre dialogue[737].

---

[736] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 23.

[737] « There are two persons concerned in the affair ; it is a love-scene in a discrete gondola ; let us say this mise en scene is the symbol of a lovers' meeting generally. This is expressed in the thirds and sixths; the dualism of two notes (persons) is maintained throughout ; all is two-voiced, two-souled. In this modulation here in C sharp major (superscribed dolce sfogato), there are kiss and embrace! This is evident! When, after three bars of introduction, the theme, lightly rocking in the bass solo, enters in the fourth, this theme is nevertheless made use of throughout the whole fabric only as an accompaniment, and on this the cantilena in two parts is laid ; we have thus a continuous, tender dialogue. » Carl Tausig, cité dans HUNEKER, James, *Chopin, The Man and his Music, op. cit.,* p. 271-272.

Cette association du chant à un univers poétique singulier est confirmée par le fait que Cortot, en préambule de ses commentaires, fait allusion aux lignes qui, dans *Un hiver à Majorque,* décrivent le chant du timonier durant la traversée de Barcelone à Palma.

> La nuit était chaude et sombre, uniquement illuminée par une extraordinaire phosphorescence de la mer dans le sillage du bateau. Tout reposait à bord, à l'exception du timonier, qui pour se tenir lui-même éveillé, chanta toute la nuit, mais d'une voix si douce et si contenue que l'on eût pu croire qu'il craignait d'éveiller l'équipage. Nous ne nous lassions point de l'écouter tant son chant était particulier, de rythme et d'intonation, et aussi livré à l'aventure que la fumée du bateau dissipée par la brise. C'était une rêverie plutôt qu'un chant, une sorte de nonchalante adaptation de la voix au bercement du navire, une vague improvisation à la fois caressante et monotone[738].

Et l'on retrouve de la même manière, dans le *Nocturne* op. 27 n° 2, une corrélation identique entre les deux voix évoluant à intervalle de tierce, l'Italie, la nuit et le duo d'amour (ou si l'on veut le duo d'amour, la nuit, en Italie !).

> Une même phrase mélodique – une même strophe pourrait-on dire – d'une vingtaine de mesures, trois fois répétée avec une ornementation et un caractère expressif différents, en constitue toute l'argumentation. Puis une coda évanescente vient broder sur l'ensemble les derniers filigranes de quelques sonorités cristallines. Et l'ondoyant murmure d'un accompagnement en rythme de barcarolle parfait de sa mouvante sérénité l'impression de rêve, d'eau, et de nuit bleutée qui fait soupirer d'une même extase deux voix perdues dans la douceur toute italienne d'un abondant mélange de tierces et de sixtes[739].

En définitive, l'analogie avec la voix assure, dans les commentaires de l'édition de travail, une double fonction :

- elle a une fonction performative pour l'interprète qui tend à imiter dans son jeu la manière de phraser d'un chanteur lyrique ;
- elle met en lumière la filiation, plus souvent fantasmatique que réelle, entre le *bel canto* et la musique de Chopin, et ce faisant, convoque pour l'auditeur

[738] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 2, p. 72. Voici la citation exacte, dans *Un hiver à Majorque* : « Lorsque nous allions de Barcelone à Palma, par une nuit tiède et sombre, éclairée seulement par une phosphorescence extraordinaire dans le sillage du navire, tout le monde dormait à bord, excepté le timonier, qui pour résister au danger d'en faire autant, chanta toute la nuit, mais d'une voix si douce et si ménagée qu'on eût dit qu'il craignait d'éveiller les hommes de quart, ou qu'il était à demi endormi lui-même. Nous ne nous lassâmes point de l'écouter, car son chant était des plus étranges. Il suivait un rythme et des modulations en dehors de toutes nos habitudes, et semblait laisser aller sa voix au hasard, comme la fumée du bâtiment, emportée et balancée par la brise. C'était une rêverie plutôt qu'un chant, une sorte de divagation nonchalante de la voix, où la pensée avait peu de part, mais qui suivait le balancement du navire, le faible bruit du remous, et ressemblait à une improvisation vague, renfermée pourtant dans des formes douces et monotones. Cette voix de la contemplation avait un grand charme. » SAND, George, *Un hiver à Majorque. Spiridion* [1842], Paris : Michel-Lévy frères, 1867, p. 122.

[739] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 47.

comme pour l'interprète un univers poétique stéréotypé. Il faut souligner que cet univers poétique a moins pour origine les opéras de Bellini que la littérature romantique et la réputation dont jouit Venise, connue pour ses mœurs libertines, et qui a accueilli les amours des artistes romantiques (notamment Sand et Musset)

b) L'œuvre de Chopin est d'essence orchestrale

Voilà qui est étonnant. Si l'idée d'une affinité entre l'œuvre de Chopin et la musique vocale ne surprend personne, la notion d'une dimension orchestrale l'est bien davantage, notamment parce que cette caractéristique est davantage associée au nom de Liszt qu'à celui de Chopin[740], Liszt qui déclare, dans les *Lettres d'un bachelier ès musique* :

> [Le piano] tient, à mes yeux, le premier rang dans la hiérarchie des instruments ; il est le plus généralement cultivé, le plus populaire de tous ; cette importance et cette popularité, il les doit en partie à la puissance harmonique qu'il possède exclusivement ; et, par suite de cette puissance, à la faculté de résumer et de concentrer en lui l'art tout entier. Dans l'espace de sept octaves, il embrasse l'étendue d'un orchestre ; et les dix doigts d'un seul homme suffisent à rendre les harmonies produites par le concours de cent instruments concertants[741].

> De nouveaux progrès prochainement entrevus dans la fabrication des pianos nous donneront indubitablement les différences de sonorité qui nous manquent encore. (…) Toutefois, bien que nous manquions encore de cette condition essentielle, la diversité dans la sonorité, nous sommes parvenus à obtenir des effets symphoniques satisfaisants, et dont nos devanciers n'avaient point l'idée (…)[742].

On mesure toute la distance qui sépare Liszt de son contemporain qui, selon le témoignage de Delacroix, « s'élevait beaucoup contre l'école qui fait dériver une partie du charme de la musique de la sonorité. Il parlait en pianiste[743]. »

De ce point de vue, il semble que Cortot hérite davantage d'une conception lisztienne du piano, y compris lorsqu'il s'agit d'interpréter la musique du compositeur polonais. En témoigne notamment l'importance que le pianiste accorde au rôle joué par Édouard Risler qui, à ses yeux, lui « révélait un monde magique dont [il] ne connaissai[t] que l'extérieur… Il ouvrait à [s]on esprit l'horizon d'une musique qui paraissait née de l'inspiration du moment et semblait traduite par le moyen d'une coloration orchestrale dont [il] n'avai[t] jusqu'alors

[740] Voir, à ce sujet, OTT, Bertrand, *Liszt et la pédagogie du piano, op. cit.,* p. 25.
[741] LISZT, Franz, *Lettres d'un bachelier ès musique, op. cit.,* p. 48.
[742] *Ibid.,* p. 49.
[743] DELACROIX, Eugène, *Journal, op. cit.,* vol. 2, p. 1768. [mai 1857]

soupçonné ni l'existence, ni les ressources. » Et Cortot ajoute : « De ce moment, je compris ce que suscitait la musique et comment la vocation d'interprète pouvait transcender le métier de pianiste[744] ». Si l'on en croit Magda Tagliaferro par ailleurs, Cortot insiste auprès de ses élèves sur la nécessité de donner l'illusion d'une sonorité orchestrale, *via* le jeu pianistique : « Cortot s'attache à déterminer la vraie couleur d'une œuvre et nous explique la manière d'obtenir, sur un clavier de piano, l'équivalent d'un timbre de l'orchestre[745]. »

De ce fait, il n'est pas rare, dans les éditions de travail des œuvres de Chopin, que Cortot établisse un parallèle entre le timbre du piano et celui d'un autre instrument, voire celui d'un tutti d'orchestre. Or, de façon paradoxale, le pianiste insiste également sur le rôle d'émancipation qu'a joué Chopin : si Beethoven ou Weber font du piano un avatar de l'orchestre, Chopin, le premier, met au jour toutes les spécificités de l'écriture pianistique[746]. De la même manière, le commentaire qui accompagne l'*Étude* op. 25 n° 2 n'est pas sans ambiguïté quant au positionnement de Cortot vis-à-vis d'une survivance des modes de jeu propres au XVIII^e^ siècle ; si Chopin trouve sa place aux côtés de Beethoven et Liszt, qui parviennent à reproduire au piano la « couleur orchestrale », il est aussi désigné comme l'héritier de Rameau, car sa musique – et notamment l'op. 25 n° 2 – suppose de connaître, aux yeux de Cortot, la technique des clavecinistes français :

> Il faut l'avènement du piano, muni d'un clavier plus résistant que ne l'était celui du clavecin, susceptible de prolonger la sonorité, riche d'une infinie variété de timbres due à des attaques différentes et à l'emploi des pédales, il faut que Beethoven, Weber, Chopin, Schumann, et Liszt lui donnent à traduire toutes les émotions, l'ennoblissent de tous les enthousiasmes, le parent de tous les pittoresques, exigent de lui l'interprétation de tous les sentiment humains, pour que la technique pianistique fasse éclater le cadre où la maintenaient, sinon la production musicale, du moins les traditions d'école, les ressources sonores limitées du XVIII^e^ siècle, pour que le jeu ne soit plus exclusivement soumis à des considérations de clarté, d'égalité et d'élégance pour que toutes les libertés, toutes les audaces, toutes les manières de produire la sonorité deviennent licites, avec cette seule réserve qu'elles aient à exprimer fidèlement la pensée des compositeurs.
>
> Or, ces acquisitions, cet enrichissement inestimables ne sont point allés sans que pendant un temps trop long, tout à l'enivrement de l'espace ouvert, les Maîtres les mieux intentionnés, les élèves les mieux doués n'aient cru pouvoir dédaigner, au profit de la couleur orchestrale, de l'extériorisation des sentiments, du développement hâtif d'une virtuosité souvent incertaine, les qualités regardées autrefois

[744] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.*, p. 44.
[745] Magda Tagliaferro, citée dans GAVOTY, Bernard, *ibid.,* p. 116.
[746] Voir note 41.

comme les ornements essentiels du talent et ne soient arrivés à ne plus considérer que comme accessoires et secondaires les règles qui étaient le fondement même du jeu de clavier[747].

Si Cortot mentionne ces deux héritages – celui des clavecinistes et celui des pianistes-symphonistes –, il est cependant évident que ses commentaires ont tendance à mettre davantage en relief la prédominance du second, et contredisent dans une certaine mesure l'apparent conservatisme d'une technique de clavecin appliquée au piano, et dont la manifestation la plus évidente est le fameux « jeu perlé »[748]. Le fait que le pianiste ait également exercé le métier de chef d'orchestre explique en partie cet apparent favoritisme[749] ; Cortot souligne d'ailleurs cette interaction entre les deux aspects de sa vie de musicien lorsqu'il déclare : « au contact des orchestres, j'avais enrichi et exercé mon oreille : ainsi pouvais-je ensuite tenter de varier, à leur imitation, les timbres d'une symphonie sur mon clavier, donner à un chant dans le médium une couleur de trombone, à un motif dans l'aigu la

[747] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 25, op. cit.,* p. 15.

[748] Le jeu perlé n'a été réellement défini que par Marguerite Long dans sa méthode de piano en 1959 (*Le Piano de Marguerite Long,* Paris : Salabert, 1959), mais le terme existe déjà au XIX^e^ siècle. Cortot n'y fait allusion qu'à de rares occasions dans la musique de Chopin. Dans son acception la plus simple, le jeu perlé est un jeu complètement digital, sans aucune action du bras et de l'avant-bras, avec une utilisation extrêmement discrète de la pédale. Il semble donc être aux antipodes de la technique de Cortot, qui au contraire insiste sur l'importance du bras, notamment lorsqu'il s'agit d'accroître la nuance. Il n'en demeure pas moins que le premier chapitre des *Principes rationnels* porte sur l' « égalité, indépendance et mobilité des doigts », prérequis dans le jeu perlé. Cortot écrit en effet : « Les exercices contenus dans ce chapitre ont pour objet le développement de la virtuosité sur le principe de laquelle est fondée la technique du clavier jusqu'à l'avènement du romantisme beethovenien. Virtuosité légère et rebondissante des clavecinistes, toute frémissante d'une vie ailée de trilles, de mordants, de roulades et de grupetti. Virtuosité de Couperin, de Scarlatti, de Rameau. Plus méditatif ou plus ardemment éloquent, le style d'un Bach, d'un Haydn, d'un Mozart, est pourtant, lui aussi, tributaire d'une rhétorique sonore déterminée par les ressources particulières des instruments du temps. C'est l'époque du jeu égal et coulant durant laquelle l'ambition du virtuose est d'imiter l'aimable manière du chanteur, la vivacité fleurie et la grâce des ornements de son art. Au XIX^e^ siècle, l'écriture d'un Clementi, d'un Mendelssohn ou d'un Chopin témoigne encore souvent de cette tradition si plaisamment volubile et de nos jours, encore que le goût de la percussion précise et des rythmes nettement tranchés paraisse s'opposer au développement d'une courbe mélodique renouvelée des anciennes formules, les tendances antiharmoniques des jeunes compositeurs redonnent pourtant une actualité inattendue aux vertus d'une technique pianistique à laquelle près d'un siècle de musique verticale semblait avoir porté un coup décisif ». CORTOT, Alfred, *Principes rationnels de la technique pianistique, op. cit.,* p. 8. En d'autres termes, on peut envisager la technique pianistique de Cortot comme témoignage d'une coexistence de modes de jeux hérités du XIX^e^, voire de la deuxième moitié du XVIII^e^, et d'un pianisme moderne, adapté aux pianos à queue des salles de concert. Cette question, que nous ne développerons pas, mériterait évidemment un examen plus sérieux.

[749] Il est certain que l'attrait de Cortot pour la direction d'orchestre explique en partie son goût pour la recherche de sonorités pianistiques proches du timbre orchestral. Il affirme d'ailleurs, lors d'un entretien à Radio-Lausanne avec Gavoty : « En ce qui concerne la direction symphonique, (…) j'avais la conviction, mon amour de Wagner aidant et le souci de coloration orchestrale qui dès longtemps conditionnait les recherches sonores de mon exécution pianistique, que si j'avais douté de ma vocation de virtuose dans les conditions initiales que je vous ai dites précédemment, je me sentais irrésistiblement attiré par la conduite d'un ensemble instrumental, et c'était de tout mon espoir, de toute mon attente impatiente que j'envisageais la circonstance qui me vaudrait de pouvoir animer de mon fervent enthousiasme la traduction d'une symphonie de Beethoven, d'une Passion de Jean-Sébastien Bach et surtout de la musique des drames wagnériens ». GAVOTY, Bernard, « Émissions de Radio-Lausanne », Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Ms. 8359, chemise 13.

sonorité amoureuse d'une flûte[750] ». Mais il faut également souligner que l'analogie avec l'orchestre permet, d'un point de vue didactique, de donner une image du son que le pianiste cherche à obtenir. Cette image procède à la fois de l'écriture pianistique (qui acquiert alors le statut de signe iconique dans la définition qu'en donne Pierce[751]) et de l'*ethos* associé à chaque instrument. Ainsi, l'image du cor, mes. 64-67 de la *1re Ballade* est motivée à la fois par le motif caractéristique de quinte à vide *et* par l'aura de légende associée à l'instrument. De plus, Cortot définit par cette analogie la qualité sonore du passage en question, en évoquant « le timbre voilé, mais pénétrant de cors qui se répondent et dont la sonorité s'éteint peu à peu[752] ».

Cette définition du timbre *via* la comparaison avec d'autres timbres instrumentaux semble être un des outils pédagogiques essentiels du pianiste. Au point que l'analogie, dans beaucoup de cas, n'est pas fondée sur une similitude au niveau de l'écriture, comme dans la *1re Ballade,* mais sur une ressemblance timbrique hypothétique ou un stéréotype expressif. Le commentaire associé à la section en *la* majeur (mes. 265) du *2e Scherzo* illustre parfaitement cela : le cor et le hautbois sont convoqués non pas à cause d'une écriture idiosyncratique, mais parce qu'ils sont le signe d'un affect défini – le cor aurait, selon le pianiste, une « voix mélancolique et pénétrante », tandis que le hautbois se caractériserait par une « sonorité nostalgique ». Voici ce qu'écrit Cortot :

> La véritable difficulté consistera donc à revêtir les premières mesures de ce passage de l'intensité d'expression, la vie mélodique nécessaires, tout en n'excédant pas les nuances atténuées prescrites par Chopin. La recherche des timbres permettant de mettre en valeur les différents plans sonores constituera le principal objet d'une étude dont la sensibilité musicale fait tout l'intérêt.
>
> C'est ainsi qu'au cours des douze premières mesures, on isolera la voix médiane de la partie de main droite, voix mélancolique et pénétrante d'un cor qui soupire dans la nuit, des caressantes inflexions d'octaves qui lui servent de mouvants supports harmoniques.
>
> Puis, dans la réponse, dans ces quatre mesures de style si curieusement nordique et qui semblent contenir en germe tout le secret de l'art futur d'un Grieg, on tentera d'évoquer la sonorité nostalgique d'un hautbois, tout en s'efforçant de faire ressortir, dans la prononciation à la fois précise et discrète des accords de main gauche, le dessin du pouce, qui contourne la mélodie d'un sensible contrepoint[753].

---

[750] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 100-101.
[751] L'icône (signe) se définit par sa ressemblance avec l'objet qu'elle désigne. Sur le signe iconique, voir BESSE, Henri, « Signes iconiques, signes linguistiques », *Langue française,* n° 24 (1974), p. 27-54 [en ligne]. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1974_num_24_1_5692. [Consulté le 28 novembre 2012].
[752] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 8.
[753] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos*, *op. cit.,* p. 32.

Dans cette perspective, il s'agit moins d'imiter un son que d'obtenir au piano la même diversité de timbres qu'un orchestre, et d'associer chacun des « timbres » ainsi obtenus à un sentiment donné.

Les équivalences timbre-affect établies par Cortot ne vont pas sans un certain systématisme, comme en témoigne le tableau (bien sûr non-exhaustif) ci-dessous.

Instruments	Œuvre	Commentaires[754]	Affect et/ou symbolisme
Cuivres	*Scherzo* op. 39	Une sonorité plus lumineuse que lors de son exposition, s'impose pour la répétition du choral à l'octave supérieure, comme si après avoir été premièrement traduit par le timbre solennel des trombones, il était ici magnifié par la voix d'argent des trompettes. [mes. 200, p. 55]	Solennité, noblesse, beauté
	Ballade op. 23	Assurer fermement le rythme chevaleresque de la basse qui doit, pendant les quatre mesures qui suivent, évoquer l'impression héroïque des fanfares cuivrées. [mes. 154, p. 14]	Héroïsme, noblesse, épopée
	Fantaisie op. 49	Sonorités à la fois voilées et solennelles d'une trompette jouant piano. [mes. 21, p.2]	Solennité, noblesse
Bois	*Scherzo* op. 31	Dans ces quatre mesures de style si curieusement nordique et qui semblent contenir en germe tout le secret de l'art futur d'un Grieg, on tentera d'évoquer la sonorité nostalgique d'un hautbois[755]. [mes. 265, p. 32]	Nostalgie, légendaire
	Tarentelle op. 43	La main droite évoqu[e] ainsi l'impression de stridentes petites flûtes. [mes. 264, p. 59]	Populaire
Cordes	*Impromptu* op. 51	Un « sostenuto » contemplatif ou trop accusé ne saurait convenir à l'esprit de tendre et pathétique exaltation qui anime cet intermède. Il ne faut qu'y détendre un peu le Tempo de la première partie et non y alanguir dans le caractère d'un Nocturne ou d'une méditation, la chaleureuse cantilène de violoncelle qui paraît y personnifier la voix même de l'amour. [mes. 49, p. 25]	Amour, lyrisme

Enfin, on peut supposer que la métaphore orchestrale invite à repenser la technique pianistique, au-delà de l'idiome purement instrumental. La comparaison du piano et du violon, mes. 18 du *Nocturne* op. 15 n° 2 (« Couler, et presque à la manière d'un glissando de violoniste, les doigts effleurant les touches, ces deux groupes de petites notes, d'un si délicat chromatisme[756] ») implique de repenser un mode de jeu pianistique selon une gestuelle violonistique. Dans ce *Nocturne,* les doigts et la main ne sont plus pensés dans un rapport

[754] Toutes les citations sont issues des commentaires de l'édition de travail, sauf mention contraire. C'est nous qui soulignons.
[755] Dans l'un des comptes rendus des cours d'interprétation, Cortot fait allusion non pas à un hautbois, mais à un chalumeau qui joue un air populaire. Voir THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 novembre 1929), n° 11, p. 353.
[756] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 30.

d'attaque par rapport au clavier mais comme un archer qui viendrait faire vibrer les touches, non pas une à une, mais dans un mouvement continu. De la même manière, dans le *Nocturne* op. 9 n° 2, Cortot, en comparant le son du piano et celui d'un violoncelle, cherche à contourner les limites organologiques de l'instrument en imaginant la possibilité de produire un son *vibrato* (il écrit : « On veillera à sensibiliser chaque note de la basse, comme le ferait, d'un discret vibrato, le violoncelle idéal auquel on se doit, par l'imagination, de confier la conduite de cette partie d'importance capitale[757] »).

En résumé, si les analogies entre le piano et les instruments de l'orchestre ont pour fonction de définir la *couleur* du son et de donner comme idéal sonore un dépassement des limites imposées par la facture de l'instrument, elles s'enracinent également dans une symbolique traditionnelle qui associe chaque instrument à un affect et à une situation particulière, culturellement déterminée.

2) Images extramusicales : la musique comme langage

Outre les comparaisons avec d'autres timbres musicaux, les commentaires comportent une majorité d'images empruntées au domaine extramusical. Nous nous proposons d'étudier les analogies que Cortot utilise le plus souvent sous l'angle des trois métaphores fondamentales qui les sous-tendent : la musique comme discours, comme récit, et comme expression.

a) Musique et discours

Chopin et la pensée de la musique comme langage. Si la métaphore de la musique comme langage est courante lorsqu'il s'agit de désigner la signifiance de toute œuvre, elle peut également être comprise dans une perspective très différente. En effet, en tant que langage, la musique est également soumise aux lois qui régissent un discours articulé[758] ; et par conséquent, l'exécution d'une phrase musicale suppose de suivre des règles similaires à celles de l'art oratoire. Toute phrase comprend donc des césures plus ou moins importantes, et son énonciation dépend à la fois de sa structure interne et de sa signification. Cela est vrai, en particulier, dans l'interprétation des œuvres de Chopin. Si l'on en croit Kleczyński en effet, « toute la théorie du style que Chopin enseignait à ses élèves repose sur cette analogie de la

[757] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 8.
[758] Selon Jean-Jacques Eigeldinger, la musique de Chopin peut être analysée *via* cette métaphore. Elle induit donc une survivance de la pensée baroque dans l'œuvre du compositeur polonais. Voir EIGELDINGER, Jean-Jacques, « Chopin et l'héritage baroque », *L'Univers musical de Chopin, op. cit.,* p. 62-69.

musique et du langage, sur la nécessité de séparer les différentes phrases, de ponctuer et de nuancer la force de la voix et la vitesse de son émission[759]. »

De nombreux témoignages corroborent cette appréciation. Nous en donnons ici un bref aperçu, la question ayant déjà été amplement étudiée[760]. Koczalski, par exemple, rapporte ces propos de Mikuli :

> [Chopin] faisait chanter sous ses doigts la phrase musicale, et cela avec une telle clarté que chaque note devenait une syllabe, chaque mesure un mot, chaque phrase une pensée. C'était une déclamation sans emphase, simple et sublime à la fois[761].

Mikuli explique de même :

> C'est avant tout sur la justesse du phrasé que Chopin attirait l'attention. Un mauvais phrasé lui suggérait la comparaison suivante, qu'il se plaisait à répéter souvent : « C'est comme quelqu'un qui réciterait dans une langue qu'il ignore un discours péniblement appris par cœur, et ceci non seulement sans observer la quantité naturelle des syllabes, mais même en s'arrêtant au milieu des mots. De même par son phrasé barbare, le pseudo-musicien révèle que la musique n'est pas sa langue maternelle mais un idiome qui lui est étranger, incompréhensible. Aussi lui faut-il complètement renoncer, tout comme l'orateur, à exercer par son discours un effet quelconque sut l'auditeur[762].

Cette analogie de la musique et du langage donne ainsi lieu, comme le montre Eigeldinger, à une véritable phraséologie. Kleczyński détaille certaines règles de ponctuation et de déclamation qui, si elles n'échappent pas à un certain systématisme et ne sont valables que dans le cas des œuvres respectant des carrures de huit mesures[763], reflètent bien la manière dont Chopin pensait le rapport entre phrase musicale et phrase verbale :

> Si une phrase musicale se compose toujours à peu près de huit mesures, la fin de la huitième marquera en général la terminaison de la pensée, ce qu'en langage parlé ou écrit nous indiquerions par un point ; on doit s'y arrêter quelque peu et baisser la voix. Les divisions secondaires de cette phrase de huit mesures, revenant toutes les deux ou toutes les quatre mesures, demandent un arrêt plus court de la voix, en un mot des « virgules » ou des « points-virgules ». Ces arrêts sont d'une grande importance ; sans eux

[759] KLECZYŃSKI, Jan, *Frédéric Chopin : de l'interprétation de ses œuvres, op. cit.,* p. 65-66.
[760] Jean-Jacques Eigeldinger, notamment, révèle cette adéquation de la musique et du langage dans l'esthétique de Chopin. Il cite, dans *Chopin vu par ses élèves* (*op. cit.,* p. 65), de nombreux témoignages des contemporains ou des disciples de Chopin allant en ce sens.
[761] Raoul Koczalski, cité dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves, op. cit.,* p. 65.
[762] Karol Mikuli, cité dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves, op. cit.,* p. 65-66.
[763] Jean-Jacques Eigeldinger note à juste titre que Chopin n'hésite pas à briser la régularité des carrures (*ibid.,* p. 150).

> la musique devient une suite de sons sans aucune liaison, un chaos incompréhensible, comme le serait le langage sans l'observation de la ponctuation et des nuances de la voix[764].

Lorsque Lussy, quelques décennies plus tard, écrit son *Traité de l'expression musicale,* il se contente donc de développer et de formaliser une théorie qui existe déjà depuis longtemps.

> Les différentes *cadences* qui font sentir la fin des phrases, des membres de phrases, des *hémistiches,* des *incises* d'un air, présentant tous les éléments d'une *phraséologie* musicale, ont reçu le nom de *cadence complète, incomplète, rompue ;* de *demi-cadence,* de *quart de cadence,* etc., correspondant au point, au point et virgule, au double point, au point d'interrogation, d'exclamation, de suspension, à la virgule[765].

Cortot et l'héritage de la théorie de l'analogie de la musique et du langage. Cortot, de même que Chopin et ses disciples, n'envisage pas la musique autrement que comme un discours qu'il s'agit de déclamer. Cette conception suppose d'avoir conscience de la fonction de chaque phrase, mais aussi de comprendre et de faire entendre, grâce à des respirations, leur organisation interne. Manshardt, à ce propos, mentionne que bon nombre de leçons consistaient exclusivement à indiquer par des traits verticaux les séparations et les respirations[766]. On a d'ailleurs la confirmation que Cortot accorde un rôle crucial à ces respirations dans un article du *Monde musical,* dans lequel il s'exclame : « les cadences, les respirations. Cela est si important[767] ! ». Il précise également que « virtuellement, toute séparation se place avant l'anacrouse, et il devrait y avoir une grande séparation entre les phrases principales pour faire en sorte que la musique soit davantage vocale[768] ». En d'autres termes, les signes de séparation et de respiration ont une valeur identique à celle qu'un comédien leur accorderait, eût-il à déclamer un texte.

De fait, les exemplaires des partitions conservées à la Médiathèque Mahler et annotées par Cortot confirment le témoignage de Manshardt. Si l'on étudie l'exemple de la partition annotée du *Nocturne* op. 48 n° 1 (en *do* mineur), on observe que Cortot émaille en effet la partition de signes de respirations. Concrètement, il s'agit d'effectuer un silence, si court soit-il, entre deux notes ou deux accords. Le signe de respiration a donc valeur de séparation

---

[764] Jan Kleczyński, cité dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves, op. cit.,* p. 66.
[765] LUSSY, Mathis, *Traité de l'expression musicale,* Paris : Heugel & Cie, 1874, p. 26.
[766] Voir MANSHARDT, Thomas, *Aspects of Cortot, op. cit.,* p. 130.
[767] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre », *Le Monde musical,* XXXVIII (31 décembre 1927), n° 12, p. 433.
[768] *Ibid.,* p. 120.

formelle entre deux motifs, deux phrases, voire deux sections. La respiration implique en outre d'accorder une intensité expressive particulière au passage qui la suit immédiatement. C'est par exemple le cas à la mes. 21 du *Nocturne* : la respiration entre le *sol* et le *do* de main droite des premier et deuxième temps renforce « l'expression pathétique » de la ligne qui s'étend jusqu'au *mi* bémol, deux mesures plus loin, mais surtout celle du *do* lui-même, qui par sa position aiguë (contrairement au *sol* qui se situe dans le médium) et sa durée, fait figure d'apogée expressive. On remarquera de plus que le pianiste est de toute façon bien obligé de détacher les deux notes, étant donné le doigté indiqué, et la distance intervallique. Pour autant, respiration ne signifie pas seulement faire entendre un micro-silence (qui d'ailleurs ne s'entendra pas, puisque la pédale est tenue jusqu'au deuxième temps) ou faire le geste de lever la main (geste, par ailleurs, qui permet de donner un poids plus important au *do* aigu). Il s'agit surtout de donner l'équivalent gestuel d'une césure oratoire qui a autant valeur structurelle que rhétorique, et qui peut se traduire au niveau de l'interprétation par un rallongement du premier temps, et un accent sur le *do*[769].

Il en est de même en ce qui concerne la signification du trait vertical dessiné quelques notes plus loin entre le *la* bémol et le *fa* de main droite. Cortot souligne ainsi la séparation entre deux motifs dont le premier est entièrement chromatique et le second composé d'intervalles disjoints. La compréhension analytique de cette rupture mélodique, comme précédemment, se transforme lors de l'exécution en une différenciation *audible*. Dans une perspective similaire, la séparation indiquée entre la blanche et la noire de la mes. 31 souligne le changement de couleur harmonique (les mes. 29-30 étaient entièrement en *do* majeur, avec mes. 30 un accord de III^{e} degré donnant une couleur modale, alors que la mes. 31 voit l'apparition de la dominante de *la* mineur et de sa sensible, *sol* dièse), et suppose, pour le pianiste, de donner une intensité et, là encore, une couleur différente à l'accord de *mi* majeur (par exemple, en faisant durer légèrement plus longtemps l'accord de *do* majeur en blanche et en jouant la dominante de *la* dans une nuance plus *piano* ; nul besoin, cependant, de préciser les moyens techniques par lesquels le pianiste doit rendre sensible cette différence de nuance : le signe de séparation, à lui seul, suffit à mettre en relief la nécessité d'une différenciation). Le trait vertical indique donc moins une séparation effective qu'une distinction expressive. Si l'on file la métaphore oratoire, le signe indique une modulation de la voix, une modification de l'inflexion.

[769] Il s'agit évidemment là d'une conjecture, puisqu'il ne subsiste pas d'enregistrement par Cortot de ce *Nocturne.*

On notera que le signe (//), que l'on trouve parfois imprimé dans l'édition de travail, a exactement la même fonction. Dans le *1er Scherzo,* il sépare les deux premiers accords de septième (mes. 1-8). Il a donc valeur de césure, mais il est aussi symbole d'une confrontation dramatique rendue d'autant plus violente par l'harmonie : une septième du IIe degré chiffrée 4/3, qui devrait normalement se résoudre sur un accord de dominante à l'état fondamental, et qui se résout en fait sur le premier renversement de la dominante… trois octaves trop bas[770].

Une étude de cas. La *2e Ballade,* op. 38. Le modèle syntaxique est d'autant plus évident lorsque le pianiste conseille d'imaginer que les thèmes mélodiques sont agrémentés de signes de ponctuation, que Cortot inscrit d'ailleurs sur la partition au-dessus de la portée. C'est le cas dans la première section de la *2e Ballade,* qui est par ailleurs accompagnée d'une note attestant de la prégnance de l'analogie entre interprétation instrumentale et déclamation.

> Il ne saurait naturellement être question de nuances trop prononcées dans l'exposition de la partie liminaire ; cependant il faudra savoir y éviter tout sentiment de monotonie. C'est par la qualité des timbres, par le délicat souci de la ponctuation mélodique, que l'on rendra sensible cette grâce pudique qui le caractérise.
>
> Nous avons tenté d'exprimer par un système de liaisons plus détaillé que celui généralement adopté dans les autres éditions, les inflexions qui nous paraissent devoir assurer, en même temps que le débit le plus naturel, l'expression la plus vraie de son sens poétique. On voudra bien donner également aux virgules, point et virgules, points, etc… la valeur de césure, qui leur est propre dans un texte littéraire. On veillera à ne pas raccourcir la durée des noires sur lesquelles repose le va et vient [*sic*] du doux balancement dont la phrase toute entière est bercée. On remarquera également que le thème ne prend naissance que sur la dernière croche de la seconde mesure, les notes qui précèdent ne faisant qu'établir l'impulsion rythmique générale de cette première partie. Enfin on timbrera légèrement toutes les successions de notes d'essence mélodique, soit qu'elles se manifestent dans la partie supérieure, soit que, plus discrètes, mais non moins significatives elles se réfugient à la basse ou dans les parties intermédiaires[771].

Si l'on compare le système de liaisons adopté par Cortot et celui des « autres éditions » – le pianiste ne précisant pas desquelles il s'agit, nous choisissons de prendre comme éditions de référence les éditions originales –, on constate en effet une certaine disparité. Nous en relevons quelques-unes qui nous paraissent significatives (pour plus de clarté, nous commençons la numérotation des mesures à la toute première mesure ; il n'y a donc pas de mes. 0) :

[770] Voir CHOPIN, Frédéric, *Scherzos, op. cit.,* p. 1.
[771] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 22.

- l'édition Cortot est la seule à indiquer une liaison qui englobe seulement les deux premières mesures (mes. 1-2) – une deuxième liaison commence sur la dernière croche de la mes. 1. Ce choix de notation est cependant cohérent, si l'on prend en considération le commentaire, qui précise que le thème ne commence véritablement que sur l'anacrouse de la deuxième mesure ;
- de la même manière, seul Cortot sépare entièrement l'accord de *fa* majeur, mes. 10-11, de la phrase qui suit. Cette séparation est symbolisée par les signes (**:**) et (**,**) qui l'encadrent. Dans l'édition anglaise, aucun signe de liaison ne met cet accord en relief. Dans les éditions française et allemande, l'accord est pris dans la liaison qui englobe la reprise du thème ;
- d'une manière générale, Cortot découpe cette section initiale en un nombre plus important de phrases que dans les autres éditions. Et, de même, jusqu'à la mes. 26, les liaisons de la main gauche reflètent exactement celles de la main droite. À l'inverse, les liaisons de l'édition française, à la main droite, circonscrivent des unités mélodiques beaucoup plus larges. Quant à la main gauche, elle est sous-tendue par une grande liaison qui va jusqu'au *la* (croche) de la mes. 38. Si l'on compare de manière très sommaire ces segmentations[772], on obtient, pour l'édition Cortot (main droite) :

[mes. 1^3-2^4] [mes. 2^6-6^4] [mes. 6^6-10^1] [mes. 11^3-14^4] [mes 14^6-18^1] [mes. 18^4-22^1] [mes. 22^4-26^1] [mes. 26^4-27^1] [mes. 27^3-30^4] [mes. 30^6-33^6] [mes. 34^1-40^1] [mes. 40^4-42^1] [mes. 42^4-46] ;

pour l'édition française :

[mes. 1^3-10^1] [mes 10^4-18^1] [mes 18^4-38^1] [mes. 38^4-40^1] [mes. 40^4-46]

Il ressort de ce schéma que les points d'articulation sur lesquels s'accordent les deux éditions sont aux mes. 10 (après une cadence parfaite en *fa,* la première phrase est de nouveau énoncée), 18 (à nouveau une cadence en *fa*, mais qui, cette fois, est suivie d'une modulation en *la* mineur) et 40 (après la cadence en *fa*, le motif commençant par une septième diminuée, dominante de *sol* mineur – II^e degré de *fa* – est répété). En définitive, alors que Cortot souligne systématiquement les cadences, seulement quelques-unes le sont dans l'édition française, ce qui confirme en outre l'importance, pour Chopin, de « *ne pas jouer par trop*

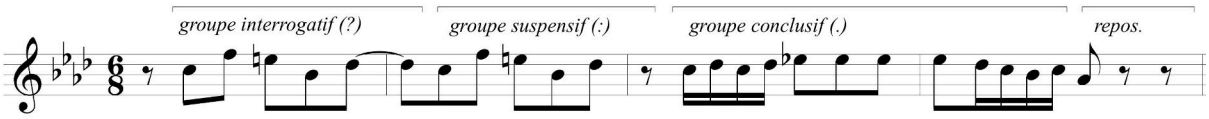
[772] Le chiffre en exposant indique à quel niveau de la mesure commence ou prend fin la liaison. Par exemple, 33^4 signifie : mes. 33, sur le deuxième temps (c'est-à-dire la quatrième croche). 33^5 signifie : mes. 33, sur le deuxième tiers du deuxième temps (la cinquième croche de la mesure).

petites phrases, c'est-à-dire de ne pas suspendre le mouvement et la voix sur de trop petits membres de la pensée[773] ».

Au final, la délimitation proposée par Cortot semble non seulement contraire à l'esthétique de Chopin, mais atteste d'une analyse contestable de la partition. Dans l'édition française en effet, le retour de la première phrase, mes. 27, n'est signalé par aucune rupture dans le signe de liaison, mais se joue au contraire dans la continuité de la cadence parfaite en *fa* majeur. L'harmonie renforce d'ailleurs cette idée, puisque l'appoggiature (*sol*) de la tonique, dans le premier accord de la mes. 27, se résout sur le premier accord du thème, ce qui a immanquablement pour effet de lier les deux phrases. Notons de plus que la nuance *pp* et l'indication *decrescendo*, mes. 26-27, contribuent à faire de cette réexposition non pas, précisément, une réaffirmation, mais un écho du thème. Dans l'édition Cortot, ce retour thématique n'est signalé par aucun signe de ponctuation. Cortot ne lui assigne donc pas de fonction précise. En revanche, il marque son entrée par une rupture de la liaison à la main droite entre le *la* et le *do*, alors même qu'il met graphiquement en exergue la voix intérieure *mi*/*fa*/*sol*/*fa* mes. 26-27. On note également que le signe *crescendo* ne va pas jusqu'au premier accord du thème, comme dans l'édition française (ce signe est, visuellement, dans l'édition française, l'indice d'une continuité). En d'autres termes, Cortot semble hésiter entre la recherche d'une linéarité mélodique et la mise en valeur de découpages structurels qui semblent en contradiction avec ce que postule l'édition française. On en conclut que la métaphore du langage et de la déclamation est assez prégnante pour que l'impératif de diction, donc de césure, l'emporte sur l'analyse formelle.

On remarque de plus, si l'on prête attention à la spécificité des signes de ponctuation, que ceux-ci assurent certes un rôle de coupure, mais définissent également l'importance hiérarchique et la fonction de la phrase qu'ils précèdent ou suivent. Dans la *4e Ballade* notamment, Cortot associe clairement la différenciation grammaticale entre les quatre motifs qui composent le premier membre du thème en *fa* mineur (il parle de groupes interrogatif, suspensif et conclusif) à une inégalité de statut. Le pianiste précise en effet en note que « le développement du caractère mélodique de la phrase peut amener à donner au second groupe (suspensif) un accent plus insistant qu'au premier (interrogatif) mais le sens général du motif n'est pas altéré[774] ».

[773] KLECZYŃSKI, Jan, *Chopin : de l'interprétation de ses œuvres, op. cit.,* p. 69.
[774] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 50.



Ex. 1. Analyse par Cortot du premier thème de la *4e Ballade,* p. 50 de l'édition de travail des *Ballades*

Cela signifie en outre que le système de ponctuation adopté par Cortot dans ce cas particulier désigne moins une divergence de nature qu'une différence de degré. En d'autres termes, la ponctuation est outil syntaxique autant que rhétorique. Dans l'exemple de la *4e Ballade,* elle décrit la fonction de chaque motif, mais elle en définit également la qualité énonciatrice. Si la deuxième occurrence du motif initial doit d'une manière ou d'une autre avoir le sens d'une suspension, elle doit aussi traduire l'incertitude ; alors que le groupe conclusif, au regard des deux précédents, est affirmation, voire confirmation, en même temps qu'apaisement.

Conclusion. L'analogie avec le langage a une double fonction. D'une part, elle a un rôle analytique, puisqu'elle suppose de distinguer les unités plus ou moins grandes qui composent une phrase et les phrases qui composent un thème. D'autre part, elle permet d'identifier la force et la signification expressive de chaque unité. Il y a en effet une gradation entre la question, l'affirmation et l'exclamation. Pour autant, le duo question/réponse ne recouvre pas complètement l'opposition *arsis/thesis,* car la question n'est pas forcément tension et la réponse pas nécessairement détente (même si, dans la plupart des cas, il y a synonymie), comme le montre l'exemple du *2e Scherzo.* On connaît la manière dont Lenz rapporte le commentaire de Chopin sur cette œuvre.

> Il faut noter dès la première mesure que l'on ne parvenait jamais à jouer au gré du compositeur les deux groupes de triolets *la*♮*–si*♭*–ré*♭, si innocents en apparence. « Ce doit être une question », enseignait Chopin, et on ne lui jouait jamais assez interrogateur, assez piano, assez *tombé,* comme il disait, jamais assez *important*. « Ce doit être une maison des morts », dit-il un jour[775].

Voici, en revanche ces propos, rapportés et commentés par Cortot :

> Si nous en croyons Lenz, le grand commentateur des *Sonates* de Beethoven, qui, pendant son séjour à Paris, bénéficia de l'intimité de Chopin, celui-ci attribuait aux premières mesures de ce *Scherzo* une signification poétique extrêmement précise.

[775] LENZ (von), Wilhelm, *Les Grands Virtuoses du piano, op. cit.,* p. 165.

Les deux triolets initiaux devaient y être interprétés dans le sens d'une question anxieusement chuchotée, à laquelle faisaient réponse en un frémissant contraste, les fermes accords qui constituent le second élément du thème principal.

Question et réponse, on n'aura nulle difficulté à se représenter dans quel sentiment d'ardeur passionnée et dramatique, elles se doivent manifester. Le murmure de l'interrogation exigera une prononciation fébrile, mais non exagérément précipitée ; exacte, distincte, et cependant sans sècheresse.

Le second triolet, plus détendu que le premier, plus « tombé » disait Chopin.

Dans la mesure de silence qui suit, l'interprète doit donner l'impression qu'il y tient en suspens comme une réserve d'inquiétude faisant ainsi présager l'importance décisive de l'affirmation qui lui succède. L'accentuation de celle-ci, aussi énergique que possible pendant les deux premières mesures, devrait, dans la mesure subséquente, et si l'on tient compte de l'indication de Chopin, évoluer vers un *decrescendo*. Il conviendra toutefois de conserver aux accords qui le composent, une sonorité vibrante et pleine, chacun d'eux étant articulé nettement, dans un respect total des valeurs rythmiques[776].

Cortot développe et étoffe les paroles de Chopin. Alors que le compositeur associe à la valeur interrogative des triolets les trois adjectifs « piano », « tombée » et « importante », qui désignent respectivement une nuance, un geste, et un statut hiérarchique (non pas d'un point de vue formel mais sémantique ; c'est l'importance de la question, sa profondeur, qui est mise en exergue), Cortot opère un transfert de ces catégories vers le seul domaine de l'énonciation et de l'expression des sentiments. L'interrogation jouée « piano » devient donc, avec Cortot, une « question anxieusement chuchotée » ; on en déduit la nécessité d'une nervosité de l'attaque, et l'évitement de tout *crescendo* – la diction est, dans cette perspective, la traduction sensible du sens. En revanche, il n'est à aucun moment fait allusion, dans le propos de Chopin, à une définition des accords qui suivent les triolets comme réponse affirmative. Pourtant, cette extension de la métaphore du langage est loin d'être absurde.

En effet, l'idée d'une analogie entre les triolets et la forme interrogative chez Chopin et Cortot se fonde sur des caractéristiques concrètes : essentiellement le mouvement ascendant et la suspension sur la dominante de *si* ♭ (*fa*). L'allusion à la maison des morts, quant à elle, doit autant au registre grave qu'à l'absence d'harmonie ou à la nuance piano. Par conséquent, la conception de Cortot des accords comme réponse et affirmation se justifie, dans la mesure où ils paraissent être l'exacte antithèse des triolets. Au grave s'oppose l'aigu, aux octaves à vide répondent les accords de huit sons, à un motif court et resserré, montant de la tonique à la dominante (ou de la sensible à la dominante, si l'on ne prend pas en compte le *si* bémol) réplique une phrase sur pédale de tonique, avec un mouvement mélodique de la tonique à la

[776] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos*, *op. cit.*, p. 23.

dominante, mais cette fois descendant. Si l'on schématise à l'extrême, nous avons : (↗*si* ♭ -*fa*) ? ; réponse : (↘*si* ♭ -*fa*). La réitération du mouvement mélodique tonique-dominante montre, en outre, que la réponse n'est pas suffisamment affirmative (ce qui ramène la question, et une réponse différente)… et est loin d'être assimilable à une forme de détente.

L'autre distorsion significative opérée par Cortot se situe dans l'interprétation qu'il fait de l'adjectif « tombée ». Si Chopin n'établit aucune distinction entre les deux triolets, Cortot en revanche suggère une gradation entre le premier et le deuxième, qui devrait être « plus tombé », c'est-à-dire « plus détendu » (en l'occurrence l'équivalence établie entre le geste de la main et détente ne va pas de soi). On retrouve là un principe cher au pianiste : la répétition implique la différenciation. Et même si cette distinction n'est pas représentée par un signe de ponctuation différent comme dans la *4^e Ballade,* l'idée en est identique.

En résumé, Cortot fait de l'opposition syntaxique entre question et réponse le reflet d'un contraste entre deux motifs, mais aussi un modèle rhétorique et expressif qui en dicte l'énonciation. C'est la raison pour laquelle l'analogie avec le langage ne s'arrête pas à la grammaire musicale : elle suppose également l'équivalence entre la note et le mot, c'est-à-dire entre le signifiant et le son musical. Cette particularité est implicitement reconnue et mise en lumière par Cortot lorsqu'il exige, mes. 11-12 du *Prélude* op. 28 n° 17, « une diction si expressive que l'on puisse mettre des mots sous chaque note[777] » (soit sous chacune des sept notes les plus aiguës de la main droite, *si* ♭ [778]-*do-ré* ♭ -*fa-sol-si* ♭ -*la* ♭). De la même manière, Thieffry rapporte ce propos de Cortot, à propos du thème réexposé mes. 166 de la *1^re Ballade* : « C'est ici, dit Cortot, que les forces musicales doivent converger. Le registre ne favorise pas l'effet d'accroissement nécessaire après les expositions précédentes qui semblent avoir porté (la deuxième surtout) le thème à son maximum d'ampleur. Il faut pourtant que, pour cette troisième fois, vous répétiez le thème d'une manière si décisive qu'on s'en souvienne pour toujours. Le seul moyen est de retenir le mouvement pour donner aux mots toute leur expansion[779] ». On songe ici indirectement au projet de Momigny, qui plus d'un siècle plus tôt (en 1806) associe chaque phrase musicale du quatuor en *ré* mineur K. 421 de Mozart à un vers. À chaque syllabe du vers correspond donc précisément une note (sauf,

[777] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 octobre 1929), n° 10, p. 318.
[778] Les premières éditions, de même que le manuscrit autographe et la copie de Fontana présentent un *sol* et non un *si* ♭ .
[779] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 octobre 1929), n° 10, p. 315.

évidemment, en cas de mélismes)[780]. Cortot, comme Momigny, établit un parallèle entre la diction et l'énonciation musicale. À la différence du théoricien cependant, le signifié demeure indéfini. La musique est bien un langage, mais elle est un langage non dénotatif. À l'inverse, lorsque Cortot spécifie un signifié, il n'existe pas nécessairement d'équivalence entre diction musicale et déclamation poétique (ou de correspondance exacte entre une note et une syllabe). On songe notamment aux huit premières mesures de la *3^e Ballade,* qui « s'établissent dans le sens d'un tendre dialogue dans lequel alternent, passant de la main droite à la main gauche, la question et la réponse éternelle des amants : M'aimeras-tu toujours ? [mes. 1-2, main droite] – oui, je le jure [mes. 3-4, main gauche] ; et toi, me garderas-tu la foi ? [mes. 5-6, main gauche] – Tant que je vivrai [mes. 7-8, main droite][781] ».

La seconde raison pour laquelle la démarche de Cortot ne peut être assimilée à celle de Momigny est l'évidente référence de ce dernier à la déclamation théâtrale, ce qui suppose, entre autres, une prédilection pour l'emphase et les points d'exclamation, qui sont largement absents (y compris métaphoriquement) chez Cortot. L'une des rares allusions à la forme exclamative se trouve dans le *1^er Scherzo,* à propos des deux premiers accords, déjà mentionnés, que le pianiste qualifie « d'apostrophe sonore dans laquelle l'énonciation de chaque accord s'identifie à l'expression d'un geste de défi[782] ». Ce défaut d'exclamation est à mettre en relation avec la méfiance de Chopin pour l'hyperbole. Déclamation ne signifie pas emphase, comme le montre la remarque que le compositeur fait à Lenz alors qu'il joue l'op. 26 de Beethoven : « Je raconterai cela à Liszt, cela ne m'est encore jamais arrivé. C'est beau, certes, mais faut-il donc toujours parler si *déclamatoirement* ?[783] », demande Chopin. On notera cependant que Chopin ne bannit pas complètement tout analogie entre l'art oratoire et l'interprétation. Il ne fait que mettre en lumière le fait que l'exagération et la théâtralité ne sont pas *toujours* conseillées. En d'autres termes, il ne condamne pas, en tant que telle, toute exécution pianistique « déclamatoire ».

---

[780] Voir MOMIGNY, Jérôme-Joseph (de), *Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale de la musique,* Paris, 1806, vol. 3, p. 109-156. Voici une partie du texte en vers que Momigny associe au 1^er mouvement du quatuor en *ré* mineur de Mozart (l'argument en est la prière de Didon à Énée) :
« **Didon**. Ah ! quand tu fais mon déplaisir, Ingrat, Je veux me plaindre et non pas t'attendrir. Quoi ! tu peux me quitter sans rougir ? Quoi ! rien ne peut te retenir ? Fuis !... Non, reste, ou je vais mourir. Je t'en prie ! / Si je te perds, je vais mourir. **Énée**. Que je suis malheureux, fatal devoir. **Didon**. Ah ! si jamais Didon eût pour toi quelques charmes, Ne vois pas sans pitié couler mes pleurs. Ne vois pas sans pitié couler mes pleurs. Sois sensible à mes malheurs / Quoi ! tu ne réponds rien ? (…) »

[781] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 34.

[782] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos*, *op. cit.*, p. 1.

[783] Frédéric Chopin, cité dans LENZ (von), Wilhelm, *Les Grands Virtuoses du piano, op. cit.,* p. 78.

Cependant, c'est aussi ce propos, pris comme une maxime plutôt qu'une observation circonstancielle, qui autorise Gide à adopter une position antinomique de celle de Cortot, et de tous ceux qui, avant et après lui, insistent sur l'importance de l'analogie avec le langage. Gide écrit ainsi, dans ses *Notes sur Chopin* : « Insupportable habitude de certains pianistes de *phraser* Chopin, et de ponctuer pour ainsi dire la mélodie. (…) Il n'y a plus là ni points, ni virgules ; et c'est pourquoi je ne puis approuver les « points d'orgue » qu'ont rajoutés, dans le choral du *Nocturne en sol mineur,* certains éditeurs et certains exécutants mal avisés, pour le contentement des sots…[784] ». Parmi ces éditeurs et ces exécutants se trouve évidemment Cortot qui, étant les deux à la fois, n'échappe pas à la critique, et ajoute effectivement des points d'orgue sur le dernier accord des mes. 61 à 64 de l'op. 37 n^{o} 1, faisant ainsi référence aux périodes du choral protestant. En réalité, il ne les ajoute pas, puisqu'ils apparaissent également dans les premières éditions française et anglaise. Ils se trouvent également dans l'édition allemande, mais seulement aux mes. 62-64. Par ailleurs, curieusement, certaines thèses de Gide qui semblent aller dans le même sens sont parfaitement en accord avec ce que propose Cortot, notamment l'idée que « Chopin, le premier, bannit au contraire tout développement oratoire. Il n'a souci, semble-t-il, que de rétrécir des limites, de réduire à l'indispensable les moyens d'expression. Loin de charger de notes son émotion, à la manière de Wagner par exemple, il charge d'émotion chaque note, et j'allais dire : de responsabilité[785]. » Or, nous venons de voir que l'analogie entre musique et langage conduit le pianiste à cette même conclusion : chaque note est importante car, substitut d'un mot, elle est chargée de sens.

b) Musique et récit

Comme le souligne Gianmario Borio, l'herméneutique musicale, au début du XX^{e} siècle, suppose l'identité de l'interprétation et du récit : interpréter, c'est raconter une histoire[786]. Si aujourd'hui l'élargissement du champ de l'herméneutique musicale ne permet plus une telle réduction sémantique, de fait, l'existence même de la musique à programme suppose la possibilité d'associer la musique à un récit. On se doute évidemment que le problème est bien

[784] GIDE, André, *Notes sur Chopin, op. cit.,* p. 54. À en croire Henry Barraud, Gide éprouvait apparemment beaucoup de difficultés à accéder à cette fluidité oratoire qu'il préconise pourtant dans la musique de Chopin. Il y a peut-être là une explication psychologique, si pauvre soit-elle. (Voir BARRAUD, Henry, *Un compositeur aux commandes de la radio. Essai autobiographique,* éd. sous la direction de Myriam Chimènes et Karine Le Bail, Paris : Fayard/Bibliothèque Nationale de France, 2010, p. 593-595.)
[785] GIDE, André, *Notes sur Chopin, op. cit.,* p. 37.
[786] Voir BORIO, Gianmario, « La composition musicale : sens et reconstruction », dans GRABÓCZ, Márta, (éd.) *Sens et signification en musique, op. cit.,* p. 110.

plus complexe lorsqu'aucun élément (titre, épigraphe, etc.) ne permet d'affirmer que cette association ait été voulue ou pensée par le compositeur. Cependant les recherches actuelles en matière de narratologie déplacent le problème sur un autre plan. Il ne s'agit pas de savoir si une œuvre représente ou non telle histoire particulière, mais si la musique peut être, en soi, narrative, sans pour autant qu'un récit spécifique lui soit attaché. En d'autres termes, la narration n'est plus soumise à l'obligation de la représentation. Newcomb fait ainsi observer que « la tendance à entendre la musique comme une narration a été réprimée durant et après la Première Guerre mondiale, du moins par ceux qui se considéraient les plus avancés des critiques et des analystes. Les modernistes rejetèrent vigoureusement cela, ainsi que de nombreux aspects caractéristiques de la culture du XIX^e^ siècle[787]. » Le musicologue ajoute que « la narrativité musicale n'est pas du domaine de l'extramusical. Elle est suggérée et développée par des moyens purement musicaux, et il est possible d'atteindre des effets narratifs singuliers qu'il est impossible d'obtenir *via* d'autres médias[788]. »

Aussi n'est-il pas étonnant que la narration ait été pensée essentiellement en termes de structures. Comme l'expliquent Paré et Tarasti, en introduction de l'article « Pour une narratologie de Chopin », il ne s'agit pas de déterminer quelle histoire la musique pourrait raconter, mais d'identifier les éléments qui dans la structure même de la musique rendent possible la perception d'une intrigue et des sentiments qui y sont associés[789].

Ainsi, certaines œuvres, par leur organisation formelle, se prêtent plus volontiers à l'interprétation narrative. Chez Chopin, les *Ballades* ou les *Polonaises* occupent, de ce point de vue, une place à part. Ce sont d'ailleurs ces dernières qui occasionnent dans les analyses qu'en fait Liszt une rêverie épique peuplée de héros imaginaires. Celui-ci écrit :

> En écoutant quelques-unes des *Polonaises* de Chopin, on croit entendre la démarche plus que ferme, pesante, d'hommes affrontant avec l'audace de la vaillance tout ce que le sort pouvait avoir d'injuste. Par intervalle, l'on croit voir passer des groupes magnifiques, tels que les dessinait Paul Véronèse ; l'imagination les revêt du riche costume des vieux siècles : brocarts d'or, velours, satins ramagés, zibelines serpentantes et moelleuses (…), guimpes sévères, corsage en carapaces de perles,

[787] « The tendency to hear music as narrative was repressed during and after the First word War, at least by those who considered themselves among the more advanced critics and analysts. Modernists vigorously rejected this and many other characteristic aspects of nineteenth-century culture. » NEWCOMB, Anthony, « The Polonaise-Fantasy and issues of musical narrative », dans RINK, John ; SAMSON, Jim, (éds.) *Chopin Studies. 2, op. cit.,* p. 86.

[788] « In other words, musical narrativity is not an extra-musical matter. It is suggested and developed by purely musical means, and it can achieve narrative effects which are different from and unobtainable by narratives in other media. » *Id.*

[789] Voir PARÉ, Jean-Yves ; TARASTI, Eero, « Pour une narratologie de Chopin », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* XV (Juin 1984), n^o^ 1, p. 53-54.

traînes bruissantes, coiffures étincelantes de rubis ou verdoyantes d'émeraudes, souliers mignons brodés d'ambre, gants parfumés des sachets d'un harem[790].

La luxuriance du tableau semble refléter la richesse de la musique. Cependant, l'idée de narration ne se résume pas à celle d'un tableau vivant. Elle suppose que l'on entende les événements musicaux comme une succession d'éléments orientée vers une fin, c'est-à-dire directionnelle et d'essence dramatique. Par dramatique, il faut comprendre :

- d'une part, une organisation formelle spécifique ; pour qu'il y ait récit, il faut que les éléments interagissent les uns avec les autres de telle manière qu'ils aient un sens au regard de la chronologie. Ce sens n'est plus le même si, par exemple, on intervertit deux éléments. Le paradigme narratif est donc l'opposé du paradigme architectural : la temporalité du récit est celle du devenir et de la transformation, quand l'architecture est la fixation des éléments dans un espace défini ; pour Márta Grabócz, en effet, tout objet est narratif s'il présente au moins deux événements asynchrones qui ne se présupposent pas ou ne s'impliquent pas l'un l'autre[791]. Et pour qu'il y ait drame, il faut un conflit, qui peut être de tout ordre, qui se résolve (Márta Grabócz, toujours, souligne que la plupart des théoriciens définissent une structure narrative en plusieurs étapes : stabilité/force perturbatrice/déséquilibre/action tentée pour rétablir la situation/équilibre final[792]). La forme-sonate, par exemple, pourrait se prêter à une herméneutique narrative, à ceci près cependant que la narration, par définition, proscrit la répétition. Cortot contourne cependant le problème en affirmant que la stricte réitération est quasiment absente de l'œuvre de Chopin. Le pianiste observe ainsi, à propos de la réexposition du second thème, dans le premier mouvement de la *Sonate* op. 58, mes. 149 : « Nous avons déjà dans l'édition des *Ballades* attiré l'attention des exécutants sur ce trait caractéristique du style du maître polonais, qu'il est très rare de trouver dans son œuvre la répétition d'une phrase musicalement identique sans que l'expression en soit différente[793]. » Cela suppose, évidemment, que virtuellement toute œuvre de Chopin se prête à l'analogie entre musique et

[790] LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.*, p. 96.
[791] Voir GRABÓCZ, Márta, (éd.) « La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique », dans *Sens et signification en musique, op. cit.,* p. 231-252.
[792] *Ibid.,* p. 236-237.
[793] Alfred Cortot, cité dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et op. 58, op. cit.,* p. 50.

narration. Pour autant, on peut être d'accord avec Jim Samson, qui attribue la propension à analyser les *Ballades* selon les schèmes du récit simplement au genre de la Ballade. Ce qui n'empêche pas Cortot d'user implicitement de ces mêmes schèmes dans le cadre de musiques qui ne sont pas reliées à un texte, y compris implicitement ;

- d'autre part, la possibilité d'une identification des éléments musicaux à un comportement et à des sentiments humains. Le récit ne vaut, pour Cortot du moins, que par son contenu émotionnel.

Ceci étant dit, il convient maintenant d'examiner de manière plus approfondie les signes du narratif, tel que le conçoit Cortot. Nous nous appuyons sur l'exemple des *Ballades,* et plus particulièrement de la première.

Le pianiste rappelle en introduction de l'édition de travail que, selon Schumann, chacune des quatre *Ballades* comporte un programme spécifique inspiré d'un poème d'Adam Mickiewicz. En réalité, Schumann se contente de faire allusion à la *Ballades* op. 23 et op. 38[794]. De plus, il ne précise pas de quels poèmes il s'agit. Dans tous les cas, la plupart des commentateurs, et notamment James Huneker[795], associent la *1re Ballade* à la légende de *Conrad Wallenrod.* Cortot reprend cette tradition, et cite, en préambule de son édition, les programmes supposés des *Ballades,* retranscrits par Laurent Ceillier pour un concert effectué en 1924. Voici le texte qui accompagne la *1re Ballade* :

> 1re BALLADE « Conrad Wallenrod »
>
> la Ballade en prose qui est la source inspiratrice de cette composition constitue le dernier épisode de la quatrième partie de Conrad Wallenrod, légende historique d'après les chroniques de Lithuanie [*sic*] et de Prusse (1828), épisode dans lequel Wallenrod, à l'issue d'un banquet et surexcité par l'ivresse, vante l'exploit des maures se vengeant des Espagnols, leurs oppresseurs, en leur communiquant, au cours d'effusions hypocrites, la peste, la lèpre, et les plus effroyables maladies qu'ils avaient au préalable volontairement contractées, et laisse entendre, dans la stupeur et l'épouvante des convives, que lui aussi le Polonais, saurait au besoin insuffler la mort à ses adversaires, dans un fatal embrassement[796].

[794] Voici ce que dit Schumann, dans *Sur les musiciens, op. cit.,* p. 231 : « [Chopin] dit aussi, ce jour là, à propos de ce morceau, qu'il avait été inspiré, pour ses *Ballades,* par quelques poésies de Mickiewicz. Inversement, un poète pourrait très aisément, dans sa musique, retrouver des paroles ; elle remue le plus intime de l'âme. » Or, dans le texte de Schumann, il n'est question que des deux premières *Ballades*.
[795] Voir HUNEKER, James, Chopin, *The man and his Music, op. cit.,* p. 277.
[796] Laurent Ceillier, cité dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 1.

Le choix de la dernière partie du poème (intitulée « Le Banquet », ou bien « Orgie » dans certaines traductions) et plus spécifiquement encore de la Ballade d'Alpuhara[797], semble relever du seul arbitrage de Ceillier. Ni Huneker, ni Niecks, ni Karasowski ne mentionnent à quel passage particulier pourrait faire référence la *1re Ballade*. S'il est certain que Ceillier a lu le poème de Mickiewicz, il n'hésite pas à en réinterpréter certains éléments. En effet, Wallenrod, après avoir chanté la Ballade accompagné au luth par le Vaïdelote[798], dresse un parallèle entre Vitold[799] et Almanzor[800], regrettant que le premier ne suive pas l'exemple du second. En voici le texte, dans la traduction de Christien Ostrowski :

> C'est ainsi que les Maures se vengeaient autrefois. Voulez-vous apprendre la vengeance du Lithuanien ?... Et si quelque jour, fidèle à sa parole, il venait mêler la peste à vos breuvages ?... Mais non, non !... autres temps, autres mœurs ; n'est-ce pas, prince Vitold ? Aujourd'hui les princes lithuaniens viennent nous livrer eux-mêmes leurs États et tirer vengeance de leur peuple asservi.
>
> Mais pas tous au moins… oh ! non, de par la foudre ! Il est encore des hommes en Lithuanie !... Je veux chanter encore…[801]

Si la menace de Wallenrod existe, elle est moins explicite que ne le laisse entendre Ceillier. On remarque de plus que ce dernier ne craint pas l'hyperbole. Alors que Mickiewicz ne fait allusion qu'à la peste, le musicologue évoque aussi « la lèpre et les plus effroyables maladies ».

Quelle que soit la manière dont Ceillier interprète le texte initial, Cortot précise :

> Il serait vain, assurément, de chercher dans la traduction musicale un commentaire précis des textes qui frappèrent l'imagination de Chopin. Ce qu'il retient du verbe pathétique de Mickiewicz, c'est l'esprit ardemment patriotique qui l'anime, bien plutôt que l'argument ou que l'image. Il nourrit son génie à la flamme d'une généreuse indignation qu'il partage et qu'il chérit. Il y trouve le stimulant d'une inspiration qui, nulle part ailleurs, ne s'affirme plus hautement créatrice que dans ces quatre compositions, évocatrices des légendes et de l'atmosphère de son pays[802].

Au vu des commentaires de l'édition en effet, il ne semble pas que Cortot ait pour sa part prêté une grande attention aux détails du texte (il n'est d'ailleurs pas certain qu'il ait lu le texte de Mickiewicz). Le pianiste se réfère de plus à des éléments culturels qui

---

[797] Voir MICKIEWICZ, Adam, *Œuvres poétiques complètes d'Adam Mickiewicz*, trad. fr. de Christien Ostrowski, Paris : Firmin-Didot frères, 1859, vol. 2, p. 42-44.
[798] Le Vaïdelote est un vieillard, poète et musicien.
[799] Vitold est un prince lituanien allié avec les Allemands.
[800] Almanzor est un prince musulman, ennemi des Espagnols.
[801] MICKIEWICZ, Adam, *Œuvres poétiques complètes d'Adam Mickiewicz, op. cit.,* vol. 2, p. 44.
[802] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 1.

n'appartiennent pas à la légende lituanienne. De ce point de vue, la première note, portant sur les cinq premières mesures, est emblématique :

> Le généreux mouvement narratif de ces quelques mesures d'introduction est fréquemment altéré par une ponctuation défectueuse qui consiste à diviser le dessin initial en groupes de quatre notes et à transformer ainsi le geste inspiré du barde préludant au récit des malheurs de son pays, en une répétition d'enchaînements mélodiques sans grandeur et sans liberté[803].

La référence au barde de même qu'au prélude improvisé n'est pas anodine. Si l'on se reporte au programme supposé, le barde dont il est question dans cette note est non pas le Vaïdelote qui chante, mais Wallenrod lui-même, qui est un homme de guerre, et non pas un poète – d'autant plus que dans le texte de Mickiewicz, les rôles sont partagés : Wallenrod chante, le vieillard l'accompagne. Dans le texte de Mickiewicz de plus, le Vaïdelote (le personnage qui chante et raconte l'histoire de Walter et d'Aldona) est, d'après Ostrowski, tout autant un poète qu'un prêtre ou un mage. Le terme barde, quant à lui, fait davantage songer aux Ballades ossianiques. Enfin, l'allusion au prélude improvisé semble anachronique, puisque ce genre appartient à la musique occidentale savante. Ce mélange culturel a pour conséquence de détacher la *Ballade* de son ancrage textuel spécifique. Il ne s'agit plus de la Ballade chantée par Wallenrod, mais de la Ballade comme genre et du barde comme *persona.* L'intrigue du banquet funeste disparaît totalement des commentaires. Les seules allusions possibles à la légende demeurent extrêmement vagues. Il est par exemple question d'un « passage noblement enflammé[804] », mes. 106. Plus étonnant encore, Cortot, mes. 154, demande d'« assurer le rythme chevaleresque de la basse qui doit, pendant les quatre mesures qui suivent, évoquer l'impression héroïque de fanfares cuivrées[805] ». Cette image conviendrait davantage au chant du Vaïdelote, qui comporte effectivement des descriptions guerrières, avec chevaliers et sonneries de cuivres. La description imagée des dernières mesures de l'œuvre (mes. 242-264) est de la même veine et témoigne d'une même distanciation vis-à-vis du texte. On reconnaît néanmoins – mais c'est peut-être là une coïncidence – le « rire affreux[806] » d'Almanzor. Cortot écrit :

---

[803] *Ibid.,* p. 5.
[804] *Ibid.,* p. 10.
[805] *Ibid.,* p. 14.
[806] « Sur l'assemblée il jette ses regards / Pleins d'un feu sinistre et farouche ; / Un rire affreux crispe ses traits hagards : / L'écume a jailli par sa bouche. (…) / Il rit encore avec férocité ; / Son regard pâlit et s'efface : / Riant, il meurt : / et pour l'éternité / Ce rire est figé sur sa face. » MICKIEWICZ, Adam, *Œuvres poétiques complètes de Adam Mickiewicz*, *op. cit.,* vol. 2, p. 43-44.

> Ici, l'intérêt dramatique se trouve réparti entre les deux mains. La main gauche lui prête l'accent farouchement accusé d'une fanfare précipitée, qui semble sonner un hallali satanique, pendant que la main droite emportée dans le fulgurant élan d'une gamme chromatique pareille à un rire déchirant, fuse jusqu'aux sommets du clavier, puis s'abîme avec une sorte d'ivresse triomphante sur le *sol* de basse, comme sur une proie longuement convoitée. Deux gammes tranchantes, impérieuses, définitives, suivies du lourd écroulement d'accords funèbrement voilés. Deux sursauts de révolte, puis le tourbillon irrésistible d'octaves chromatiques qui met fin à l'épique vision[807].

Ce commentaire paraît particulièrement intéressant dans le cadre d'un examen des caractéristiques d'une narration musicale. Si l'on prend en compte également la première note, il est possible de mettre au jour plusieurs éléments.

En premier lieu, **la présence possible d'un narrateur**, symbolisée dans et par la musique. Les mesures introductives de la *1re Ballade* comme de la 4e miment, selon Cortot, la voix du conteur qui s'apprête à chanter sa Ballade. Dans la *4e Ballade,* Cortot nous dit, à propos des mes. 1-8 qu'« une phrase triste et douce, semble surgir du souvenir, comme si le musicien rassemblait, irréels encore et imprécis, les éléments de sa future narration[808] ». Cela suppose, en outre, que, dans les deux *Ballades,* le récit en lui-même ne commence que mes. 8.

D'autre part, il faut distinguer deux niveaux ou échelles narratives. À l'échelle du fragment, ce n'est pas seulement le contraste (compris comme conflit) entre deux sections distinctes ou deux thèmes (soit deux personnages, deux espaces, etc.) qui suggère à Cortot la métaphore du récit, mais aussi l'opposition synchrone entre deux éléments divergents, sinon antagoniques (par exemple, les accords *versus* les gammes ascendantes mes. 242-249 de l'op. 23 ; cet antagonisme est exacerbé, mes. 252-253, lorsqu'au rythme pointé, aux accords, au *p* et au *rit.* s'opposent le sextolet, les octaves parallèles, le *f* et l'*accel.* de la mesure suivante).

Enfin, s'il y a également narrativité musicale à l'échelle diachronique de l'œuvre, le contenu du récit n'est pas forcément défini, et peut se réduire à l'explication de rapports de force entre différentes parties. Lorsque le contenu est spécifié en revanche, le récit devient à la fois élément de structuration et matière expressive. Ainsi en est-il, notamment, de la *3e Ballade,* que Cortot analyse ainsi :

> Dans cette *Ballade* en particulier, dont on sait qu'elle illustre la légende de Mickiewicz intitulée « Ondine », la parenté des deux sujets s'explique d'elle-même, puisque, dans l'une ou l'autre proposition

[807] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 20.
[808] *Ibid.,* p. 49.

sonore, il s'agit d'évoquer l'idée même de l'amour. Mais alors qu'on lit dans la première, la tendre exaltation des aveux partagés, la seconde nous entr'ouvre le domaine féérique de la séduction naturelle.

Prenant texte de l'argumentation poétique, le développement musical tend à accuser progressivement l'écart de nuance qui, dès l'origine, caractérise ces deux propositions fondamentales et, dans la conclusion, Chopin parvient, avec une géniale éloquence, à charger la première d'un sens pathétique de supplication passionnée, à donner à l'autre l'irrésistible accent de la domination. Ce sont les phases de cette évolution que l'interprète doit rendre sensibles, s'il ne veut pas se satisfaire de jouer des notes. Nous tenterons, au cours de cette analyse, d'en déterminer les points saillants[809].

Ces points saillants, les voici :

- mes. 50, l'accord de *la* ♭ majeur, qui est certes « conclusion tonale du premier épisode », mais qui « est aussi tout autre chose. Il se pose sur lui comme un rayon de lune sur une idylle et en même temps il prépare la métamorphose annoncée par le poème, la transfiguration de la jeune héroïne en fée des eaux[810] » ;
- mes. 144, la réexposition du second thème, mais « revêt[u] d'un accent angoissé[811] » ;
- mes. 173, « le thème, entraîné par un flot puissant de doubles croches déferlantes, s'affirme, repris par la main droite, dans un splendide mouvement de désespoir et d'agitation[812] » ;
- mes. 183, « entraînés par le reflux menaçant de la basse, talonnés par le rythme tenace de notes répétées sur lesquelles semble peser un esprit de fatalité, les deux thèmes – aveux et séduction – se nouent ici dans l'ardeur désespérée d'une vaine poursuite[813] ».

Contrairement à l'exemple de la *4e Ballade,* Cortot reste très proche, dans son analyse, du récit initial donné en préambule de l'édition : il s'agit bien de l'histoire d'Ondine qui, pour tester la fidélité des amants, les ensorcelle et les entraîne avec elle au fond de l'eau. Les différentes sections de l'œuvre, telles que les perçoit Cortot, correspondent aux étapes du récit, de l'aveu sincère de l'amant jusqu'à la fatale séduction d'Ondine. Cette adéquation formelle implique également que certaines propriétés de l'écriture pianistique reflètent des

[809] *Ibid.,* p. 34.
[810] *Ibid.,* p. 36.
[811] *Ibid.,* p. 41.
[812] *Ibid.,* p. 43.
[813] *Ibid.,* p. 44.

éléments du récit. Les doubles croches des mes. 173 *sq.* sont donc assimilées aux « flots puissants[814] », tandis que la basse, mes. 183, suit le mouvement d'un « reflux menaçant[815] ».

L'exemple de la *3e Ballade* est pourtant l'exception plutôt que la règle. Car Cortot a davantage tendance à éviter toute analogie trop précise entre un événement (ce qui se passe dans le récit) et la musique. En témoignent ces lignes, à propos de la *1re Ballade* :

> Faut-il croire que Chopin a suivi le poème pas à pas, et en suivre tous les épisodes pour retrouver la pensée de Chopin ? Évidemment, non.
>
> Celui qui lit un poème et sent flotter en lui, après la lecture, deux ou trois images ou situations essentielles, celui-là est dans l'état même qui favorise l'inspiration[816].

Cortot écrit de même, au sujet de la *Barcarolle* :

> On ne peut être sûr de serrer la pensée d'un auteur, quand on imagine trop de détails à propos d'une œuvre, et qu'on la noie dans l'anecdote. Tandis que, si l'on se borne à en imaginer l'atmosphère poétique, sans « scénario » détaillé, on est à peu près certain, si l'on est un artiste sensible, de ne pas se tromper.
>
> Si l'on veut voir une succession de tableaux précis dans cette *Barcarolle* – le bateau, la promenade et une foule de choses – il est probable qu'on la jouera mal. Si l'on imagine, simplement, ce qu'elle suggère : une sensation de nuit, d'eau et d'amour, on se baigne dans une atmosphère qui favorise à coup sûr la bonne interprétation[817].

Paradoxalement, une image trop précise, trop *complète,* ne laisse plus assez de place à l'imagination de l'interprète. Les images et les ébauches narratives de Cortot ont donc moins pour fonction de dépeindre un monde imaginaire que d'en donner une esquisse que le pianiste se doit d'achever, en l'enrichissant de son propre imaginaire.

De ce point de vue, l'exemple du *Nocturne* op. 48 n° 1, que Cortot analyse lors d'un cours, est emblématique. Jeanne Thieffry en fait le compte rendu dans le *Monde musical.* Cortot identifie deux anecdotes qui pourraient être à l'origine de cette œuvre, donnant ainsi lieu aux idées musicales du *Nocturne*. La première anecdote se traduirait par l'opposition du chant que Chopin entend à Saint-Germain-des-Prés, et « les grondements et les éclats de l'orage ». La seconde serait « un drame intérieur, du repentir du pêcheur au moment de la mort, auquel les harpes célestes viendraient apporter la consolation ». Cependant, Cortot ajoute que « l'accident fortuit de l'orage est probablement la vraie raison de cette

[814] *Ibid.,* p. 43.
[815] *Ibid.,* p. 44.
[816] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre », *Le Monde musical,* XXXVIII (31 octobre 1927), n° 10, p. 356.
[817] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre », *Le Monde musical,* XXXVIII (31 décembre 1927), n° 12, p. 434.

composition. L'autre argument, qui, tout en restant dans la même donnée est de valeur poétique supérieure, est sans doute d'une véracité poétique plus douteuse. C'est pourtant lui dont il vaut mieux s'inspirer. Il nous donne la même direction que le premier, mais en l'élargissant et en le sublimisant [*sic*] [818] ». C'est pour cette même raison que Cortot se refuse à prendre au sérieux l'idée que la *Fantaisie* op. 49 soit la peinture d'une dispute puis d'une réconciliation entre Sand et Chopin[819]. L'anecdote qui « explique » l'œuvre, à la fois source d'inspiration et élément structurant, et dont le programme est une forme, a toujours, aux yeux de Cortot, une tendance à la trivialité. Bien qu'elle soit utile à l'interprète puisqu'elle éclaire les mobiles de la composition, elle est également une entrave à l'interprétation dans la mesure où elle enracine l'œuvre dans la vulgarité de l'événement circonstanciel, dans la banalité du réel. C'est pourquoi le pianiste ne doit pas se « complai[re] dans une affabulation trop précise ni dans une fiction trop complaisamment romanesque et qu'il ne puise en somme à cet exercice de l'esprit que ce qui peut être utile à une expression plus intense du seul langage des sons[820] ».

On notera cependant qu'ayant admis la trivialité de l'histoire de la querelle de couple, Cortot remplace le programme supposé de la dispute entre le deux amants par un autre texte, selon lui plus probablement source d'inspiration. Il explique ainsi : « on serait plutôt tenté, pour en définir le sens extramusical dans cet admirable chef-d'œuvre, de se rapporter au fragment de cette lettre contemporaine de son élaboration : "J'ai rêvé une fois que je mourrais dans un hôpital et ce souvenir est si fortement enraciné dans mon esprit qu'il me semble l'avoir rêvé hier. Maintenant je rêve souvent avec les yeux ouverts, ce qui peut-être n'a ni rime ni raison". » Cortot ne renonce donc pas totalement à l'idée de programme. Mais nous avons là la confirmation que le pianiste ignore la relation entre la forme du récit et celle de l'œuvre. Dans l'exemple de la lettre, il n'y a pas de correspondance possible entre le déroulement général de la *Fantaisie* et la temporalité d'un récit. D'ailleurs, il s'agit moins d'une fiction narrative que la description par Chopin d'un état de pensée.

Par ailleurs, les récits qu'invente Cortot lors de ses cours ne se réfèrent pas nécessairement à l'ensemble de l'œuvre, mais parfois à quelques mesures seulement. Si bien qu'il s'agit davantage de fragments de récits que de fictions unifiées par une structure cohérente. Quelques mots suffisent parfois à planter un décor. On prendra pour exemple le

[818] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 novembre 1929), n° 11, p. 356.
[819] Voir Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 1.
[820] CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano, op. cit.,* p. 381-382.

Prélude n° 15, dont Cortot décrit ainsi la partie centrale : « Un fantôme, en *ut* dièse mineur, ouvre la porte, va vers vous, et s'empare de votre personnalité[821] ». En réalité, il ne s'agit pas à proprement parler d'une description, mais plutôt d'une transposition du matériau musical et de l'attitude de l'interprète sur le plan de la fiction et du fantastique – on notera d'ailleurs la dimension éminemment cinématographique de cette scène. La dépossession du pianiste est ici à la fois élément du récit et métaphore de l'écoute. On observe malgré tout qu'il est impossible de rattacher précisément les éléments du récit à un élément musical. La visée n'est pas d'établir une correspondance exacte entre un événement fictionnel et un thème, mais d'assimiler l'effet qu'aurait une scène horrifique sur le spectateur à celle que la musique devrait avoir sur l'auditeur. C'est ce que confirme d'ailleurs le propos liminaire du *Prélude* « de la goutte d'eau » (dont on doute encore aujourd'hui qu'il soit effectivement le 15e[822]) dans l'édition de travail.

> L'anecdote est rien moins que certaine car il y a toujours lieu de suspecter l'imagination fertile et romantique de la bonne dame de Nohant. Mais la légende ici, se confond assez heureusement avec le caractère du morceau pour lui pouvoir sans inconvénient servir d'illustration poétique.
>
> À la condition toutefois que l'imitation puérile de la chute régulière de cette « goutte d'eau » célèbre, ne constitue pas un obstacle au terrifiant développement dramatique dont elle est le prétexte, et qui, seul mérite de retenir l'attention de l'interprète.
>
> Toute la partie du prélude qui, enharmoniquement évolue en *ut* dièze [*sic*] mineur, doit créer cette impression de cauchemar, d'hallucination horrifiée, que nous avons tenté de définir par la brève épigraphe également citée par L. Ceillier[823].

L'image du fantôme est donc bien, dans ce cas, l'incarnation et la représentation symbolique de caractéristiques musicales : la tonalité, l'ostinato de croches, le registre grave, la quinte à vide initiale n'ont en soi aucun aspect fantomatique. En revanche, la conjonction des trois peut suggérer l'univers du fantastique, c'est-à-dire avant tout une expressivité singulière, une « atmosphère », pout reprendre le mot de Cortot.

En définitive, quelles que soient les circonstances dans lesquelles l'œuvre a été créée, quel que soit le tableau que l'on puisse imaginer à l'écoute de cette œuvre, Cortot conclut que

---

[821] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 octobre 1929), n° 10, p. 318.

[822] Voir EIGELDINGER, Jean-Jacques, « Le prélude "de la goutte d'eau" de Chopin. État de la question et essai d'interprétation », *Revue de musicologie,* LXI (1975), n° 1, p. 70-90. Eigeldinger revient sur les conclusions tirées dans cet article (le *Prélude* « de la goutte d'eau » serait le 15e) dans un article plus tardif : « L'achèvement des Préludes op. 28 de Chopin. Documents autographes », *Revue de musicologie,* LXXV (1989), n° 2, p. 240-242.

[823] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 42. Le texte de Laurent Ceillier est inclus dans les premières pages de l'édition de travail (celles-ci ne sont pas paginées).

« l'anecdote n'est plus en cause mais la nature expressive du sentiment, suggérée plutôt que définie, [qui] permet à l'interprète doué de sensibilité d'imaginer, sur cette donnée douloureuse, une fiction plus impressionnante et plus riche d'hypothèses poétiques que n'y saurait engager la description musicale d'une scène de ménage même magnifiée par le génie[824]. »

3) Du récit à l'expression

a) Musique et expression : abstraction ou incarnation ?

Expression et effet sur le spectateur. De l'anecdote, nous l'avons vu, ne doit subsister pour Cortot qu'une impression. En cela, les vues du pianiste nous semblent proches, paradoxalement, de celles de Debussy dont on sait le mépris pour toute musique « devant suivre un petit morceau de littérature qu'on a eu le soin de vous remettre en entrant[825] ». Debussy évoque alors le projet d'écrire une œuvre qui serait intitulée *Printemps,* mais, précise-t-il, « non plus le printemps pris dans le sens descriptif mais par le côté humain. Je voudrais exprimer la genèse lente et souffreteuse des êtres et des choses dans la nature, puis l'épanouissement ascendant et se terminant par une éclatante joie de renaître à une vie nouvelle, en quelque sorte[826]. » Le printemps n'a donc de valeur que comme force symbolique (énergie génératrice, épanouissement, naissance…). Il est bien idée et non vision. Or, cette opinion paraît d'autant plus pertinente dans le cas de la musique de Chopin que le compositeur lui-même, si l'on considère les propos de Sand, s'intéressait moins à la description d'un événement qu'à celle de son effet en termes d'émotions et d'impressions. Sand écrit :

> Le maître sait bien ce qu'il fait. Il rit de ceux qui ont la prétention de faire parler les êtres et les choses au moyen de l'harmonie imitative. Il ne connaît pas cette puérilité. Il sait que la musique est une impression humaine et une manifestation humaine. C'est une âme qui pense, c'est une voix humaine qui s'exprime. C'est l'homme en présence des émotions qu'il éprouve, les traduisant par le sentiment qu'il en a, sans chercher à en reproduire les causes par la sonorité. Ces causes, la musique ne saurait les préciser ; elle ne doit pas y prétendre. Là est sa grandeur, elle ne saurait parler en prose.

---

[824] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 1.
[825] DEBUSSY, Claude, *Correspondance (1872-1918),* [lettre à Émile Baron, 9 février 1887] *op. cit.,* p. 59. Cette opinion est évidemment étroitement corrélée au projet musical dont il est question. Il n'est pas certain en effet qu'il ne faille pas lire *L'Après-midi d'un faune* avant d'écouter (ou après avoir écouté) le *Prélude à l'après-midi d'un faune.* Il est en revanche clair que Cortot, lui, n'a aucun scrupule à remettre à l'auditoire un « petit morceau de littérature » avant chaque concert.
[826] *Id.*

> Quand le rossignol chante à la nuit étoilée, le maître ne vous fera ni deviner ni pressentir par une ridicule notation le ramage de l'oiseau. Il fera chanter la voix humaine dans un sentiment particulier qui sera celui qu'on éprouve en écoutant le rossignol, et si vous ne songez pas au rossignol en écoutant l'homme, ce qui importe fort peu, vous n'en aurez pas moins une impression de ravissement qui mettra votre âme dans la disposition où elle serait, si vous tombiez dans une belle extase par une douce nuit d'été, bercé par toutes les harmonies de la nature heureuse et recueillie[827].

On peut évidemment soupçonner la romancière d'avoir exposé son opinion propre plutôt que celle de Chopin ; on trouve en effet un argument identique dans *Consuelo*[828]. L'idée n'est de toute façon pas neuve. Elle apparaît déjà dans les écrits de Rousseau, notamment dans l'article « Imitation » du *Dictionnaire de musique* : « l'art du musicien consiste à substituer à l'image insensible de l'objet celle des mouvements que sa présence excite dans le cœur du contemplateur. (…) Il ne représentera pas directement les choses ; mais il excitera dans l'âme les mêmes mouvements qu'on éprouve en les voyant[829] ». Autrement dit, la musique n'imite pas l'objet directement, mais exprime l'émotion que la perception de cet objet susciterait chez le spectateur. C'est d'ailleurs très exactement ce que Mallarmé déclare en 1864, un siècle plus tard : il s'agit de « Peindre, non la chose, mais l'effet qu'elle produit[830] ». Cette idée, à l'époque de Cortot, mais plus encore aujourd'hui, fait partie des stéréotypes : on la retrouve chez des personnalités aussi disparates que Neuhaus, contemporain de Cortot ou Watt et Ash[831] (dont nous reparlerons prochainement).

Dès lors, il n'est pas étonnant que l'intrigue d'un récit n'intéresse Cortot que marginalement, ou du moins seulement pour l'impression qu'elle est à même de produire, identique ou similaire à celle que la musique suscite. C'est donc sur le terrain de la perception subjective que musique et texte se rencontrent. Cortot, en bon romantique, et en bon

---

[827] SAND, George, *Impressions et souvenirs* [1862], Paris : Michel-Lévy Frères, 1873, p. 86-87.
[828] Voir la discussion entre Porpora et Joseph dans SAND, George, *Consuelo* [1843], Paris : Michel-Lévy Frères, 1861, vol. 3, p. 321-322.
[829] ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique,* Paris : chez la veuve Duchesne, 1768, p. 251.
[830] MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance complète, 1862-1871,* [lettre à Henri Cazalis, 30 octobre 1864], éd. sous la direction de Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, 1995, p. 206.
[831] Voir notamment NEUHAUS, Heinrich, *L'Art du piano, op. cit.,* p. 35 : « Il me semble utile de rappeler que je ne tente jamais d'« illustrer » la musique. Je me garde bien d'affirmer qu'en l'occurrence la musique est une fleur. Je veux dire simplement qu'elle peut susciter l'impression spirituelle et visuelle d'une fleur et la symboliser, suggérer l'image de la fleur ». WATT, Roger J. ; ASH, Roisin L., « A psychological investigation of meaning in music », *Musicae Scientiae,* II (1998), n° 1, p. 49 : « When music suggests the sea, for example, it may *do* so rather more by expressing the effect that the sea might have on a person. This, although indirect and limited in scope, does allow music to be a form of expression to which people can respond without necessarily knowing a detailed vocabulary. » [Lorsque la musique suggère la mer, par exemple, elle le fait davantage en exprimant l'effet que la mer pourrait avoir sur une personne. Cela, bien qu'indirect et d'une portée limitée, permet à la musique d'être une forme d'expression à laquelle il soit possible de répondre sans nécessairement connaître un vocabulaire détaillé].

rousseauiste, ne néglige pas, dans ses commentaires, d'inclure la description d'objets matériels, mais ces objets n'ont de valeur qu'en tant qu'ils sont porteurs d'un affect. Par conséquent, lorsque le pianiste affirme, au sujet du *2e Impromptu* que le premier thème « qui flotte à la main droite sur un doux balancement de cloches assourdies, s'émeut (…) d'une sorte d'allégresse contenue, plus évocatrices des fraîches impressions d'un matin dominical que du mystère bleuté des soirs[832] », il ne veut évidemment pas dire que ce même thème représente un dimanche matin ou une soirée d'hiver… D'ailleurs, si la musique représente quelque chose, si l'on s'en tient strictement au texte, c'est de « fraîches impressions » et un « mystère bleuté », c'est-à-dire une sensation plutôt qu'un objet réel. On retrouve donc là un postulat qui était également vrai lorsqu'il s'agissait d'un récit de fiction et non d'une scène ou d'un paysage.

Paysage naturel et paysage intérieur. Intéressons-nous, précisément, au cas du paysage, ou plutôt à la nature qui, selon notre postulat initial, n'est décrite ou utilisée comme reflet symbolique de la musique qu'en tant qu'elle est porteuse d'émotions. Le paysage romantique est un paysage intérieur : la nature de Senancour n'est pas réaliste mais symbolique ; elle rend possible l'introspection et correspond à l'image visuelle d'une âme. Or, ce qui est vrai pour la peinture ou la littérature l'est aussi pour la musique. Comme le rappelle Francès, sans distinction d'esthétique, la musique est toujours davantage qu'une simple description matérielle d'un objet sensible : « elle renferme un potentiel de significations subjectives. Les évocations du monde extérieur qu'elle réveille sont chargées d'affects ou tout au moins se rappellent avec elles des états psychologiques concomitants. Dans bien des cas également, ce sont ces sentiments, ces états qui se présentent comme tels à la conscience des sujets[833] ».

Or, certains commentaires de Cortot laissent à penser que la musique de Chopin peut être de nature descriptive, et obéit par conséquent aux « règles » du genre descriptif. Dans l'exemple déjà cité du *Nocturne* op. 48 n° 1, l'orage « réel », source d'inspiration supposée, n'est que le double et la représentation sensible d'un orage métaphorique qui est tourment intérieur. De la même manière, et de manière plus évidente sans doute, le *14e Prélude,* que Cortot intitule « Mer orageuse » dans l'édition de travail, est à la fois, pour le pianiste, image musicale d'une scène de tempête – il y a notamment un rapport analogique entre la masse d'eau en mouvement d'une part et le continuum de croches dans le registre grave et

[832] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 12.
[833] FRANCÈS, Bernard, *La Perception de la musique, op. cit.,* p. 304.

l'alternance systématique d'intervalles ascendant et descendant d'autre part, mais également entre la sonorité du *Prélude* et « le caractère mugissant de l'océan qui déferle[834] » – et représentation de l'angoisse : le « vent glacial[835] » qui agite les flots n'est pas une réalité physique mais métaphysique, de même d'ailleurs que la mer, eau lourde et mortifère[836]. Cortot explicite d'ailleurs la nature symbolique de cette relation, puisqu'il précise, lors d'un cours d'interprétation portant sur l'*Étude* op. 25 n° 11, que les rafales qu'il y discerne sont d'ordre « naturellement : sentimental, non d'ordre descriptif[837] ». On pourrait d'ailleurs avancer que le mugissement de l'océan est lui aussi d'ordre métaphysique, le son du prélude n'ayant que peu de similitude, dans les faits, avec celui son de l'océan, sinon peut-être une qualité « brouillée » du son. En d'autres termes, le déferlement de doubles croches n'est en rien une représentation d'un déferlement réel. Cela est d'autant plus vrai que la nature décrite par Cortot n'est en rien réaliste. C'est une nature stylisée, picturale, et surtout poétisée. On peut y trouver des « champs d'asphodèles » ou un « bleuâtre clair de lune[838] », et la laideur en est bannie.

Matériel et spirituel. Si l'on en revient à l'idée que la « rafale » entendue dans l'op. 25 n° 11 est uniquement d'ordre sentimental, il faut admettre qu'ici Cortot fait preuve d'une certaine incohérence. Car il est difficile de comprendre la signification d'une rafale qui ne serait *que* d'ordre sentimental et non descriptif. Les deux aspects se conjuguent et se confondent. En revanche, on ne peut nier que le pianiste veuille établir un ordre de préséance : l'affect importe davantage que l'objet qui le porte. Et même cette idée est discutable, pour deux raisons essentielles. En premier lieu, il y a de la part du pédagogue une véritable jouissance des images, de leur beauté plastique, même imaginaire, qui contredit la théorie du « tout expressif ». En second lieu, l'évident besoin qu'éprouve Cortot de décrire la musique selon des paradigmes picturaux ne peut être ramené à un unique souci pédagogique ou à une volonté de signifier un sentiment. Car la peinture donne corps à un affect : elle le figure, le rend tangible. Et l'on peut se demander si cette matérialité n'est pas tout aussi importante aux yeux de Cortot que la signification abstraite qu'il recherche. Il ressort des écrits du pianiste que la musique de Chopin peut être assimilée à un paysage sonore. Cela ne fait aucun doute

[834] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 40.
[835] *Id.*
[836] Il faudrait évidemment évoquer ici l'image de l'eau dans la philosophie bachelardienne, notamment les deux chapitres consacrés à « l'eau lourde » et « l'eau violente ».
[837] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 octobre 1929), n° 10, p. 316.
[838] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et op. 58, op. cit.,* p. 20.

lorsque l'on lit le commentaire qui accompagne la *Tarentelle* : « La nervosité d'un rythme rapide et décidé n'est point le seul principe d'interprétation dont se puisse réclamer le pittoresque éclat de ce morceau. Il convient également d'y faire part à la netteté des oppositions de nuances, qui colorent les reliefs mélodiques de leurs vivants contrastes et de leurs reflets imprévus[839] ». Lumière, relief, contrastes : tous les ingrédients de la peinture sont là, ou presque. La ligne mélodique est dessin, la nuance est couleur.

Au final, Cortot est romantique jusqu'au bout des ongles : il place le sentiment sur un piédestal, mais l'objet matériel qui lui sert de prétexte n'est jamais *seulement* un prétexte. Le détour par l'image donne au sens une sensualité : tout simplement, il atteste du caractère à la fois matériel et spirituel de la musique.

b) De l'expression abstraite à la personnification

Nous avions déjà évoqué, dans un paragraphe précédent, les distinctions sémantiques entre représentation, imitation, signification et expression. Il nous faut revenir ici sur le duo imitation/expression, mais dans une perspective légèrement différente. Liszt l'affirme : la musique « n'imite pas, elle exprime[840] ». Mais, si lapidaire et claire soit cette sentence, le terme d'expression demeure ambivalent. S'il est désormais communément admis que le romantisme dénie l'imitation au profit de l'expression, la multiplication des définitions qui lui sont attachées témoigne bien d'une instabilité sémantique. Newcomb, dans l'article « Sound and feeling » déjà cité, retrace l'histoire de l'analyse de ce terme et de sa compréhension selon les théoriciens et les tendances esthétiques. Outre l'évocation des théories les plus connues (celles de Goodman et de Kivy, notamment), il pose la question du sujet de l'expression (qui s'exprime ?) et de son lieu (faut-il chercher les propriétés expressives de la musique dans les détails ou dans la structure globale ?).

Notre intention n'est ni de donner un historique du terme expression, ni d'en proposer une définition qui, de toute manière, ne serait ni satisfaisante ni opportune dans le cas d'une étude sur Cortot. Il faut cependant souligner un détail qui n'est pas sans importance : l'imitation suppose une focalisation sur l'objet imité, tandis que l'expression renvoie à une réalité psychologique propre au sujet. Le passage de l'imitation à l'expression se fait donc par un glissement de l'objet au sujet et, dans de nombreux cas, de la nature à l'homme. En ce sens, si la musique est d'essence imitative, pour Cortot, c'est bien l'homme qu'elle imite, dans toutes ses dimensions : ses émotions, mais aussi son attitude, son énergie, etc. Plus

[839] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 47.
[840] LISZT, Franz, *Lettres d'un bachelier ès musique, op. cit.,* p. 134.

généralement, Cortot décrit la musique comme un être vivant : elle naît, vit, bouge, éprouve, souffre, parle, pleure, meurt… en un mot, elle adopte un comportement humain[841]. La personnification est ainsi une des figures de style les plus utilisées dans les éditions de travail de Chopin. Du même coup, les thèmes deviennent métaphoriquement des éléments anthropomorphes. Ils sont de véritables personnages, acteurs du discours musical[842], et de même, la mélodie, comme chez Wagner, est une figure vivante. En cela, Cortot est bien un homme du XIX^e^ siècle. Car comme le montre Spitzer, « métaphoriser au XIX^e^ siècle signifie comparer la musique à une personne plutôt qu'à une image (baroque) ou à un langage (classique). Plus largement, cette métaphore dépend elle-même de la métaphore de l'être humain comme vie végétale : les plantes symbolisent un état subconscient associé à l'esthétique[843] ». Il semble que cet anthropomorphisme musical soit une donnée essentielle de la perception. Si la personnification est, comme le montre Spitzer, historiquement rattachée au romantisme, elle est également un processus psychologique fondamental, et ce, quelle que soit l'esthétique ou la période.

C'est à démontrer cela que s'attachent Watt et Ash, qui dans une étude sur les régimes de la signification s'intéressent plus particulièrement à la signification comme révélation, c'est-à-dire l'expression personnelle du locuteur qui par la création ou la performance révèle ce qu'il est (ses émotions, son âge, son sexe…). Du point de vue de la réception en revanche, cela suppose entre autres un transfert des propriétés de l'objet à celles d'un sujet, et une identification de l'œuvre à un personnage virtuel, qui ne peut être confondu avec le compositeur.

> L'hypothèse selon laquelle l'action psychologique de la musique est similaire à l'action d'une autre personne mérite d'être précisée. On suppose que lorsque la musique est perçue, on lui attribue des propriétés qui seraient normalement attribuées à une personne. Ainsi, par exemple, selon cette hypothèse, il est possible d'attribuer à une œuvre musicale une valeur féminine plutôt que masculine. Cela n'implique pas nécessairement que la musique est féminine, seulement que les propriétés qu'on lui attribue ont une

[841] On pourrait trouver de nombreux exemples à l'appui de cette idée. Nous nous contentons d'en donner un seul : dans le *Rondo* op. 5, mes. 93, le motif est « câlin et désinvolte », adoptant donc les caractéristiques d'un comportement humain. (Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Rondos,* Paris : Salabert, 1946, cotage E.M.S. 5416, p. 22.)

[842] Sur la personnification du matériau musical, voir TARASTI, Eero, *La Musique et les Signes. Précis de sémiotique musicale,* Paris : L'Harmattan, 2006, p. 47-48.

[843] « To metaphorize in the nineteenth century is to compare music to a person, rather than to a picture (baroque) or a language (classical). More broadly, this metaphor is itself mediated through the metaphor of human beings as vegetal life : plants symbolize a state of preconsciousness associated with the aesthetic. » SPITZER, Michael, *Metaphor and Musical Thought,* Chicago : Chicago University Press, 2004, p. 278.

qualité davantage féminine que masculine. Ces attributions se font par rapport à la musique, et non par rapport au compositeur ou à l'interprète. Si l'on peut dire, la musique crée une personne virtuelle[844].

Cette personne virtuelle, cependant, demeure abstraite. Elle ne se construit pas, comme un personnage de roman, au fil des pages, en une entité cohérente, dotée de caractéristiques physiques et psychologiques singulières. Au contraire, le personnage musical est évanescent. Il apparaît et disparaît à sa guise, et l'on ne connaît même pas précisément ses limites (s'agit-il du thème, d'un motif, d'un rythme, d'une section entière ?).

Cette nébulosité du sujet virtuel construit par la musique (ou plutôt construit à l'écoute de la musique) implique, dans les éditions de travail comme dans les cours de Cortot, des formulations dans lesquelles se manifeste une certaine forme d'indécision et de vague. Dans le cas du *Prélude* n° 15 par exemple, l'analyse qui suit la description fantastique du passage en *ut* dièse mineur n'emprunte plus véritablement les outils de la narration. Il n'est plus question de fantôme ni de possession, ni de porte qui s'ouvre (sûrement en grinçant !), mais le processus de personnification est toujours valable. Cette fois-ci cependant, il n'y a plus d'opposition entre « vous » et le fantôme (ou tout autre personnage), mais un « on » indéfini et des tournures impersonnelles.

> La partie en *ré* bémol, sans être « heureuse », doit revêtir un aspect plus tendre, plus berceur. Puis la vision fantastique commence ; on ne comprend pas très bien, d'abord… puis on prend, peu à peu, conscience du cauchemar, de sa menace, de son épouvante. Il y a une progression dans la terreur qui, au *la* majeur, s'accentue, devient de plus en plus grande ; au passage : *si* dièse, *do* dièse, *ré* dièse, rester dans le même sentiment. Puis, ce sont comme des soupirs, c'est quelque chose qu'on veut effacer, enlever de sa mémoire… et le *ré* bémol ramène la quiétude…[845]

Le « on » remplace ici le « "je" abstrait, transcendantal, sans identité empirique »[846] dont parle Scruton. On ne sait pas vraiment qui prend conscience du cauchemar, si la musique *est* le cauchemar, ou si elle est elle-même le reflet de cette prise de conscience. La

[844] « The hypothesis that the psychological action of music is similar to the action of another person can be made a little more precise. It is proposed that when music is perceived, it is assigned attributions that would normally be assigned to a person. Thus, for example, under this hypothesis a piece of music can be assigned an attribution that has the value female rather than male. This need not imply that the music is female, just that the attribution that is made has more of the quality of female rather than of the quality of male. These attributions are made to the music, not to the composer or the performer. Loosely speaking, music creates a virtual person. » WATT, Roger J. ; ASH, Roisin L., « A psychological investigation of meaning in music », *art. cit.,* p. 49.

[845] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 octobre 1929), n° 10, p. 318.

[846] « An abstract "I", the transcendental self that has no empirical identity ». SCRUTON, Roger, *The Aesthetics of Music, op. cit.,* p. 350.

personnification sans personne définie permet d'abolir les frontières entre l'objet et le cadre de la perception d'une part, et celui qui perçoit d'autre part.

Au final, la personnification intervient bien souvent pour donner corps à une émotion. Le *4e Prélude* n'exprime pas le désespoir, mais est « l'une des plus palpitantes images du désespoir que la musique ait jamais enregistré [*sic*] » – indirectement, Cortot confirme la théorie de Schopenhauer sur notre tendance naturelle à vouloir « donner chair et os » à ce qui est l'expression d'une essence[847]. C'est la singularité d'une émotion qui vient à s'exprimer par la singularité d'une voix, voire par la singularité d'un geste (nous y reviendrons dans le chapitre suivant, mais il n'est pas anodin que Cortot, dans la citation suivante, accorde à la main elle-même le statut de sujet agissant). Voici ce qu'il écrit en préambule du *4e Prélude* :

> Sous l'insistance gémissante de la lente plainte qui s'éplore à la main droite, en longs sanglots accablés, la main gauche paraît s'immobiliser dans l'inflexibilité indifférente d'un rythme monotone d'accords répétés. Mais, à chacune des modifications, qui, note à note, désagrègent les harmonies, pour en préparer par une insensible chute chromatique, de plus sensibles, de plus pénétrantes encore, c'est comme le sursaut d'une blessure avivée, la renaissante morsure d'une souffrance intolérable qui s'exaspère jusqu'à ce moment d'exaltation presque démente que Chopin se borne à souligner des seules indications stretto et forte. Puis, brisé, sans force, anéanti par cet excès de détresse, le dessin mélodique se replie sur lui-même, se renferme à nouveau dans l'immobilité prostrée du dolent intervalle de seconde qui marque tout ce prélude d'un accent inoubliable. Et, après un court et redoutable silence, trois lents et sourds accords, qui semblent fixer l'éternité au seuil d'une tombe entr'ouverte[848].

La personnification donne une présence physique à l'œuvre. C'est particulièrement frappant dans les dernières lignes du texte : le « dessin mélodique » (et le terme « dessin » renforce encore la nature visuelle de la scène), c'est-à-dire l'intervalle de seconde descendant répété trois fois, est décrit comme un être humain, à la fois sur le plan physique et psychologique : le repli sur soi, la prostration, l'immobilité en sont des signes évidents. Il y a une relation forte, dans ce cas, entre la nature du sentiment et sa manifestation physique. C'est

---

[847] Voir SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [*Die Welt als Wille und Vorstellung,* 1844 (2e éd.)], trad. de l'allemand par C. Sommer, V. Stanek et M. Dautrey, Paris : Gallimard, 2009, vol. 1, p. 509-510. « La musique (…) n'énonce jamais le phénomène, mais toujours seulement l'essence intime, l'en-soi de tout phénomène, la volonté elle-même. Elle n'exprime donc pas telle ou telle joie singulière et déterminée, telle ou telle affliction, ou douleur, ou terreur, ou jubilation, ou gaieté, ou sérénité, mais LA joie, L'affliction, LA souleur, LA terreur, LA jubilation, LA gaieté, LA sérénité elles-mêmes, pour ainsi dire *in abstracto,* c'est-à-dire ce qu'elles ont d'essentiel sans aucun ajout, donc sans non plus leurs motifs. Nous la comprenons pourtant parfaitement dans cette quintessence abstraite elle-même. C'est la raison pour laquelle notre imagination s'en trouve si aisément stimulée, en essayant alors de forger ce monde d'esprits qui nous parle aussi directement, ce monde invisible et pourtant si vif et si animé, de lui conférer chaire et os, bref de l'incarner dans un exemple analogue. » (III, § 52)

[848] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 11.

cette relation même qui, métaphoriquement, permet de tisser un lien entre le son et sa signification expressive.

c) De la définition d'une expression

Cela étant dit, deux questions demeurent irrésolues. En premier lieu, il s'agit de savoir si cette signification peut être de tout ordre, ou bien si la spécificité esthétique de la musique de Chopin comme la singularité de la perception qu'en a Cortot lui impose des limites. En second lieu, il faut déterminer si la nécessité de la dénomination et de l'identification d'un sentiment ne va pas à l'encontre d'une démarche herméneutique qui cherche à rendre compte d'un sens caché, insaisissable, voire indicible.

Si l'expressivité est un des critères permettant de définir un style, il n'est pas étonnant que bien des musiciens, avant Cortot, se soient employés à en rechercher et à en identifier les caractéristiques essentielles. Pour Liszt, notamment, ce qui fait l'unité stylistique de la musique de Chopin, ce n'est pas seulement un langage harmonique ou une écriture pianistique définis, mais les sentiments qu'expriment la majorité de ses œuvres. Parmi ceux-ci figurent avant tout l'amour et le *zal* – nous avons fait le choix de ces deux exemples, mais d'autres auraient été possibles. Liszt nous dit en effet que « presque toutes [les compositions de Chopin] sont remplies de cette même vapeur amoureuse qui plane comme un fluide ambiant à travers ses *Préludes,* ses *Nocturnes,* ses *Impromptus,* où se retracent une à une toutes les phases de la passion[849] ». Il ne fait aucun doute que le parfum de légende qui entoure les trois amours de Chopin a largement contribué à forger cette opinion. Cortot n'est pas indifférent non plus à cette vision. On se souvient que la *3e Ballade* doit « évoquer l'idée même de l'amour[850] », que la *Barcarolle* est un « poème d'amour[851] », tandis que dans l'*Étude* op. 25 no 7, la « plainte douloureuse de la main gauche » est « dévorée d'un dramatique et inconsolable amour[852] », ou que le *Prélude* no 17, d'après le titre que lui donne Cortot, s'apparente à une déclaration d'amour (« Elle m'a dit : Je t'aime…[853] »). Celui-ci affirme de même que « Chopin avait le "tempérament amoureux", et que, même lorsque l'objet de l'amour manquait, il était amoureux quand même[854] ». De la même manière, le pianiste fait

[849] LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.,* p. 137.
[850] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 34
[851] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 21.
[852] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 25, op. cit.,* p. 48.
[853] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* [n. p.].
[854] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre », *Le Monde musical,* XXXVIII (31 octobre 1927), no 10, p. 356.

allusion au *zal* dans les éditions de travail ou lors de ses cours et conférences. Il dit ainsi, au sujet de la *4e Ballade* :

> Il est vraiment difficile de croire que l'inspiration de Chopin se soit attachée à la traduction de l'un ou l'autre de ces sujets[855]. Et si, même, on le voulait admettre, n'y aurait-il pas lieu de ne chercher, dans la rêveuse et palpitante décoration sonore qui aurait eu pour mission de nous les rendre sensibles, que la prolongation idéalisée du sentiment nostalgique qui les anime, de ce *zal* polonais dont la signification est intraduisible en aucune langue ?
>
> Le *zal,* dirai-je, en m'appuyant sur un auteur polonais, est une sorte de mélancolique disposition de l'âme au travers de laquelle s'attendrit une fuyante lueur d'espoir.
>
> Il n'est en rien comparable au *spleen* anglais, morose et gris, image de l'ennui. Et pas davantage au *Schwermut* allemand[856], évocateur des tristesses fiévreuses de Werther.
>
> C'est un sentiment qui gonfle le cœur d'émotion sans y distiller d'amertume et qui semble communiquer à la souffrance comme un parfum de volupté.
>
> Prisme du cœur, qui teinte d'un seul et mystérieux reflet l'indissoluble union de tous les regrets et de toutes les tendresses, et que les sonorités recueillent et transposent dans l'indéfinissable palpitation d'un mouvement *rubato*[857].

Curieusement, la définition que donne Cortot est très différente de celle de Liszt[858] ou même de celle que l'on trouve dans *Aspects de Chopin*[859]. La nature oxymorique du *zal,* douce amertume, est à tous égards une nouveauté. Bien que Cortot attribue cette définition à « un auteur polonais », il semble que la source puisse toute aussi bien en être Ganche, qui écrit, dans la biographie de Chopin parue en 1913, que le compositeur « se plonge avec volupté dans cette mélancolie douce et vague dénommée *zal* en polonais[860] ». Par ailleurs, le terme lui-même apparaît relativement rarement dans les écrits de Cortot ou les éditions de travail. On en trouve une brève mention lors d'un cours sur le *Concerto* en *fa* mineur[861]. Dans l'édition de la *4e Ballade* en revanche, sur laquelle porte pourtant la citation précédente, le terme n'est pas employé. On constate cependant qu'il n'est pas rare, dans l'édition de travail,

---

[855] Cortot fait ici allusion aux deux programmes possibles de la *4e Ballade* : la légende des trois Budrys ou bien les adieux du lancier.
[856] Curieusement, Cortot n'évoque pas l'idée de *Sehnsucht.*
[857] CORTOT, Alfred, « Aspects de Chopin. III. Les Ballades », *Conferencia,* XXXIII (15 octobre 1939), no 21, p. 466.
[858] Le *zal,* pour Liszt, « renferme toute l'échelle des sentiments que produit un *regret* intense, depuis le repentir jusqu'à la haine, fruits empoisonnés de cette âcre racine. » (*Chopin, op. cit.,* p. 141)
[859] Le *zal,* c'est « cette indistincte juxtapostion de rêves indéfinis, d'aspirations anxieuses, d'ardeurs sans raison et de découragement irrépressibles ». CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 262.
[860] GANCHE, Édouard, *Frédéric Chopin. Sa vie, ses œuvres, op. cit.,* p. 33. On notera que Ganche, avant Cortot, associe mélancolie et volupté.
[861] Voir THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XXXVII (31 octobre 1926), no 10, p. 351-355.

de voir associés mélancolie et volupté, nostalgie et douceur, regret et tendresse… oxymores qui correspondent bien au *zal* tel que le comprend Cortot. En voici quelques exemples[862].

Nocturne op. 9, n° 2	« Tout le secret nostalgique des nuits d'été semble y tenir, en effet, dans le lent déroulement d'une mélodie extasiée et s'y poudre de volupté et de mélancolie sur ce trille de rossignol qui prolonge d'une cadence ineffablement exaltée le rêveur mystère de sa conclusion. » [*Nocturnes,* vol. 1, p. 8]
Prélude op. 28 n° 6 [Le mal du pays]	« Pour bien rendre le caractère élégiaque et méditatif de ce prélude, il convient de donner au dessin mélodique de la main gauche, une accentuation pénétrante, mais dont l'intensité est en raison directe de sa sobriété même. (…) inflexions réservées, contenues, qui font la valeur aristocratique de cette confidence. Elle est mélancolique, désabusée, certes, mais non désespérée ; il s'y joint l'amère douceur d'un regret, et ce ne sont que des soupirs, non des sanglots, qui rythment son allure égale. » [*Préludes,* p. 16]
Prélude op. 28 n° 13 [Sur le sol étranger, par une nuit étoilée, et en pensant à la bien-aimée lointaine]	« Ce fut l'un des secrets de Chopin que cet accent de tendresse mélancolique dont il a, involontairement semble-t-il, pénétré le mode majeur. De la tonalité, du rythme, des harmonies de cette pièce, semble d'abord se dégager un sentiment heureux, paisible, confiant, et cependant, par un mystérieux pouvoir que nulle règle ne saurait définir, c'est un cœur gonflé de larmes et de regrets qui s'y paraît abandonner. Larmes secrètes, regrets qui portent en eux l'heureuse ardeur du souvenir qui les inspire, sentiment aux confins de la plus délicate sensibilité, mais dont la nostalgie est d'autant plus irrésistible que ses accents sont plus doux et plus résignés. » [*Préludes*, p. 37]
Prélude op. 28 n° 15 [Mais la mort est là, dans l'ombre]	« Et il faut qu'au retour du sujet initial, en *ré* bémol, [mes. 76] le thème ne réapparaisse pas exactement dans le caractère doucement mélancolique du début, mais qu'il ait revêtu, au contact tragique des sonorités fatales de la partie médiane, un accent d'épuisement douloureux et presque d'angoisse, qui justifie ce grand soupir par quoi on essaie, sans y parvenir, d'effacer le souvenir d'une vision désespérante, et qui clôt cette admirable pièce dans une impression d'indicible abandon. » [*Préludes,* p. 42]
Barcarolle op. 60	« De tous les poèmes d'amour magnifiés par l'expression musicale, la Barcarolle de Chopin est, sans nul doute, l'un des plus troublants, des plus frissonnants, des plus chargés d'inexprimable et nostalgique volupté. » [*Pièces diverses. 1re série,* p. 21]

Ces cinq exemples amènent quelques observations. Tout d'abord, si Cortot n'emploie pas le terme *zal,* il est évident, au vu des titres choisis pour les *Préludes,* que c'est à lui que le pianiste se réfère implicitement. Car la mélancolie est dans ce cas quasi-synonyme du *Heimweh* allemand, « mal du pays ». D'autre part, cette mélancolie est liée au souvenir et à l'introspection : le regret et la nostalgie sont, par définition, orientées vers le passé ; d'une certaine manière, la réminiscence *est* mélancolie. Enfin, bien que Cortot s'en défende, le *zal* qu'il définit dans sa conférence est très proche du sentiment romantique qui voit le jour dès le XVIIIe siècle et qui s'épanouit au XIXe siècle.[863] Il se définit entre autres par cette même équivocité d'une alliance entre douleur et douceur, que Hugo résume ainsi dans *Les*

[862] Nous avons indiqué entre crochets le titre des *Préludes* insiqué dans l'édition de travail.
[863] Sur la polysémie du terme « mélancolie » et la multiplicité de ses définitions selon l'époque et l'esthétique, voir HERSANT, Yves, *Mélancolies. De l'Antiquité au XXe siècle,* Paris : Robert Laffont, 2005, coll. « Bouquins », p. XI-XVIII.

Travailleurs de la mer : « De l'accablement on monte à l'abattement, de l'abattement à l'affliction, de l'affliction à la mélancolie. La mélancolie est un crépuscule. La souffrance s'y fond dans une sombre joie. La mélancolie, c'est le bonheur d'être triste[864] ». En faisant de ce paradoxe inhérent à la mélancolie un élément constitutif du *zal,* Cortot assimile indirectement un sentiment considéré comme typiquement polonais à une sensibilité romantique essentiellement française.

Si ces deux sentiments (amour et *zal*) peuvent être considérés, aux yeux de Cortot, comme caractéristiques d'une stylistique chopinienne, ils n'en sont pas pour autant les seuls vecteurs. Car à la différence de Liszt, Cortot ne cherche aucunement à réunir les œuvres de Chopin sous l'étiquette d'un nombre restreint de sentiments. Ce qui l'intéresse au contraire, c'est le caractère protéiforme de leur expressivité : autant d'émotions que d'œuvres, de thèmes, ou de motifs. Il s'agit de singulariser chaque moment musical, c'est-à-dire de le caractériser d'une manière qui lui est propre.

Il y a ainsi de la part du pianiste une tentative de rationalisation qui passe par la caractérisation précise du sentiment. Cette rigueur définitionnelle peut paraître aller à l'encontre des principes romantiques. Disons plutôt que la nécessité d'une efficacité pédagogique l'emporte ici sur des considérations esthétiques. Et il faut également ajouter que cette rationalisation permet d'élaborer une distinction entre l'expérience psychologique et la recherche d'un sens cohérent. Alors que les enquêtes psychologiques cherchent avant tout à obtenir une réponse spontanée et subjective, il y a dans les commentaires un véritable travail sémantique. Comme le montre Francès, qui distingue évocation et signification, « l'évocation a toujours quelque chose d'introspectif, elle apparaît au sujet lui-même comme personnelle, contingente, non comme une propriété de la structure mais comme un incident du sujet ; elle n'a pas l'apparence d'objectivité de la signification, qui semble résulter d'un constat sur l'œuvre même[865] ».

Trois exemples nous aideront à mieux cerner la manière dont le pianiste caractérise un thème en lui assignant un adjectif ou un nom censé en définir la nature expressive. Cortot indique, dans la *Fantaisie* op. 49, de donner à chacun des thèmes son caractère (« rêveur, passionné, aspirant, douloureux, glorieux[866] »), soulignant ainsi l'évidence d'une étroite relation entre la musique et l'expression. Ajoutons que cette différenciation expressive peut

[864] HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer,* Paris : Émile Testard, 1892, vol. 2, p. 253.
[865] FRANCÈS, Bernard, *La Perception de la musique, op. cit.,* p. 272.
[866] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 décembre 1929), n° 12, p. 396.

être le fait de la variation ou de l'ornementation. Cortot explique ainsi à propos du *Nocturne* op. 27 n° 2 qu'« une même phrase mélodique – une même strophe pourrait-on dire – d'une vingtaine de mesures, trois fois répétée avec une ornementation et un caractère expressif différents, en constitue toute l'argumentation[867] » ; Dans la *1re Ballade*, les diverses énonciation du deuxième thème (mes. 66) font l'objet d'une description précise en termes de caractère. Lors d'un cours d'interprétation donné en 1933, Cortot qualifie l'exposition du thème par l'adjectif « tendre ». La deuxième fois, mes. 106, l'énonciation en est « chaleureuse », tandis que mes. 166, Cortot parle d'« émotion réfléchie », de « douleur tendre » et d'« enthousiasme »[868]. Le pianiste note également, note 26 (mes. 166) de l'édition des *Ballades,* que « dans les trois expositions de ce thème au cours de la *Ballade,* ses aspects si nettement différents ne tiennent qu'au caractère expressif dont il est chargé, les contours mélodiques et même les harmonies en demeurant identiques à chaque répétition[869] » ; cela suppose donc, de manière paradoxale, que le sentiment ne soit pas déterminé par le seul matériau musical, mais acquiert une forme d'autonomie. On peut formuler l'hypothèse que cette apparente autonomisation de l'expression par rapport au matériau procède en réalité de la prise en compte du paramètre du temps. L'écoute d'un thème est « teintée » du souvenir de ce qui le précède, et par conséquent, l'expressivité qu'on y perçoit est elle aussi relative à sa place dans le déroulement général de l'œuvre. Cortot lui-même corrobore cette interprétation, puisqu'il affirme : « c'est là un des secrets de l'art de Chopin que cette utilisation des reflets d'un épisode sur un autre, qui lui permet d'en altérer la signification poétique tout en le reproduisant textuellement[870]. »

Cependant, il faut admettre que les caractérisations très précises, *via* un seul adjectif ou un nom, à l'instar de la *1re Ballade,* sont relativement rares. La démarche du pianiste, en ce sens, est tout à fait opposée à celle qui est généralement adoptée par des psychologues tels que Juslin et Gabrielsson[871] qui, dans un article sur l'expression de l'émotion en musique, à la fois du point de vue de l'auditeur et de l'interprète, tentent de formaliser l'expression en établissant une correspondance précise entre des éléments musicaux et des sentiments, réduits au nombre de sept : la joie, la tristesse, la colère, la peur, la tendresse, le solennel, et l'absence

[867] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 47.
[868] Voir Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLIV (30 septembre 1933), n° 8-9, p. 249.
[869] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 15.
[870] *Ibid.,* p. 26.
[871] GABRIELSSON, Alfred ; JUSLIN, Patrick, « Emotional expression in music performance : between the performer's intention and the listener's experience », *Psychology of Music,* XXIV (1996), n° 1, p. 68-91.

d'expression (qui est aussi un type d'expression particulier). Nous reviendrons plus tard sur les équivalences entre éléments techniques et sens expressif. Nous nous contenterons pour l'instant de noter le caractère arbitraire du choix opéré (pourquoi la joie et non le plaisir ou le bonheur ? il n'y a pas là une différence de degré mais de nature[872]), de même qu'un défaut majeur : l'absence de prise en compte de la complexité du sentiment. Même en reprenant les catégories énoncées, on note que le cas d'une musique à la fois tendre et triste, ou d'une œuvre qui exprime colère et peur, n'est pas abordé.

Imberty, dans une certaine mesure, est en butte à la même difficulté. S'intéressant à la notion de mouvement en relation avec une attitude émotionnelle, il part de postulat que certains adjectifs associés à la musique sont le signe d'un mouvement violent, tandis que d'autres dénotent l'inertie, pour aboutir à la conclusion que « le dynamisme est (…) associé à la violence, le statisme à la douceur[873] ». De la même manière, du côté des affects, les adjectifs « joyeux, insouciant, gai, courant, dansant, ondoyant, limpide, frais » et enfin « léger » témoignent d'une unité harmonieuse, tandis que « rêveur, triste, tourmenté, emporté, furieux, nostalgique, lugubre, funèbre » ou « sinistre » sont au contraire la marque d'une disharmonie[874]. La visée d'Imberty est de réduire l'expérience musicale à des schèmes psychologiques et somatiques fondamentaux qui, au final, se présentent toujours sous forme d'antagonismes binaires : tension/détente, harmonie/disharmonie, etc. Aussi, la différence sémantique entre les différents adjectifs énumérés n'a que peu d'importance : il n'est pas réellement possible, selon le musicologue, d'établir une distinction claire entre les différents adjectifs que l'on accole à la musique.

En ce sens, on ne peut être que d'accord avec Barthes qui dans *L'Obvie et l'obtus* relève l'omniprésence de l'adjectif chaque fois qu'il s'agit de traduire la musique en termes d'*ethos,* tout en en dénonçant la pauvreté[875]. Cortot, à l'évidence, n'échappe pas à la tyrannie de l'adjectif, en évitant toujours, cependant, la simplification sémantique qui découle du protocole expérimental adopté par les deux psychologues cités plus haut. On peut même dire que la démarche herméneutique de Cortot est exactement opposée à celle des trois théoriciens (Juslin, Gabrielsson et Imberty). Si elle se fonde elle aussi sur l'expérience de l'écoute, et

[872] On en revient, en définitive, à la question soulevée par Schopenhauer de l'expression du sentiment comme essence et non comme phénomène. Le problème est, précisément, que Gabrielsson et Juslin s'attachent exclusivement à décrire la manifestation matérielle de sept sentiments, considérés comme phénomènes. Ce qui conduit à une vision extrêmement pauvre du pouvoir expressif de la musique.
[873] IMBERTY, Michel, *Entendre la musique, op. cit.,* p. 52.
[874] *Ibid.,* p. 57-58.
[875] Voir BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'obtus, op. cit.,* p. 236-237.

qu'elle a également pour finalité la découverte d'un affect, elle exige néanmoins de prendre en compte la singularité significative de chaque terme employé. Il n'y a pas, ou peu, de synonymes dans les commentaires. La multiplication des adjectifs ou des noms, ou bien l'association d'un adjectif à un nom, n'ont pas pour fonction de ramener l'expérience musicale à la perception d'émotions sans nuance, mais au contraire de définir au mieux le particularisme d'un sentiment. Ainsi, la désignation d'un élément musical en termes d'affects ne s'opère que très rarement par le biais d'un seul terme. La complexité sémantique de la musique se traduit par une complexité verbale. Les prédicats, dans les commentaires de l'édition de travail, vont presque toujours par deux ou par trois. Tel accord de septième, dans la *Fantaisie*, a un caractère « énigmatique et quasi fatal[876] », un thème de la *Mazurka* op. 6 n° 1 est « d'allure pimpante et dégagée » et « tributaire de l'indication "scherzando" dont Chopin escompte ici toute la signification plaisante et quasi malicieuse[877] » ; enfin, la cadence en *ré* ♭ de la *Valse* op. 18 est « nonchalamment voluptueuse[878] ».

De plus, si l'on examine l'ensemble des commentaires de l'édition de travail de Chopin, on s'aperçoit que les adjectifs ou les substantifs désignant un affect et utilisés de manière générique sont rares. On trouvera rarement par exemple les termes « joyeux » ou « joie ». Et, lorsqu'ils apparaissent, leur signification est détournée par le contexte sémantique de la phrase. Ainsi, dans le *Scherzo* n° 1, Cortot note, mes. 594 : « On ne craindra pas d'affirmer le caractère frénétique de ces accords stridents, dans l'intensité sonore desquels doit s'accumuler comme un paroxysme de joie maléfique et délirante[879]. » Une autre occurrence du terme se trouve dans un commentaire du *Rondo* op. 5, au sujet duquel Cortot évoque un « sentiment de joyeuse légèreté[880] ». De même, « triste » ou « tristesse » sont, étonnamment, quasiment absents. L'adjectif apparaît en outre dans la première note de la *4e Ballade,* dans le texte qui introduit l'*Étude* op. 25 n° 7, et dans le titre ajouté par Cortot au *Prélude* n° 8 dans l'édition de travail. Il semble, en réalité, que Cortot évite soigneusement d'utiliser des mots employés trop souvent dans le langage courant, et qui ont donc perdu leur puissance sémantique. Il y a sans doute là une affectation littéraire, mais aussi une volonté implicite de ne pas banaliser les sentiments exprimés par l'œuvre.

Dans cette recherche constante d'une description qui soit la plus juste possible des émotions et des sentiments exprimés par la musique, paradoxalement, Cortot laisse une

[876] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 3.
[877] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Mazurkas, op. cit.,* vol. 1, p. 1.
[878] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Valses, op. cit.,* p. 5.
[879] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos*, *op. cit.*, p. 21.
[880] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Rondos, op. cit.,* p. 33.

certaine liberté d'interprétation. Car l'accumulation de termes descriptifs relève bien d'un souci d'explicitation, mais, par les nuances successives qu'elle apporte, elle rend aussi son déchiffrement plus complexe, et crée une forme d'incertitude. C'est pourquoi cette exhaustivité n'est jamais qu'apparente et superficielle : il y a toujours un doute possible, qui naît de la rencontre de termes à la signification divergente ; et c'est précisément cet « espace vide » qui autorise le travail de l'imagination. Ainsi, l'une des idées soutenues par Newcomb nous semble particulièrement pertinente car elle décrit précisément les principes d'un processus herméneutique qui passe, notamment, par l'identification des sentiments exprimés dans une œuvre.

> Les descriptions complexes sont nécessaires pour donner un exemple du potentiel expressif complexe d'une musique. Certains critiques et esthéticiens ont eu peur de telles descriptions herméneutiques essentiellement, je pense, parce qu'ils comprennent mal ce que ces descriptions prétendent – ou devraient prétendre – faire. Elles ne prétendent pas identifier précisément le contenu expressif de la musique, excluant ainsi des interprétations différentes et épuisant le contenu expressif de la musique. Elles prétendent seulement suggérer verbalement un exemple parmi d'autres du potentiel expressif de la musique[881].

Et Newcomb ajoute : « l'important n'est pas tant les constantes expressives suggérées par les mots choisis que de montrer de quelle manière il est possible d'entendre les procédés musicaux eux-mêmes comme ayant pu suggérer les constantes expressives suggérées par les mots[882] ». Cette dernière phrase, un peu alambiquée, ne s'inscrit pas tout à fait dans la logique herméneutique de Cortot, tout simplement parce que Cortot écrit en musicien-interprète et non en analyste. Si l'analyste cherche à trouver avant tout un espace de croisement entre ce qu'exprime une œuvre et le commentaire verbal qu'il en donne (on est donc sur le terrain du possible et non du déterminisme), le pianiste en revanche ne procède pas à cette réflexion critique : il propose simplement son interprétation, sans démontrer de quelle manière le texte musical en est l'origine. Ce qui n'empêche nullement le lecteur des éditions de faire le chemin inverse, et de retrouver les éléments musicaux qui ont pu susciter tel ou tel commentaire.

---

[881] « Complex descriptions are necessary to give an example of the complex expressive potential of fine music. Some critics and aestheticians have been afraid of such interpretive descriptions mainly, I think, because they mistake what the descriptions claim – or should claim – to *do*. They *do* not claim to identify precisely the expressive content of the music, thus excluding contrasting interpretations and exhausting the expressive content of the music. They claim only to suggest in words one example within the range of expressive potential of the music. » NEWCOMB, Anthony, « Sound and feeling », *art. cit.,* p. 633.

[882] « And the important matter is not so much the expressive patterns suggested by the words chosen but the demonstration of how the processes of the music itself might be heard to have suggested the patterns suggested by the words. » *Id.*

d) Au-delà de l'affect : la notion de mouvement

Nous avons jusqu'à maintenant laissé dans l'ombre une question importante : s'il est vrai que la musique est par essence expressive, s'il est également vrai qu'elle n'imite pas des objets mais l'effet que ces objets ont sur « le cœur du contemplateur[883] », comme l'affirme Rousseau, il faut s'interroger simplement sur un éventuel point commun, ou une convergence, entre affect et musique.

Avec Cortot, les commentaires poétiques, ou plutôt l'imaginaire qu'ils convient, ont en partie pour fonction de susciter chez l'auditeur la même émotion que la musique. Mais au final, le lien entre affect et musique lui demeure extérieur. Car l'idée même d'expressivité implique l'hétérogénéité de ce qui exprime et de ce qui est exprimé. Le sentiment n'est pas la musique, mais sa conséquence. S'il fallait schématiser très sommairement cette thèse, nous aurions ceci, la flèche représentant l'expression (en tant qu'acte) :

Musique ➔ sentiment

Imaginaire ↗

Nous avons jusqu'à maintenant traité le sentiment comme une entité pouvant être définie, ayant une identité propre. Dans cette perspective, le point de vue de Rousseau, qui fait du mouvement le lien entre musique et sentiment, est intéressante, d'une part parce qu'elle déplace le problème de l'expression sur un plan structurel, d'autre part parce que le philosophe se fonde sur une double métaphore : la musique est mouvement (ou : elle est entendue comme mouvement) ; l'émotion est interprétée et pensée comme mouvement (mouvement du cœur, mouvement de l'âme).

En ce qui concerne la première métaphore, il faut souligner que l'écoute de la musique comme mouvement est la transposition d'un phénomène temporel sur le plan de la spatialité. Un objet sonore qui évolue dans le temps devient un objet sonore qui se *déplace* dans le temps. Cela vient tout simplement de notre représentation commune du temps selon des schèmes spatiaux : le temps avance, la flèche du temps, etc. En ce qui concerne la seconde métaphore, elle est inhérente à l'étymologie même du mot. On trouve dans le dictionnaire Littré plusieurs définitions du terme « émotion » : « Mouvement moral qui trouble et agite, et qui se produit sous l'empire d'une idée, d'un spectacle, d'une contradiction, et quelquefois spontanément sous l'influence d'une perturbation nerveuse (…) », « trouble heureux ou doux

[883] ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique, op. cit.,* p. 251.

de l'âme[884] », ou encore « un léger mouvement de fièvre »[885]. Ces trois définitions, accompagnées de citations d'auteurs en majorité du XVII[e] siècle, témoignent de la nature physique, corporelle de l'émotion.

On en arrive donc à cette conclusion :

- l'émotion ne peut être pensée hors d'une expérience corporelle. Nous réagissons physiquement à une émotion. La peur nous donne la chair de poule et le cœur s'accélère. La tristesse nous rend apathique, etc. ;
- la musique mime une attitude corporelle. Du moins elle est perçue comme telle[886] ;
- la musique met en mouvement par mimétisme : l'existence même du chef d'orchestre, ainsi que l'attitude ou la gestuelle de certains interprètes, notamment des chanteurs, le confirme ;
- enfin, le mouvement perçu dans la musique est perçu comme étant similaire au mouvement d'une émotion. C'est du moins la thèse qui est la plus largement partagée aujourd'hui : il y a homologie structurelle ou isomorphisme entre la musique et l'émotion. Kivy ou Langer, pour ne citer qu'eux, en discutent de manière extensive et partent même du même constat que Langer : « ce que la musique peut refléter est seulement la morphologie du sentiment[887] ».

Il nous faut pourtant revenir brièvement sur la notion de mouvement en musique. Nous avons vu que le mouvement n'a de sens, *a priori,* que métaphoriquement, l'espace dans lequel la musique se meut étant, lui aussi, tout aussi métaphorique.

Or, cette évidence première selon laquelle l'idée de mouvement en musique ne s'entend qu'au sens figuré a été contestée. Si l'on se place en effet du point de vue de la perception (comment, d'ailleurs, pourrait-on adopter un autre point de vue ?) le sens du mouvement est réel. Par conséquent, le système analogique musique/mouvement/émotion est entièrement fondé sur les modes de perception de l'auditeur qui retrouve dans la musique certaines

[884] LITTRÉ, Émile, « Émotion », *Dictionnaire de la langue française,* Paris : Hachette, 1873-1874, vol. 2, p. 1349 [en ligne]. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406698m/f412.image. [Consulté le 13 avril 2013].
[885] *Ibid.,* p. 1348 [en ligne]. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406698m/f411.image. [Consulté le 13 avril 2013].
[886] Selon Todd, notamment, la perception des dynamiques et du tempo est corrélée à la perception d'un mouvement chez l'auditeur. Voir TODD, Neil P. McAngus, « The dynamics of dynamics : a model of musical expression », *Journal of the Acoustical Society of America,* XCI (juin 1992), n° 6, p. 3540-3550.
[887] « What music can actually reflect is only the morphology of feeling » [Ce quie la musique peut réellement refléter, c'est seulement la morphologie du sentiment ». LANGER, Suzanne K. Langer, *Philosophy in a New Key, op. cit.,* p. 238.

expériences corporelles. L'expérience musicale, en ce sens, est aussi remémoration. Car comme le souligne Francès,

> l'accès aux significations n'est pas dans une *imitation,* même rudimentaire, des contenus expressifs qui les supportent dans la forme musicale. Il consiste seulement dans la *reconnaissance,* implicite ou non, d'une structure familière à travers une construction esthétique dans laquelle la stylisation peut être plus ou moins poussée, jusqu'à n'en laisser subsister qu'une simple allure générale rappelant une manière d'être. Dans la plupart des cas, et surtout lorsque l'auditeur n'adopte pas l'attitude sémantique, c'est cette construction qui est visée par la conscience et les éléments symboliques de la signification demeurent sous-entendus ; ils agissent cependant malgré leur nature marginale, faisant revivre, comme fond de la contemplation des harmonies et des mélodies *écoutées,* les échos et les ombres de l'expérience corporelle sédimentée[888].

De la même façon, Eric Clarke, dans un article intitulé « Meaning and the specification of motion in music », affirme que « la musique peut créer des effets perceptuels, grâce à la disposition dans le temps de hauteurs et de timbres distincts qui reproduisent, ou se rapprochent de ceux dont nous faisons l'expérience avec les transformations acoustiques continuelles qui sont caractéristiques d'événements réels[889]. » Et Clarke ajoute que si les sons, dans la vie quotidienne, sont à même de spécifier un mouvement, inversement, il est normal que les sons musicaux puissent spécifier un mouvement, si métaphorique soit-il. En résumé, la perception musicale est un *analogon* de la perception réelle. Elle est donc, essentiellement, métaphorique. Et au lieu de dire, comme l'affirme Rousseau, que la musique mime le mouvement des sentiments, il serait plus juste de postuler que le mouvement est un des modes de perception du musical. Il faut ajouter qu'il n'existe pas de causalité mécaniste dans le processus de perception. La musique n'agit pas comme un tampon qui s'imprimerait directement sur la conscience de l'auditeur. Son effet dépend en grande partie de l'action, même inconsciente, de celui qui la reçoit : d'où l'insistance de Cortot sur le rôle de l'imaginaire, non seulement pour l'interprète, mais aussi pour le public.

Examinons donc de quelle manière le pianiste établit cette symbiose entre expérience musicale et expérience réelle, *via* la notion de mouvement, qui d'ailleurs n'a pas une signification univoque. On se doute évidemment que le terme « mouvement » est avant tout utilisé dans un sens bien concret, comme synonyme de tempo. Au début de la *Barcarolle* par

---

[888] FRANCÈS, Bernard, *La Perception de la musique, op. cit.,* p. 343.

[889] « So music may create perceptual effects with the disposition of discrete pitches and instrumental timbres in time that reproduce, or approximate to, those that we experience with the continuous acoustical transformations that are characteristic of real world events. » CLARKE, Eric, « Meaning and the specification of motion in music », *Musicae scientiae,* V (automne 2001), n° 2, p. 221.

exemple, les fluctuations de tempo, qui doivent donner un sentiment d'improvisation, sont décrites comme une « détente progressive du mouvement », en même temps qu'un « affaiblissement de la sonorité ». Dans ce cas, le mouvement est le transfert d'une réalité purement temporelle vers une réalité physique connue de l'interprète (la sensation de détente). En second lieu, les commentaires attestent d'une relation analogique claire entre mouvement et sentiment ; le mouvement (métaphoriquement entendu) n'est jamais neutre, puisqu'il définit un affect. Ainsi, le mouvement de la basse, dans les dernières mesures de la *4e Ballade* (mes. 227-230), est qualifié de « rageur ». Ajoutons de plus qu'ici l'impression de mouvement va de soi : elle découle autant de l'alternance dominante/tonique que de la courbe ascensionnelle que dessine la basse ou du continuum de doubles croches.

Ces deux exemples attestent de la véracité de l'analyse de Francès, auquel nous revenons encore, car il résume parfaitement l'intrication du ressenti psychologique d'une forme d'expressivité musicale et d'un schéma cinétique :

> En dépit de leur genèse particulière, les formes de mouvement inhérentes au rythme musical peuvent être l'analogue symbolique de formes cinétiques présentes dans le comportement, que cette analogie ait été, explicitement ou non, visée par le compositeur. En toute rigueur, nous savons que seule la musique nous donne pleinement le contenu d'une expressivité musicale ; si celle-ci est l'analogue d'un sentiment ou d'un mouvement des choses, c'est de manière spécifiquement musicale, et nous ne l'apprenons que par le détour de la signification, lorsqu'elle contient elle aussi une forme cinétique caractéristique de ce mouvement ou de ce sentiment[890].

Enfin, le mouvement semble être synonyme de la vie elle-même. Il est, à la lettre, ce qui *anime.* Aussi n'est-il pas étonnant de voir son absence associée à l'idée de mort, notamment dans la *1re Ballade,* à propos du long accord (mes. 7) qui met fin à l'introduction. Voici ce qu'écrit Cortot : « on laissera suffisamment mourir la sonorité sur le *si* bémol de la main droite pour que le *ré* de la main gauche, par quoi débute mystérieusement le moderato, en se faisant désirer, prenne sa vraie signification résolutive, tout en engendrant doucement l'impulsion du nouveau rythme[891]. » Cette expérience du rythme comme forme de vie est d'ailleurs manifeste dans les expressions désormais stéréotypées qui associent tout élément musical perçu comme mouvant à l'adjectif « vivant ». Cortot parle ainsi d'une « ligne mélodique vivante[892] » dans l'*Étude* op. 10 no 6, d'un « mouvement plus vivant[893] » dans la

[890] FRANCÈS, Bernard, *La Perception de la musique, op. cit.,* p. 317-318.
[891] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op, cit.,* p. 4.
[892] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 10, op. cit.,* p. 40.
[893] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 29.

Barcarolle, d'un « vivant *rubato*[894] » dans le *Nocturne* op. 55 n° 2, ou encore d'une « interprétation audacieuse et vivante » dans la *Fantaisie.*

On peut donc résumer ainsi les différentes modalités du mouvement, telles qu'elles apparaissent dans les commentaires de l'édition de travail :

- le mouvement est commun au réel et à la musique. Par conséquent, la musique peut mimer le mouvement d'un objet réel, et par association, les propriétés de cet objet. Par exemple, le trait de main droite au début du *Prélude* n° 10, « vif, étincelant et léger, qui fuse au travers de trois octaves », est « semblable à une flèche d'or, qui disparaît dans un calme remous d'accords négligents[895] ». L'image de la flèche s'abîmant dans les flots est ici le substitut symbolique de caractéristiques sonores (l'aspect « étincelant » des notes suraiguës) et gestuelles (vivacité et légèreté du geste, et mouvement descendant rapide) ;
- l'idée de mouvement est intériorisée et ressentie par l'auditeur, qui lui associe à la fois la mémoire d'un mouvement physique réel et un affect ;
- le mouvement (rythme et tempo) est métaphoriquement conçu comme facteur de vitalité. Il mime et reproduit les fluctuations d'une musique pensée comme un être vivant ;
- enfin, et plus important encore, le mouvement permet de penser la musique en termes d'énergie.

Dans cette perspective, on peut considérer l'importance que Cortot accorde à la notion de désir comme le signe d'une volonté de mettre en exergue la corrélation étroite entre émotion et puissance cinétique. Car le désir est bien, avant toute chose, une puissance motrice. Dans l'exemple précédemment cité de la *Ballade* op. 23, la basse, mes. 8, se « fait désirer ». Ainsi l'inertie apparente de l'accord de la mes. 7 se transforme en attente, tension vers une résolution harmonique qui ne se produit qu'à partir de l'apparition de la basse *ré* à la mesure suivante. Aussi le désir perturbe-t-il le déroulement temporel régulier et autorise-t-il fluctuations rythmiques et *rubato*. Il ne s'agit donc plus de mesure mais d'élans et de détentes. Mais le désir peut se manifester également par une extrême rigueur rythmique, symbole d'un dynamisme que rien n'arrête. Le commentaire qui accompagne le *1er Prélude* (intitulé « attente fiévreuse de l'aimée » dans l'édition de travail) en est un parfait exemple.

[894] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 107.
[895] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 28.

> L'élan passionné, l'ardeur impatiente qui animent ce prélude sont commandés par l'exacte ponctuation de la formule syncopée, qui, de mesure en mesure, conduit, haletante et fiévreuse, la ligne mélodique à l'exaltation des 21^{me}, 22^{me} , 23^{me} et 24^{me} mesures ; point culminant d'une courbe qu'infléchit ensuite un bref diminuendo pendant lequel la sonorité s'affaiblit, mais non la pressante insistance d'un rythme qui devient semblable aux battements d'un cœur épuisé d'émotion[896].

Cortot évoque quelques-uns des éléments musicaux pouvant amener à une interprétation de ce *Prélude* comme symbole du désir : le systématisme de l'écriture et le déséquilibre rythmique, la forme générale de la courbe mélodique, les dynamiques, dont Cortot accroît l'amplitude – la symbolique du désir en est d'autant plus évidente, si l'on considère que plus l'amplitude est grande, plus l'énergie cinétique est importante – en ajoutant *crescendos*, *decrescendos* (mes. 7-8, 23-26, 28-32) et nuances (dans l'ordre : *mf, ff, mp, p* puis *pp,* alors que les éditons originales ne comportent que le *mf* et *p* ; Cortot spécifie donc précisément l'évolution de l'intensité, lorsque Chopin ne fait que l'esquisser[897]). On notera également le *ritenuto* final (mes. 32), qui paraît imiter l'épuisement des battements du cœur auquel Cortot fait allusion. Il faudrait ajouter à cela l'harmonie (notamment, mes. 5-8, la préparation de la dominante par le II^{e} degré et la dominante de la dominante, et les appoggiatures successives à la main droite). Mais il ne faut pas croire pour autant que l'idée de désir se traduit forcément, pour Cortot, par une tension exacerbée. Le désir peut également être « désir de jeune fille », qui se manifeste musicalement par un schéma dynamique et une temporalité spécifiques. Du *11^{e} Prélude,* Cortot nous dit en effet : « il y a dans la grâce ingénue du contour mélodique, une sorte de réserve, de pudique retenue, qui s'accommoderait mal d'un tempo trop volubile ou d'un accent trop brillant[898]. »

Quelles que soient cependant la force de ce désir et sa signification émotionnelle, c'est toujours la notion d'attente tendue vers une résolution qui le justifie (Robert Hatten parle à ce moment de temporalité prospective ou anticipatoire[899]). En ce sens, le *fa*♯ initial du *11^{e} Prélude* est l'équivalent sémantique de l'accord dissonant de la *1re Ballade* (mes. 7), et du rythme bancal du *1er Prélude.* Dans le *11^{e} Prélude,* cette instabilité initiale n'est jamais complètement résorbée : la basse de l'accord de dominante n'arrive que sur le deuxième

---

[896] *Ibid.,* p. 2.
[897] Les éditions originales ne comportent en effet aucun signe de *decrescendo* ni de *crescendo*. En ce qui concerne les nuances, l'édition allemande remplace le *mf* mes. 1 par un *f.*
[898] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 30.
[899] Voir HATTEN, Robert S., « The troping of temporality in Music », dans ALMÉN, Byron ; PEARSALL, Edward, (éds.) *Approaches to Meaning in Music*, *op. cit.,* p. 62-75. Hatten oppose temporalité prospective (une introduction ou une cadence évitée par exemple) et temporalité rétrospective (coda). L'idée du désir recoupe assez bien, chez Cortot, le premier type de temporalité défini par Hatten.

temps de la mesure, et l'accord de tonique, mes. 5, est accompagné d'une double appoggiature qui ne se résout que sur la troisième croche du temps (ce déséquilibre rythmique et le sentiment d'accélération qu'il induit vient du fait que la mesure à 6/8 a ici une division ternaire et non binaire). Cette résolution jamais satisfaite est littéralement le moteur de l'œuvre : c'est la raison pour laquelle le terme « désir » est inclus dans le titre lui-même, et non, seulement, dans le commentaire. Aussi le désir n'a-t-il d'existence qu'inassouvi : l'objet atteint, il perd sa raison d'être. Dans le *13^e Prélude,* Cortot, à propos de la modulation de *fa*♯ à *do*♯ majeur (en réalité, il y en a deux, mes. 7 et 22, qui sont par deux fois amenées par l'accord de *ré*♯ mineur, commun aux deux tonalités), explique qu'il faut « essayer de retrouver en soi un grand et cher désir inassouvi, semblable à celui dont l'incomparable modulation en *ut* dièse majeur se fait l'écho frissonnant et exalté et dont nulle pédagogie n'enseignera l'accent[900]. » Ici, ce n'est pas tant une tension créée par une instabilité rythmique ou une dissonance harmonique qui est en jeu, mais plutôt la fugacité du moment de stabilité. Si le désir est figuré par la modulation elle-même (principe dynamique), l'apparition de l'accord de tonique de *do*♯, mes. 7, semble contrebalancée par la présence du *fa*♯ et du *la*♯, seulement une croche après : on entend donc, à la basse, l'accord de *fa*♯ arpégé, alors qu'à la main droite est énoncé l'accord de *do*♯. De la même manière mes. 22, l'appoggiature inférieure de la tonique, de même que le cadre de la modulation (une marche harmonique) ainsi que la minorisation de l'accord à la mesure suivante, contribuent à donner à cette modulation un aspect transitoire, sinon éphémère. De plus, la rareté de la tonalité de même que l'évidence de son symbolisme (une tonalité composée exclusivement de dièses ne peut être que le superlatif de sa consœur *do* majeur, dont on connaît les attributs les plus courants : lumineuse, stable, etc.) expliquent le statut exceptionnel que lui confère Cortot.

En résumé, les exemples précédents montrent que désir et instabilité sont, pour l'interprète, deux termes équivalents, l'un du côté de l'affect et de l'humain, l'autre du côté du musical. Cette instabilité se manifeste par une multitude de procédés, qui sont soit inscrits dans la partition (harmonie, dynamiques, etc.), soit le fait de l'interprète (*rubato,* notamment). Aussi ne peut-on qu'être d'accord avec Stravinsky lorsqu'il identifie deux sortes de musiques, correspondant à deux temporalités différentes.

> L'une évolue parallèlement au processus du temps ontologique, l'épouse et le pénètre, faisant naître dans l'esprit de l'auditeur un sentiment d'euphorie et pour ainsi dire de « calme dynamique ». L'autre devance ou contrarie ce processus. Elle n'adhère pas à l'instant sonore. Elle déplace les centres

[900] *Ibid.,* p. 37.

d'attraction et de gravité et s'établit dans l'instable, ce qui la rend propre à traduire les impulsions émotives de son auteur. Toute musique où domine la volonté d'expression appartient à ce second type[901].

Interprétée par Cortot, la musique de Chopin appartient définitivement à la deuxième catégorie[902].

C. Images et rapprochements esthétiques

Nous abordons ici un problème qui nous semble crucial : l'image comme outil de définition esthétique. Si l'on se reporte en effet aux ouvrages consacrés à l'imaginaire de tel ou tel compositeur, on s'aperçoit que l'image est presque toujours étudiée pour ce qu'elle révèle de l'esthétique ou du style d'un compositeur. C'est le cas par exemple dans l'étude publiée par Siglind Bruhn[903], qui identifie trois catégories d'associations verbales (déterminées par le compositeur) permettant d'appréhender la musique de Debussy, Ravel et Messiaen : les impressions et images qui n'ont pas forcément une origine littéraire, celles qui ont une origine littéraire clairement identifiable (en l'occurrence, des contes ou des poèmes), et enfin, dans le cas de Messiaen notamment, des images liées à des concepts spirituels et au divin.

En théorie, il serait possible d'effectuer le même travail sur l'œuvre de Chopin, à ceci près, cependant, que les images ne seraient pas déterminées par le compositeur mais par l'interprète, et que les catégories ne seraient pas les mêmes. Mais plutôt que procéder à un relevé systématique, il est préférable d'en venir directement à l'interprétation : il ne s'agit pas de montrer, comme le fait Bruhn, que trois compositeurs français du XX^{e} siècle ont un imaginaire commun ou du moins trois imaginaires qui présentent des similitudes, mais que les images associées à l'œuvre de Chopin réfèrent, implicitement ou explicitement, à d'autres compositeurs, d'autres esthétiques, d'autres époques. Nous nous fonderons sur quelques exemples, sans chercher à être exhaustive.

1) Références littéraires et picturales

[901] STRAVINSKY, Igor, *Poétique musicale, op. cit.,* p. 83.
[902] Dans la première catégorie, on peut songer à certaines œuvres de Bach, dans lesquelles le systématisme de l'écriture et la régularité rythmique peuvent effectivement induire un sentiment de « calme dynamique ».
[903] BRUHN, Siglind, *Images and Ideas in Modern French Piano Music. The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen,* New York : Pendragon Press, 1997.

On discerne, à la lecture des éditions de travail comme des comptes-rendus des cours d'interprétation, une multitude de références littéraires, musicales et artistiques plus ou moins explicites. Si l'on examine les titres donnés aux *Préludes,* il est évident que « Des souvenirs délicieux flottent comme un parfum à travers la mémoire » (*Prélude* n° 7) a une résonance baudelairienne. « Du sang, de la volupté et de la mort » est emprunté à Maurice Barrès. Il n'est pas impossible que « Méditation douloureuse ; la mer déserte, au loin… » (*Prélude* n° 2) puisse rappeler au lecteur ou à l'auditeur d'aujourd'hui le « Voyageur au-dessus d'une mer de nuages » de Caspar David Friedrich, même si le titre fait originellement référence à l'attente de Tristan alors qu'il est blessé[904] ; les « fusées qui retombent » (*Prélude* n° 10) évoquent peut-être le tableau de John Whistler *Fusée qui retombe*. Mais les références les plus évidentes sont encore celles faites aux œuvres de Liszt, ou plutôt à leur univers symbolique : « Le mal du pays » (*Prélude* n° 6), « Funérailles » (*Prélude* n° 20).

Il reste à savoir si ces emprunts, références intertextuelles ou allusions ont pour but d'établir une véritable relation avec l'artiste, l'œuvre ou l'esthétique implicitement évoqués, ou si, simplement, Cortot a choisi ces titres pour leur seul pouvoir d'évocation. Il ne fait pas de doute, par exemple, que l'expression « Méditation douloureuse ; la mer déserte, au loin », si elle n'est pas une référence directe au tableau de Caspar David Friedrich, évoque clairement des thèmes chers à l'époque romantique : l'introspection, la souffrance personnelle, la solitude… Il en est de même en ce qui concerne le *7e Prélude.* Certes, Cortot ne cite pas Baudelaire. Pourtant, parfum et souvenir se conjuguent dans le poème « Le Parfum » (« Charme profond, magique, dont nous grise / Dans le présent le passé restauré ! / Ainsi l'amant sur un corps adoré / Du souvenir cueille la fleur exquise[905]. ») De plus, le titre « Des souvenirs délicieux flottent comme un parfum à travers la mémoire » rappelle étrangement « Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir[906] », (on y retrouve la même tournure grammaticale, l'idée d'une confusions des sens, presque la rime en « oir »/« oire », et bien sûr le parfum) et peut-être, indirectement, le quatrième des *Préludes* de Debussy. On retrouve d'ailleurs, dans l'un des commentaires accompagnant la *Mazurka* op. 33 n° 4, l'un des vers d'*Harmonie du soir :* « valse mélancolique et langoureux vertige[907] ».

La question de la parenté esthétique se pose avec d'autant plus d'acuité lorsqu'il s'agit d'une citation exacte. On dispose de quelques témoignages qui concernent le choix d'un titre

[904] Voir MANGEOT, Auguste, « Salle des Agriculteurs. Mme Maria Freund et Alfred Cortot », *art. cit.,* p.159.
[905] BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal, op. cit.*, p. 100-101.
[906] *Ibid.,* p. 123-124.
[907] CHOPIN, Frédéric, *Mazurkas, op. cit.,* vol. 2, p. 82.

de Barrès pour le dernier *Prélude* de l'op. 28. Voici ce qu'affirme Cortot lors d'une conférence tenue le 7 décembre 1933 :

> En empruntant à Maurice Barrès, pour qualifier ce dernier prélude, le titre de son œuvre : *Du sang, de la volupté, de la mort,* j'ai bien conscience d'avoir fait un saut trop audacieux dans l'hypothèse poétique et d'avoir assujetti la pensée de Chopin à la conception d'une sensibilité moderne.
>
> Mais nuls mots mieux que ceux-ci, pourtant, ne me paraissent susceptibles de définir les sursauts d'emportement, de tendresse et de désespoir qui caractérisent de leurs saisissantes alternatives la dernière page de ce recueil où nous venons de lire, transposées en sonorités sublimes, toutes les émotions du cœur humain[908].

Rien ne laisse penser, dans le propos de Cortot, que celui-ci ait voulu tisser un lien véritable entre l'œuvre de l'écrivain et celle de Chopin. Le pianiste l'affirme sans détour : ce sont les mots eux-mêmes et ce qu'ils expriment indépendamment de toute référence au livre auxquels ils se rapportent, qui importent. Il n'est pas certain, d'ailleurs, que Cortot ait lu l'œuvre en question à l'époque où il choisit ce titre[909].

Pour ce qui est des titres d'obédience lisztienne, le constat est au fond identique. Il ne semble pas que Cortot ait cherché à établir une filiation quelconque entre « Le Mal du pays », extrait des *Années de pèlerinage,* ou « Funérailles » (*Harmonies poétiques et religieuses*) et les *Préludes* n° 6 et n° 20. Il ne fait aucun doute en revanche que les titres choisis soient une référence à Liszt[910].

Si le *20e Prélude*[911] est intitulé « Funérailles », c'est surtout en raison de son rythme régulier de marche, de la présence du rythme pointé, de la tonalité mineure, de la basse chromatique descendante… tous les attributs, en réalité, d'une marche funèbre. Le cas du *6e Prélude,* en revanche, est plus difficilement explicable. Si l'on aboutit à la même conclusion que précédemment en ce qui concerne une parenté musicale possible, il est

---

[908] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. I. Les Préludes », *art. cit.,* p. 261.

[909] On sait en revanche que Cortot fit l'acquisition de l'ouvrage. Une note prise par Gavoty en atteste : « Cortot me dit qu'il a connu Barrès avant que le [mot illisible] ne porte son nom. Il avait donné à un prélude de Chopin le titre : "du sang, de la volupté et de la mort", ce qui conduisit Barrès à lui rendre visite, et à lui dédicacer un exemplaire de luxe de cet ouvrage. Il n'avait pas, me dit Cortot, le *goût,* mais – comme Valéry – le *sentiment* de la musique ». GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot non datées,* Médiathèque musicale Mahler.

[910] Dans le programme du concert de mai 1914 déjà évoqué, Cortot accole en effet au *6e Prélude* le titre : « Heimweh (le mal du pays) » (voir MANGEOT, Auguste, « Salle des Agriculteurs. Mme Maria Freund et Alfred Cortot », *art. cit.,* p. 159), reproduisant ainsi, mais en inversant traductions française et allemande, le titre de la pièce de Liszt dans l'édition originale Schott. Le titre « Le Mal du Pays (Heimweh) » se trouve en effet en haut de la page de gravure placée juste avant la partition elle-même. Voir LISZT, Franz, *Années de pèlerinage – Pilgerjahre,* Mainz : B. Schott's Söhne, [1855], cotage 30334, [n. p.]. Il est cependant possible que cela soit une simple coïncidence.

[911] Il ne semble exister aucune similitude, sur les plans formel, thématique ou harmonique, entre la pièce de Liszt et celle de Chopin. L'écriture pianistique en est également très différente.

également malaisé de discerner les motifs du choix d'un tel titre. Le commentaire, sur ce point, apporte quelques éléments de réponse.

> Pour bien rendre le caractère élégiaque et méditatif de ce prélude, il convient de donner au dessin mélodique de la main gauche, une accentuation pénétrante, mais dont l'intensité est en raison directe de sa sobriété même.
>
> Cette œuvre prend trop souvent, de par l'exagération du sentiment, un caractère emphatique qui la dénature irrémédiablement, et transforme en banales expansions, les inflexions réservées, contenues, qui font la valeur aristocratique de cette confidence. Elle est mélancolique, désabusée, certes, mais non désespérée ; il s'y joint l'amère douceur d'un regret, et ce ne sont que des soupirs, non des sanglots, qui rythment son allure égale[912].

Ce que retient Cortot du *Mal du pays* de Liszt*,* ce n'est ni l'exotisme du ranz des vaches, ni une propriété technique[913], mais sa signification : le ranz suscite une rêverie nostalgique qui fait émerger le souvenir du pays dont on est exilé. Ce qui lie donc les deux pièces est davantage un même sentiment (et cette affinité sentimentale demeure intuitive) plutôt qu'une même esthétique. La réserve à laquelle fait allusion Cortot trouve en revanche un écho dans le dépouillement de la mélodie du ranz, exposée à nu, sans accompagnement ni harmonie, image même de la solitude. Il est donc impossible de savoir, au final, si Cortot a d'abord choisi un titre se référant à l'affect qu'il présumait être exprimé dans le *Prélude,* pour ensuite établir un lien implicite avec l'œuvre de Liszt, ou si la possible parenté émotionnelle entre les deux œuvres l'a poussé à reprendre le titre de Liszt. Dans tous les cas, la dimension intuitive de telles associations ne fait aucun doute ; cela ne signifie pas que ces rapprochements ne soient pas valides. S'ils demeurent contestables, ils n'en sont pas moins, pour le musicien, une forme d'ouverture et une invitation à l'interprétation, c'est-à-dire, précisément, à la recherche de rapprochements possibles.

Si l'on sort du cadre des titres donnés aux *Préludes,* on constate que les références à d'autres œuvres ou d'autres arts sont tout aussi présentes, mais ne sont pas toujours aussi explicitement rattachées à une source identifiable. Nous prendrons comme exemple de ces correspondances latentes, et peut-être inconscientes, la vision fantastique d'une nuit de sabbat.

---

[912] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 16.

[913] Il est cependant possible de trouver, entre les thèmes initiaux des deux pièces, de frappante similitudes : une même forme mélodique en arche, une harmonie sous-jacente de tonique, l'appoggiature inférieure de la tierce pour l'un, de la quinte pour l'autre, de l'accord de tonique, un tempo identique – *lento assai* chez Chopin, *lento* chez Liszt –, et un même registre lorsque ce thème est de nouveau énoncé aux mes. 3-5 dans l'œuvre de Liszt.

La mention la plus claire s'en trouve dans la *1re Ballade,* dont la coda donne lieu à un commentaire dont nous avons déjà souligné l'importance du point de vue de la métaphore de la musique comme narration. Nous le citons à nouveau :

> Ici, l'intérêt dramatique se trouve réparti entre les deux mains. La main gauche lui prête l'accent farouchement accusé d'une fanfare précipitée, qui semble sonner un hallali satanique pendant que la main droite emportée dans le fulgurant élan d'une gamme chromatique pareille à un rire déchirant, fuse jusqu'aux sommets du clavier, puis s'abîme avec une sorte d'ivresse triomphante sur le *sol* de basse, comme sur une proie longuement convoitée. Deux gammes tranchantes, impérieuses, définitives, suivies du lourd écroulement d'accords funèbrement voilés. Deux sursauts de révolte, puis le tourbillon irrésistible d'octaves chromatiques qui met fin à l'épique vision[914].

Plusieurs éléments définissent cette épopée diabolique : le rire, le diable, la fulgurance d'une poursuite. Ces trois éléments apparaissent dans d'autres œuvres, pas nécessairement ensemble. Mais le *16e Prélude,* que Cortot nomme « Course à l'abîme », en référence directe à la 18e scène de la *Damnation de Faust,* semble bien réunir ces trois caractéristiques.

> Bien plus encore que la vélocité du trait de la main droite, c'est du caractère rythmique de la main gauche, véritable élément propulseur de ce prélude, que dépend l'expression farouche qui l'anime.
>
> Après une mesure d'introduction pathétique, cri d'effroi où, dans le *rubato* désespéré d'accords qui s'échevèlent chromatiquement, passe comme un frisson d'horreur, c'est la vision hallucinante d'une fuite éperdue, d'une course bondissante, qui talonne infatigablement une volonté satanique ; c'est la paraphrase musicale, après Berlioz, des vers de Goethe entr'ouvrant [*sic*] aux yeux épouvantés de Faust dans le fracas de la tempête, les abîmes où le précipite un abîme inexorable.
>
> À la main droite de dépeindre les sifflements ironiques du vent en furie, la plainte sinistre de la rafale, pendant que la main gauche suggère la galopade frénétique qui entraîne avec les noirs coursiers, aux feux intermittents d'éclairs romantiques, les deux ombres symboliques courbées sous l'orage[915].

Au « rire déchirant » de la *1re Ballade* répondent, dans le *16e Prélude,* les « sifflements ironiques du vent en furie », au « hallali satanique », la « volonté satanique », et au « fulgurant élan », la « fuite éperdue », la « course bondissante » et la « course à l'abîme ». Le programme du dernier mouvement de la *Symphonie fantastique* n'est pas non plus sans rapport avec ces divers éléments (on y retrouve notamment le rire démoniaque : « Bruits étranges, gémissements, éclats de rire ; cris lointains auxquels d'autres cris semblent

[914] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 20.
[915] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 47.

répondre[916] »). Évidemment, la référence à l'épisode de la nuit de Sabbat de Faust, que ce soit au travers de *La Damnation,* de la *Symphonie fantastique* ou du *Faust* de Goethe (quoique Goethe ne semble être cité que comme source d'inspiration pour Berlioz, et non comme référence directe) n'est pas anodine. Tout d'abord, le mythe de Faust et le thème de la nuit de Sabbat sont les marqueurs du romantisme de la première moitié du XIX^e^. Mendelssohn, Berlioz, Liszt, Weber… tous se sont intéressés à la traduction du diabolique ; même Schumann s'inspire du mythe dans ses *Scènes de Faust*, d'une façon certes moins pittoresque (il n'y a pas dans cette œuvre de nuit de Walpurgis ni de chevauchée fantastique, ni de rire diabolique). Tous, sauf Chopin. Le lien que Cortot établit entre certaines œuvres de Chopin et le mythe de Faust donne donc *de facto* au compositeur une place au sein d'une communauté esthétique et surtout imaginaire, ou plutôt imaginale, si l'on veut éviter toute confusion sémantique.

Il semble cependant que Cortot soit moins intéressé par le mythe de Faust lui-même et les personnages qu'il met en scène que par l'idée de chevauchée fantastique, dont le *perpetuum mobile,* la gamme chromatique, le rythme obstiné de la basse et surtout un tempo infernal semblent être les signes. On constate d'ailleurs que le triton, *Diabolus in musica* et comme il se doit symbole de Méphistophélès[917], n'a pas ici sa place. En définitive, le thème de la course à l'abîme indique avant tout une vitesse diabolique, et la constance d'un rythme. En ce sens, le *12^e^ Prélude,* intitulé « Chevauchée fantastique », est tout aussi faustien que le 16^e^.

> Les *crescendi* véhéments, les rafales impérieuses que précipitent un rythme obstiné et impatient, le bondissement caractéristique de la basse, l'allure trépidante, fébrile d'une chevauchée tragique par une nuit d'orage, tels sont les éléments essentiels de cette interprétation.
>
> Elle suppose, au premier chef, et plus encore que la perfection du mécanisme, de rares ressources imaginatives et nerveuses. Mais elle ne pourra naturellement traduire que lorsque le problème technique qui la conditionne aura été résolu[918].

Faust et Mazeppa sont les deux faces d'un même Janus. La différence entre le tragique et le diabolique se perd, absorbée et dépassée par celle de la chevauchée. Mais lorsque celle-ci disparaît, il ne reste plus que le rire infernal, la « joie maléfique », la stridence démoniaque

[916] BERLIOZ, Hector, *Symphonie fantastique,* [*New Edition of the Complet Works,* vol. 16], éd. sous la direction de Nicholas Temperley, Cassel ; Bâle ; Tours ; Londres : Bärenreiter, 1972, cotage 5456, p. 4.
[917] Voir à ce sujet REIBEL, Emmanuel, *Faust. La Musique au défi du mythe,* Paris : Fayard, 2008, p. 205-208.
[918] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 32.

des accords du *1er Scherzo*[919], autrement dit la dissonance, qui est bien la qualité principale du diable.

2) Chopin, Debussy et Wagner

a) Chopin et Debussy

Étudier la conjonction entre Debussy et Chopin ne relève pas d'une ambition nouvelle. Citons Robert Godet, qui effectue un parallèle entre les *Études* de Debussy et celles de Chopin ou Marie-Cécile Barras, qui met en lumière « la présence de Chopin dans la musique de piano de Debussy »[920]. Jean-Jacques Eigeldinger, quant à lui, affirme :

> Si l'on regarde en direction de Debussy et de Ravel, les pièces lyriques les plus accomplies du dernier Chopin, telles la *Berceuse* op. 57, la *Barcarolle* op. 60 et le *Nocturne* op. 62/1, mettent en œuvre des figurations pianistiques qui existent plus qu'à l'état latent dans le *stile brillante* des *Variations* op. 2, de la *Fantaisie* op. 13 *sur des airs nationaux polonais* (introduction dans les deux cas) et surtout dans les mouvements médians des *Concerti* op. 21 et 11 – lesquels sont de purs Nocturnes avec accompagnement d'orchestre. (…) Dans ses op. 57, 60 et 62 Chopin aborde aux rivages du symbolisme/impressionnisme musical (mon propos n'est pas d'entrer en lice sur le litige de cette problématique stylistique et terminologique) à partir de formules principalement issues de Hummel et de Field, formules qui participent à la fois du trait purement pianistique et de la stylisation du *bel canto* orné dans l'orbe de Rossini[921].

On pourrait encore citer Paul Badura-Skoda, Jolanta Bauman-Szulakowska, ou Roy Howat[922]. La plupart de ces études mettent en exergue, entre autres, des éléments biographiques – l'importance revêtue par la figure de Madame Mauté de Fleurville, ancienne élève (supposée) de Chopin, la dédicace des *Études* à Frédéric Chopin ou la révision de ses œuvres pour l'éditeur Jacques Durand – et révèlent des similitudes musicales au niveau de la

---

[919] Voir Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos*, *op. cit.*, p. 21. Chaque accord des mes. 598-603 est un accord de dominante de la dominante, sous forme de 7e diminuée (une 9e de dominante sans fondamentale), avec tierce abaissée, sur pédale de dominante, soit, en *si* mineur : *fa*♯/*mi*♯/*sol*/*si*/*ré*.

[920] Voir LESURE, François, « Chopin – Debussy par Robert Godet », *Cahiers Debussy,* no 3 (1976), p. 11-13 ; BARRAS, Marie-Cécile, « La présence de Chopin dans la musique de piano de Debussy », *Cahiers Debussy,* no 20 (1996), p. 41-60.

[921] EIGELDINGER, Jean-Jacques, *L'Univers musical de Chopin, op. cit.,* p. 30.

[922] Voir BADURA-SKODA, Paul, « Chopin's influence », dans WALKER, Alan, (éd.) *Frédéric Chopin. Profiles of the Man and the Musician,* Londres : Barrie & Rockliff, 1966, p. 260-276 ; BAUMAN-SZULAKOWSKA, Jolanta, « La réception et la transformation du style de Frédéric Chopin dans la musique française jusqu'au milieu du XXe siècle », dans PONIATOWSKA, Irena, (éd.) *Chopin and his Work in the Context of Culture, Varsovie, 10-17 octobre 1999,* Cracovie : Polska Akademia Chopinowska, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, musica Iagellonca, 2003, vol. 2, p. 354-368 ; HOWAT, Roy, « Chopin's influence on the *fin de siècle* and beyond », dans SAMSON, Jim, (éd.) *The Cambridge Companion to Chopin, op. cit.*, p. 246-283.

texture et de la figuration pianistique ou de l'harmonie. Le rapport entre les deux compositeurs est alors vu sous l'angle d'une filiation que l'on peut résumer ainsi : Debussy hérite de Chopin, Chopin annonce Debussy. Or, la posture adoptée par Cortot est bien différente. On chercherait en vain un article de sa main prouvant une affinité entre les deux compositeurs. Le pianiste ne chercher pas à démontrer qu'il existe une forme d'interaction entre les deux musiciens, malgré la distance temporelle qui les sépare, mais à en donner, même implicitement, une image poétique.

Lorsque Cortot met en regard Chopin et Debussy, c'est souvent, paradoxalement, pour mieux les différencier. Les œuvres de Chopin et de Debussy se distinguent essentiellement, selon Cortot, par leur forme et par leur expressivité. À l'évidence, celui-ci ne voit pas en Debussy un compositeur enclin aux confidences intimes ni aux épanchements émotionnels :

> Plutôt que d'agir sentimentalement sur notre organisme par la pathétique sollicitation d'un émoi personnel, plutôt que de créer, belle de lignes et de formes, l'architecture sonore dont la pure discipline sache contenter notre esprit, c'est presque à notre insu, par la volupté secrète de deux accords enchaînés, la nervosité vibrante d'un rythme ou le mystère d'un silence, que Debussy nous décoche en pleine sensibilité cette flèche dont l'insinuant et délicieux poison nous procurera, aussi intense que la réalité, la sensation qu'il avait préméditée[923].

En d'autres termes, si l'on se contente d'oppositions binaires, au sentiment, dans l'œuvre de Chopin, répond la sensation debussyste ; à l'expression répond l'impression. C'est pourquoi, aux yeux de Cortot, « la conception romantique du Prélude, telle qu'elle naît dans l'imagination frémissante de Chopin, ne devait convenir à Debussy que transposée selon les exigences d'un art plus objectif et d'une sensibilité moins impulsive[924] ». L'impressionnisme musical est donc bien, selon Cortot, un rejet du pathos et de toute forme de rhétorique qui en serait le corrélat.

Cette distinction établie, l'apparition du terme impressionniste dans un commentaire de la *4^e^ Ballade* ne peut être fortuite ni anodine. Cette œuvre, en effet, ferait entendre, « les accents précurseurs de l'impressionnisme en chemin[925] ». Or, Cortot explique par ailleurs :

---

[923] *Ibid.,* p. 16.
[924] *Ibid.,* p. 32. Notons que cette opinion n'est pas propre à Cortot. On peut en effet lire, en 1917, cette assertion de Paul Huvelin : « J'avoue que, si je formais les mots, j'aimerais mieux employer le mot *expressionnisme* que le mot *romantisme.* Aussi l'œuvre romantique n'a-t-elle qu'une valeur subjective. » HUVELIN, Paul, « Symbolistes et Impressionnistes », *Sur la musique française, douze causeries,* Paris : Georges Crès et Cie, 1917, p. 307. Cet ouvrage fait partie de la bibliothèque de Cortot.
[925] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 49.

> Le nom d'*impressionniste* convient parfaitement à Debussy, à condition de n'y voir que ce que les peintres ont enfermé de signification dans ce mot. Chez Debussy, la technique impressionniste est évidente. C'est précisément par elle qu'il apporte quelque chose de nouveau. Ce nouvel élément apporté à la musique de Debussy, ce n'est pas seulement un emploi particulier du système harmonique, c'est avant tout, une qualité particulière d'atmosphère dont il baigne sa musique[926].

Il est clair que le débat sur la pertinence d'un terme emprunté au domaine pictural n'intéresse pas Cortot[927]. Le lien entre Chopin et les « impressionnistes » est ainsi formulé sans équivoque dans *Aspects de Chopin* : « Chopin (…) imaginera (…) les raffinements d'écriture qui vont préfigurer, de près d'un siècle, les enchantements impressionnistes d'un Ravel ou d'un Debussy[928] ». Le pianiste écrit également de Chopin : « Ni Fauré, ni Debussy, ni Ravel, n'ont découvert en d'autres secrets que les siens, les sortilèges de cette langue harmonique aérée, flexible et pénétrante dont il révélait voici plus d'un siècle, la troublante poésie[929]. »

Dans ces diverses citations apparaissent deux éléments essentiels apparaissent : l'harmonie d'une part, l'atmosphère d'autre part. Chacun comprend à peu près ce que Cortot entend par l'expression « emploi particulier du système harmonique ». L'injonction faite par Debussy de « noyer le ton » dit assez les sous-entendus de cette mention. Le mot « atmosphère », en revanche, peut sembler aussi vague qu'indéfini. Cette obscurité relative ne relève pas (seulement) d'un manque de rigueur lexicale. Le terme viserait plutôt à traduire la totalité d'une expérience musicale dans laquelle les paramètres sont inextricablement mêlés et concourent à un effet que l'auditeur ne perçoit que dans sa globalité. L'atmosphère est donc la synthèse ou la conjugaison d'une texture pianistique, d'une harmonie, de nuances, en un mot de tous les éléments susceptibles de donner à l'œuvre son identité. Ainsi, dans la *4e Ballade*, la question harmonique n'est même pas évoquée. Cortot s'en tient à cette discrète allusion au terme « impressionnisme » : nulle explicitation, mais un parti pris évident de laisser le lecteur trouver de lui-même les conséquences et les raisons d'une telle assertion. On en conclut que si « impressionnisme » il y a, il est inutile de le chercher dans des particularités et des licences harmoniques.

---

[926] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétations, op. cit.,* p. 53-54.
[927] Celui-ci possède d'ailleurs dans sa bibliothèque l'*Histoire de la musique européenne* dédicacée par Camille Mauclair, ouvrage dans lequel on trouve notamment cette affirmation : « Claude Debussy apparaissait comme un impressionniste musical et un poète d'une immense originalité. » MAUCLAIR, Camille, *Histoire de la musique européenne, 1850-1914,* Paris : Librairie Fischbacher, 1914, p. 155. Quelques pages plus loin, le compositeur est qualifié d'« impressionniste capricieux ». *Ibid,* p. 157.
[928] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 251.
[929] *Ibid.,* p. 107.

En effet, si Cortot établit un lien entre Debussy et Chopin, ce n'est pas seulement par le biais d'une analyse des éléments techniques qui rapprochent le langage de Debussy et celui de Chopin, mais par la découverte que leurs œuvres peuvent produire une impression comparable. L'intuition est donc première. Or, « faire passer la sensation de l'objet perçu avant l'intelligence[930] », l'intuition avant la raison, c'est adopter, face à l'objet musical, une attitude, précisément, impressionniste. On peut dès lors formuler l'hypothèse que dans les commentaires de l'édition de travail de Chopin, une conjonction littéraire est aussi le signe d'une filiation esthétique. Plus clairement, les mêmes mots décrivent une expérience musicale sensiblement identique, l'objet décrit fût-il différent.

Il s'agit donc de confronter trois textes : d'une part les mots employés par Debussy (les titres de ses œuvres, les indications expressives), les propos de Cortot sur la musique de Debussy, et enfin les commentaires des œuvres de Chopin.

Au regard des didascalies debussystes telles que « lointain » (*Études,* Livre I, « Pour les quartes », mes. 77), « mystérieux » (*Estampes,* « Jardins sous la pluie », mes. 100), « aussi léger que possible » (*Images,* 2e série*,* « Poissons d'or », mes. 1), ou « presque plus rien » (*Images,* 1re série*,* « Mouvement », mes. 173), il semble que l'évanouissement des sonorités, la recherche d'une nuance proche du silence fasse partie intégrante d'une esthétique ou d'un univers sonore que Cortot traduit et augmente, en quelque sorte, de ses propres dénominations. Il évoque alors dans le chapitre consacré à Debussy, dans *La Musique française de piano,* « la sonorité fluide, transparente, presque immobile [des] fonds harmoniques[931] » ; ou encore la « transparence délicieuse des accords et des arpèges effleurés[932] », dans *Reflets dans l'eau,* les « vibrations lointaines, comme suspendues et prolongées par l'enveloppement des pédales[933] » dans *Cloches à travers les feuilles,* la « nuit vaporeuse[934] » de *Et la lune descend sur le temple qui fut*, ou encore les « visions impalpables[935] » de *Les fées sont d'exquises danseuses.* La description de *Brouillards* est également emblématique. Cortot écrit à son sujet : « une vapeur de sonorités, en suspens dans la superposition, à la seconde mineure, de tonalités qui se confondent, prête un aspect irréel, presque fantomal, à la ligne mélodique qui tente de s'en dégager. Quelques brèves lueurs,

[930] GERVAIS, Françoise, « Qu'est-ce que l'impressionnisme musical ? », *Revue internationale de musique française,* II (juin 1981), no 5, p. 9.
[931] CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano, op. cit.,* p. 10.
[932] *Ibid.,* p. 25.
[933] *Id.*
[934] *Ibid.,* p. 26.
[935] *Ibid.,* p. 38.

rayons de phare sitôt happés par la brume, et dont le brusque évanouissement rend l'atmosphère plus équivoque et plus incertaine encore[936] ». Chacun de ces commentaires reprend et enjolive donc le texte de Debussy.

Retenons ici quelques mots : transparence, vibrations, lointain, enveloppement des pédales, vapeur, irréel, fantomal, évanouissement, incertain. Tout autre est le registre de *Poissons d'or*, que le pianiste commente ainsi : « dans le frissonnement d'eau courante d'une virtuosité vive et claire, [ils] mettent la fuite étincelante d'une lueur [*sic*], – un reflet puis un autre, vie frémissante et capricieuse, qui se dérobe et bondit, captée par le sortilège de la musique[937]. » On retiendra ici les termes frisson, frémissement, vivacité, clarté, fuite, lueur, étincelle, reflet. Chacun d'eux apparaît dans les commentaires de l'édition de travail des œuvres de Chopin, et se réfère, par analogie, à un mode de jeu ou à une qualité sonore, ou aux deux en même temps. En voici un aperçu :

- dans la *1re Ballade,* mes. 68, « l'accompagnement de la main gauche joue un rôle presque atmosphérique, tant il doit être fluide et transparent[938] » ;
- dans le *3e Scherzo,* mes. 243 : les « arpèges ont l'air de diluer les vibrations [de la basse][939] » ;
- dans le *Nocturne* op. 15 n° 2, mes. 57, on entend de « lointaines et poétiques vibrations de cors[940] » (on songe ici à l'une des indications du *4e Prélude* de Debussy, mes. 50 : « Comme une lointaine sonnerie de cors ») ;
- l'*Étude* op. 25 n° 6 nécessite une « exécution rapide, aérienne, glissante, presque impalpable[941] » ;
- la *Valse* op. 34 n° 2 s'achève, mes. 68, sur « l'irréel du rêve[942] » ;
- dans la *Ballade* n° 2, « la figure mélodique du début, endeuillée en *la* mineur, réapparaît l'espace d'un frisson et s'évanouit en soupirant[943] » ;
- dans le deuxième mouvement de la *Sonate* op. 58, apparaît une « vive et fuyante arabesque (…), caprice virevoltant de (…) détours mélodiques[944] » ;

[936] *Ibid.,* p. 37.
[937] *Ibid.,* p. 25.
[938] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 8.
[939] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos, op. cit.,* p. 56.
[940] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 34.
[941] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 25, op. cit.,* p. 39.
[942] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Valses, op. cit.,* p. 23.
[943] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 33.
[944] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et op. 58, op. cit.,* p. 54.

- enfin, dans le *Prélude* n° 10, « un trait vif, étincelant et léger, (…) fuse au travers de trois octaves, semblable à une flèche d'or[945]».

Cependant, l'un de ces termes ne peut à lui seul définir un style ou une esthétique, ni déterminer des affinités musicales pertinentes. Le terme « vaporeux », notamment, est trop communément utilisé à cette époque pour qualifier toute technique de jeu proche du « jeu perlé à la française », pour que l'on puisse y déceler un élément de style à part entière. En revanche, ce jeu associé à des concepts, des idées, des objets ou des images telles que le mystère, l'irréalité, la lumière, l'étincelle, circonscrit une aire imaginaire et sonore qui peut très certainement constituer une des « atmosphères » debussystes, au sens où l'entend Cortot. Ce qui importe n'est donc pas tant la technique en elle-même que la manière de la formuler, et son insertion dans un énoncé global doté d'une aura poétique et imaginaire.

Cet imaginaire peut d'ailleurs être d'essence littéraire. Nous avons vu précédemment que Cortot compare les préludes de Chopin aux poèmes de Lamartine dans *Aspects de Chopin,* et la figure de Baudelaire est invoquée à plusieurs reprises dans l'édition de travail. Quant aux poèmes de Verlaine, évoqués dans le chapitre « Debussy » de *La Musique française de pian*o (de manière d'ailleurs erronée : Cortot substitue « imprécis » à « indécis » dans « le précis à l'indécis se joint »), ils ne sont que peu cités[946] dans les textes sur Chopin. Ils semblent en revanche enracinés dans le style littéraire de Cortot : l'extase, la langueur, les frissons, les brises, le murmure, la plainte – Cortot emprunte à s'y méprendre l'idiome verlainien. Il semble donc que les poètes symbolistes lui offrent la meilleure traduction verbale de la musique de Chopin.

Si les poètes symbolistes sont mis à contribution dans les commentaires sur Chopin, à l'inverse, le langage de Cortot dans *La Musique française de piano* semble parfois davantage lié, paradoxalement, au romantisme qu'au symbolisme. Témoin cette explication poétique du Prélude *Ce qu'a vu le vent d'ouest* : « à travers les lueurs livides de l'aube, ou dans l'épouvante des nuits, c'est la terrifiante vision de l'ouragan où, dans les hurlements de la mer déchaînée, passent des cris d'agonie que se rejettent les vagues[947]. » On conviendra que cette citation aurait tout aussi bien pu remplacer le commentaire du *Prélude* op. 28 n° 14. On peut donc renverser notre hypothèse de départ, ou plutôt l'examiner dans une perspective

[945] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 28.
[946] Cortot écrit, au sujet de la *Valse* op. 34 n° 2 : « Et l'on s'imagine volontiers Chopin, présageant en quelque sorte Verlaine et le « colloque sentimental » et faisant surgir du passé un couple d'ombres, de lui seul connu, échangeant dans la nuit les aveux que seule avait dû recueillir l'ardeur d'un rêve inexaucé ». Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Valses, op. cit.,* p. 21.
[947] CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano, op. cit.,* p. 35.

différente : Cortot ne se contente pas de dévoiler une similitude entre l'univers sonore et imaginaire de Chopin et celui de Debussy, il montre également la survivance du romantisme dans la musique de Debussy.

La question est de savoir si cette affinité littéraire réciproque est le signe d'une réelle affinité musicale aux yeux de Cortot – nous devons donc quitter, pour un instant, le monde des images pour nous intéresser à des détails techniques.

Cortot ne néglige pas de mettre en évidence les différences stylistiques entre l'œuvre de Chopin et celle de Debussy. Il affirme ainsi, dans le chapitre consacré à Debussy dans *La Musique française de piano* : « Cette conception si neuve du caractère et du pouvoir de l'instrument confère à la technique pianistique de Debussy une personnalité poétique qui la garde de se confondre, même extérieurement, avec la virtuosité intensive de Liszt ou de Chopin, dont elle est née cependant[948]. » On discerne toute l'ambiguïté d'une affirmation qui consiste à la fois à souligner une divergence entre deux esthétiques et à réaffirmer la filiation entre Chopin (et Liszt) et Debussy. Quant à la signification exacte de l'expression « virtuosité intensive », elle apparaît plus clairement dans les lignes qui suivent : « alors que chez ces deux musiciens [Chopin et Liszt] les ornements et les arabesques viennent se surajouter à la ligne mélodique essentielle, procèdent du thème, accusent un développement, augmentent en quelque sorte la vie expressive et dynamique de l'œuvre, les formules fluides de Debussy tendent à estomper les contours, à voiler les harmonies et presque, à prolonger du silence[949]. » On s'aperçoit alors que la virtuosité « intensive » de Chopin ou de Liszt est définie par la nature de la figuration pianistique. Celle-ci aurait ainsi pour fonction, selon Cortot, de mettre en valeur la ligne mélodique, de souligner le thème, d'accroître sa portée expressive sans que cela n'altère son identité et se limite donc à un rôle d'ornementation. L'arabesque debussyste au contraire brouille harmonies et lignes définies. Figure linéaire, beauté plastique, elle est dénuée de tout pathos, autosuffisante et sans signification.

Or, de manière assez paradoxale, Cortot emploie très fréquemment le terme d'arabesque dans les éditions de travail de Chopin. Il parle ainsi d'une « délicate arabesque posée sur le soupir extasié de la main gauche[950] », mes. 33 de la *3e Ballade* et évoque, mes. 81 de la *Barcarolle,* l'« énonciation capricieuse de [l']arabesque[951] », mes. 19 de la *Berceuse,* une

[948] CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano, op. cit.,* p. 24.
[949] *Ibid.,* p. 25.
[950] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 36.
[951] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 31.

« fugitive arabesque[952] », mes. 130 du premier mouvement de la *Sonate* op. 58, une « arabesque décorative[953] », et mes. 334 du *2e Scherzo,* une « sinueuse arabesque[954] ». Or, on peut considérer l'arabesque comme l'antithèse du récit : elle a pour modèle le pictural et non le discursif. Elle se définit par son caractère essentiellement ornemental, et n'a en aucun cas pour fonction d'exprimer une signification particulière. Cela est révélateur du positionnement esthétique de Chopin. En tant que romantique, il n'échappe pas à la tentation de la narration (nous renvoyons au chapitre précédent sur la métaphore du récit). Mais comme précurseur de Debussy et plus généralement de l'impressionnisme, il n'est pas insensible à l'abstraction d'une figuration qui ne vaut que par la beauté de son dessin. Or, c'est bien cela qui séduit Debussy dans l'arabesque. En témoigne l'éloge qu'il adresse à la musique de Palestrina.

> On a chanté une messe de Palestrina, pour voix seules. C'est merveilleusement beau ; cette musique qui pourtant est d'une écriture très sévère, paraît toute blanche, et l'émotion n'est pas traduite, (comme cela est devenu depuis) par des cris, mais par des arabesques mélodiques, cela vaut, en quelque sorte, par le contour, et par ses arabesques s'entrecroisant pour produire cette chose qui semble être unique : des harmonies mélodiques[955] !

Plus explicite encore, cette réflexion sur l'arabesque comme facteur d'émotion et vecteur d'images :

> Bach en reprenant l'arabesque [des polyphonistes] la rendit plus souple, plus fluide, et, malgré la sévère discipline qu'imposait ce grand maître de la Beauté, elle put se mouvoir avec la libre fantaisie toujours renouvelée qui étonne encore à notre époque. Dans la musique de Bach, ce n'est pas le caractère de la mélodie qui émeut, c'est sa courbe ; plus souvent même, c'est le mouvement parallèle de plusieurs lignes dont la rencontre, soit fortuite, soit unanime, sollicite l'émotion. À cette conception ornementale, la musique acquiert la sûreté d'un mécanisme à impressionner le public et qui fait surgir les images[956].

C'est d'ailleurs ce goût de Chopin pour l'arabesque qui amène Eigeldinger à affirmer très justement que Chopin constitue un lien essentiel entre le baroque et le symbolisme musical français. Mais s'il est vrai que la relation entre Bach, Chopin et Debussy peut paraître évidente pour le musicologue, Cortot la limite à une corrélation Chopin-Debussy, préférant peut-être faire de Chopin un précurseur plutôt qu'un successeur, et rattachant ainsi le

[952] *Ibid.,* p. 39.
[953] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et 58, op. cit.,* p. 49.
[954] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos, op. cit.,* p. 34.
[955] DEBUSSY, Claude, [Lettre à André Poniatowski, février 1893], *Correspondance (1872-1918), op. cit.,* p. 116.
[956] DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits, op. cit.,* p. 34.

compositeur polonais à une sensibilité française à laquelle Cortot ne pouvait être que réceptif, non seulement parce qu'il en était le contemporain, mais aussi, au vu des écrits et des enregistrements consacrés aux pianistes français du début du siècle, par goût personnel, et sans doute aussi par nationalisme.

Si l'arabesque est une des passerelles entre la musique de Chopin et celle de Debussy, le timbre en est une autre. Certaines remarques de Cortot sur la manière de jouer la musique de Chopin et sur sa sonorité particulière rappellent en effet les réflexions de Debussy lui-même sur le jeu et le timbre pianistiques. Certes, il n'y aurait pas beaucoup de sens à dire que Cortot joue Debussy et Chopin de la même manière, ne serait-ce que parce qu'il est difficile d'établir des critères de comparaison. Cependant, on ne peut que noter la proximité de vue des deux Français sur certains détails de l'interprétation. Ainsi, la mention que Cortot fait de l'usage combiné des deux pédales dans l'édition de travail de Chopin fait écho aux modes de jeu propres à la musique de Debussy[957]. Si ce dernier ne note que très rarement les pédales, leur emploi est parfois évident. Dans *La Cathédrale engloutie* par exemple, la tenue de l'accord initial de même que l'indication « dans une brume doucement sonore » et la nuance *pp* rendent indispensable l'enfoncement de l'*una corda* et de la pédale forte. Et l'on notera, dans la citation suivante, que Cortot, en comparant le jeu pianistique des compositeurs, semble impliquer que l'utilisation des deux pédales était également une des caractéristiques du jeu de Chopin.

> On se plaisait à dire, du reste, dans l'entourage de Debussy, qu'il jouait du piano comme Chopin. Et de fait, son toucher était délicieux, facile, doux et enveloppé, fait pour les nuances fines et pour l'intimité, sans heurts ni cassures ; il se servait de la pédale et principalement du mélange des pédales avec un art infini, et, de même que Chopin, il aimait les claviers dociles jusqu'à la mollesse. Mais ce sont là concordances purement extérieures et ce qui faisait la personnalité profonde du jeu de Chopin ou de Debussy n'était sans doute point seulement affaire de sonorité[958].

Or, on sait, par le témoignage de Kleczyński et de Marmontel notamment, que Chopin usait effectivement des deux pédales sans parcimonie, souvent en les combinant, comme

[957] Dans une perspective plus large, cet emploi simultané des deux pédales semble être caractéristique de l'école française. Marmontel, en 1885, explique en effet que « l'emploi simultané des deux pédales donnant une sonorité un peu voilée, chantante, harmonieuse, est très fréquent, et les virtuoses habiles en obtiennent des effets délicieux ». (MARMONTEL, Antoine, *Histoire du piano et de ses origines. Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses,* Paris : Heugel et Fils, 1885, p. 356.) Il est par ailleurs que Marmontel se soit inspiré des propos de Chopin lui-même sur le bon usage des pédales.
[958] CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano, op. cit.,* p. 44.

Debussy[959]. Malheureusement, Mikuli soutient exactement le contraire lorsqu'il affirme : « C'est avec la plus grande économie qu'il faut user de la pédale[960] » (nous ne discuterons pas de la contradiction apparente de ces deux positionnements : Eigeldinger en donne plusieurs interprétations possibles[961]). Paradoxalement, Debussy lui-même a une vision beaucoup plus orthodoxe du bon usage des pédales lorsqu'il s'agit d'interpréter le musicien polonais, comme en témoigne cet extrait d'une lettre adressée à Jacques Durand.

> Ce que dit Saint-Saëns sur la pédale dans Chopin n'est pas, – sauf mon respect pour son grand âge – tout à fait juste, car j'ai des souvenirs très précis sur ce que m'a raconté M^me^ Mauté de Fleurville. Il voulait (Chopin) que l'on étudiât sans pédale, et, qu'à de très rares exceptions, on ne la conservât point. C'est d'ailleurs cet art de faire de la pédale une sorte de *respiration*, que j'avais observé chez Liszt quand il me fut donné de l'entendre, étant à Rome. Saint-Saëns me paraît oublier que les pianistes sont de mauvais musiciens, pour la plupart, et découpent la musique en morceaux inégaux, – comme un poulet.
>
> La tranquille vérité est peut-être que, l'abus de la pédale n'est qu'une manière de dissimuler un manque de technique, et puis, qu'il faut faire beaucoup de bruit pour empêcher d'entendre la musique que l'on égorge ! Théoriquement, il faudrait trouver un moyen graphique d'indiquer cette « respiration »… ça n'est pas introuvable ; du reste, il me semble qu'il existe un ouvrage de M^me^ Marie Jaëll, – qui traitait les pianos sans indulgence, sur cette question[962] ?

Certes, les deux positions ne sont pas incompatibles. Nous avons déjà évoqué l'extrême importance que Cortot accordait à la respiration, à l'image d'un chanteur. Et si Cortot n'établit pas explicitement de corrélation entre pédale et respiration, elle semble aller de soi (pas de sentiment de respiration sans coupure de pédale). Quelle que soit la « vérité » sur l'emploi des pédales dans la musique de Chopin, il semble bien que la manière dont Cortot envisage leur utilisation simultanée procède d'une conception debussyste du timbre. On constate notamment que le pianiste n'utilise pas seulement l'*una corda* afin de diminuer l'intensité, mais aussi pour modifier le timbre du piano. De la même manière, les deux pédales enfoncées en même temps permettent d'obtenir une mélodie au timbre désincarné, mais qui demeure bien distincte au-dessus des harmonies, tandis que la pédale forte crée une sensation d'« enveloppement ». À de nombreuses reprises dans l'édition de travail, Cortot

[959] Voir EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves, op. cit.,* p. 85-86.
[960] *Ibid.,* p. 84.
[961] *Ibid.,* p. 173-174.
[962] Debussy, Claude, [lettre à Jacques Durand, 1^er^ septembre 1915], *Correspondance (1872-1918), op. cit.,* p. 1926-1927. Selon Edward Lockspeiser, Debussy ne fait pas référence à un écrit de Marie Jaëll, mais à un ouvrage intitulé *Les Pédales du piano,* de Georges Falkenberg, publié en 1892. Voir LOCKSPEISER, Edward, *Debussy. Sa vie et sa pensée* [*Debussy. His Life and Mind,* 1962-1965], trad. de l'anglais par Léo Dilé, Paris : Fayard, 1980, p. 309.

explique la qualité sonore particulière que suscite l'association de l'*una* et la *tre corda*. En voici trois exemples. Le premier, à propos du scherzo de la *Sonate* op. 35 :

> Les difficultés d'exécution et d'interprétation se confondent à tel point dans cet épisode, que nous ne tenterons point de la dissocier pour établir des formules d'exercices préparatoires d'ordre purement technique.
>
> Il s'agit, en effet, de dégager du fond vaporeux et comme baigné d'ombre du murmurant accompagnement le phrasé expressif de la mélodie, tout en conservant à celle-ci, une sonorité contenue, voilée, discrètement pénétrante. C'est par la qualité chantante et égale du timbre, par l'emploi raffiné des pédales que l'on parviendra à ce résultat[963].

Le second, à propos de la partie centrale la Marche funèbre :

> L'emploi des deux pédales est absolument nécessaire ici, pour donner aux harmonies arpégées de la basse, l'atmosphère enveloppée qui leur est indispensable, que pour permettre à la mélodie de s'exposer avec ce timbre surnaturel dont nous avons précédemment tenté d'analyser le caractère, tout inexprimable qu'il soit par définition[964].

Le dernier, au sujet du *1^er^ Scherzo* :

> Techniquement parlant, on ne trouvera de difficulté ici que relativement à la qualité du timbre par lequel on doit s'efforcer de différencier les sonorités du sujet mélodique et de son accompagnement. Tout cet épisode baigne dans une sorte de halo, de clair obscur rêveur, auquel l'emploi indispensable des deux pédales mises conjointement prête son timbre poétiquement assourdi. La mélodie, qui apparaît tantôt au centre des harmonies, tantôt dans les contours de leur partie supérieure, s'y détache en transparence, sur un fond de vibrations quasi surnaturelles. Tout accent intempestif, toute attaque trop prononcée dans la conduite du motif chantant, risque de faire s'évanouir cette impression d'immatérialité à laquelle doit tendre l'interprète pour rendre justement la pensée de Chopin[965].

Il est remarquable que l'association des deux pédales soit toujours attachée non seulement à un timbre particulier, mais surtout à un caractère (ce qui revient au même pour Cortot, qui ne conçoit pas le son indépendamment d'une signification, même si celle-ci demeure vague ou consiste seulement en un registre : ici, le surnaturel, le rêve). Il faut souligner également que cette technique permet, selon le pianiste, de distinguer clairement la mélodie de l'accompagnement. Elle est donc un outil de différenciation polyphonique.

---

[963] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et 58, op. cit.,* p. 20.
[964] *Ibid.,* p. 28.
[965] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos, op. cit.,* p. 12.

Or, lorsque Debussy mentionne explicitement les deux pédales, c'est aussi en relation avec un timbre spécifique. À la mes. 9 de *Jumbo's Lullaby* (*Children's Corner*) notamment, on trouve la mention : « les 2 Péd. ». Or, il s'agit d'un passage d'essence polyphonique, composé de trois éléments : les deux *sol* aigu et grave, qui encadrent la seconde *fa*/*sol* aux deux mains, et enfin, le balancement entre *mi* ♭ et *ré* ♭ à la main droite, qui est une ébauche mélodique. Debussy conseille donc l'emploi simultané des deux pédales à un moment où il est nécessaire de différencier les plans sonores, comme le fait Cortot dans la musique de Chopin. Le début de *Pagodes* (*Estampes*) présente un cas très similaire : plusieurs plans sonores, des pédales harmoniques ou mélodiques, et une ligne mélodique qui se détache de l'harmonie de *si* majeur, cette fois dans l'aigu. Évidemment, on ne peut pas confondre complètement les deux principes. Dans le cas de *Jumbo's Lullaby,* les deux pédales restent enfoncées durant six mesures, créant ainsi un effet de résonance, accentué par la répétition et le balancement de notes appartenant à la gamme par ton. Dans *Pagodes*, on retrouve ce confinement mélodico-harmonique aux seules notes d'une échelle pentatonique. Il n'en reste pas moins que malgré une différence de langage et d'écriture, – et même cette différence demeure sujette à caution ; si l'on prend l'exemple du *1er Scherzo,* les mesures auxquelles Cortot se réfère ne sont pas si éloignées, formellement, des deux œuvres de Debussy évoquées : on y retrouve la superposition des plans sonores (la mélodie, dans le registre médium, la double pédale à la basse et au supérius (*si*/*fa*♯), et une mélodie d'ambitus restreint – l'effet mystérieux visé par Debussy n'est pas sans rapport avec l'effet surnaturel recherché par Cortot dans la musique de Chopin. Ainsi, la longue digression de Cortot dans le *1er Scherzo* (« Tout cet épisode baigne dans une sorte de halo, de clair obscur rêveur, auquel l'emploi indispensable des deux pédales mises conjointement prête son timbre poétiquement assourdi ») pourrait être résumée par l'indication « flottant et sourd » qui se trouve dans *La Cathédrale engloutie.*

Comme nous l'avons souligné, l'usage d'une technique (en l'occurrence l'emploi des pédales, pris à titre d'exemple) ne peut être à lui seul le signe d'une affinité, voire d'une filiation musicale, s'il ne s'accompagne pas d'un mode de jeu similaire. Or, d'après le témoignage fourni par Marguerite Long, il existait certaines similitudes entre le jeu de Cortot et celui de Debussy. Voici ce que déclare la pianiste :

> Debussy était un pianiste incomparable. Comment oublier la souplesse, la caresse, la profondeur de son toucher ! En même temps qu'il glissait avec une douceur si pénétrante sur son clavier, il le serrait et en obtenait des accents d'une extraordinaire puissance expressive. *Là,* nous trouvons le secret, *l'énigme* pianistique de sa musique. *Là* réside la technique *spéciale* de Debussy : cette douceur dans la pression

> continue, et la couleur qu'il en obtenait avec son seul piano. Il jouait presque toujours en demi-teinte, mais avec une sonorité pleine et intense sans aucune dureté dans l'attaque, comme Chopin. J'ai dit que ce phrasé illustre le préoccupait ; sa recherche lui faisait prétendre « s'être usé les doigts » sur l'étude posthume en *la* bémol, du maître qu'il admirait à l'égal de Bach et de Liszt. L'échelle de ses nuances allait du *triple piano* au *forte* sans jamais arriver à des sonorités désordonnées où la subtilité des harmonies se fût perdue[966].

Les points sur lesquels insistait apparemment Debussy sont les mêmes que ceux que souligne Cortot lorsqu'il reproche à Fauré une certaine sècheresse pianistique. Il confie : « Je m'étonnai que ce poète si sensible fût un pianiste si sec : il avait un jeu percutant, une sonorité presque indifférente, et n'usait jamais des pédales. Sans doute, l'enseignement de l'école Niedermeyer l'avait-il orienté vers une conception très rigide et déjà largement dépassée de l'exécution pianistique[967] ». Certes, on ne peut pas dire que Cortot, à l'image de Debussy, jouait en demi-teinte. Mais l'idée d'une attaque qui est pression du doigt plutôt que percussion, elle, est très présente dans les commentaires de l'édition de travail. Dans la *1re Ballade,* Cortot conseille une « pression continue plutôt qu['un] choc des doigts[968] », et met en garde contre « les inconvénients d'une attaque frappée, qui ne saurait manquer d'être dure et par conséquent insonore. (…) Nous pouvons certifier qu'en vertu de lois physiques inébranlables, on bride la sonorité en heurtant les cordes par un choc brutal du marteau[969] ». Le pianiste précise à nouveau, dans la *4e Ballade* : « Nous rappelons que dans le *forte* la sonorité de la main droite sera obtenue en pesant sur le clavier, non en frappant[970]. » Dans l'édition des *Nocturnes* enfin, Cortot écrit, à propos de l'op. 55 no 2 : « la main droite doit pétrir le clavier, (et à pleine pâte, pour rester dans la métaphore) les doigts engagés à fond sur les touches, les pénétrantes attaques de toutes les sonorités étant obtenues par la pression continue et non par le choc[971] ».

À ce stade, il n'est plus possible de distinguer avec certitude les filiations : Cortot s'inspire-t-il, comme Debussy, du modèle pianistique présenté par Chopin[972] ? Ou bien trouve-t-il entre la musique de Chopin et celle de Debussy des similitudes qui impliquent des modes de jeu tout aussi similaires ? La réponse, en définitive, importe peu. Il suffit

[966] LONG, Marguerite, *Au piano avec Claude Debussy,* Paris : R. Julliard, 1960, p. 37.
[967] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 76.
[968] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 8.
[969] *Ibid.,* p. 10.
[970] *Ibid.,* p. 62.
[971] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 2, p. 103.
[972] On peut réellement parler ici de modèle : Cortot réutilise les termes de Chopin lui-même lorsque celui-ci explique pour ses élèves la qualité d'une attaque et la particularité du toucher. Voir à ce sujet EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves, op. cit.,* p. 50-51.

simplement de constater la possibilité de croisements et de rencontres, par-delà les questions de style, d'école pianistique et d'interprétation.

b) Chopin et Wagner

La relation entre Wagner et Chopin semble *a priori* moins évidente que celle qui unit Debussy à Chopin. Pourtant, Debussy lui-même fait observer, dans une lettre à Jacques Durand : « Dans l'avant-propos de Friedman (éd. Breitkopf, bien supérieure à celle de Peters), l'influence de Chopin sur Wagner y est dénoncée pour la première fois pour un allemand, ça n'est pas mal[973] ». On trouve un jugement similaire dans un article publié dans la *Revue blanche* le 15 mai 1901 : « Jouer *Les Maîtres chanteurs,* c'est bien ; *Tristan et Isolde,* c'est mieux (l'âme charmante de Chopin y apparaît à des tournants de musique et en commande la passion)[974] ». Plus récemment, Eigeldinger, dans une perspective identique, met en évidence le caractère tristanesque de certaines harmonies dans l'*allegro maestoso* de l'op. 4 de Chopin, et donne comme exemple les lignes chromatiques des mes. 9-11. Certes, la similitude est frappante. Pourtant, dans l'op. 4, le chromatisme n'enlève rien à la clarté de la fonction harmonique, au contraire de l'accord de Tristan, qui peut être analysé de multiples manières (entre autres comme une sixte française dont la tierce – *la* – serait appoggiaturée, avec une résolution inattendue de la sixte sur la 7^{e} de l'accord de dominante, ou encore comme une dominante de la dominante avec altération descendante de la quinte[975]). Plus clairement, c'est l'accumulation des appoggiatures et des altérations, et l'étrangeté de leur résolution, qui déstabilisent l'harmonie fonctionnelle dans *Tristan*, alors que dans l'op. 4, la nature et la fonction de l'accord, énoncé sur le temps, demeure parfaitement claire. Quoi qu'il en soit, nombreux ont été les musicographes à faire remarquer le caractère novateur ou précurseur de l'harmonie chopinienne[976].

Que Cortot lui aussi dresse un parallèle entre Wagner et Chopin n'a donc rien d'étonnant, le compositeur allemand étant aux yeux du pianiste l'aune à laquelle il est

---

[973] DEBUSSY, Claude, *Correspondance (1872-1918),* [lettre à Jacques Durand, 27 janvier 1915] *op. cit.,* p. 1871.

[974] DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits, op. cit.,* p. 39.

[975] Sur les différentes analyses de l'accord de Tristan, voir la synthèse opérée par Serge Gut, « Encore et toujours "L'accord de Tristan" », *Avant-scène opéra,* n^{o} 34-35 (juillet-août 1981), p. 148-151.

[976] Il s'agit le plus souvent de remarques fugitives, sans réelle démonstration. Romain Rolland par exemple, voit en Chopin un « inventeur magique d'harmonies » (Romain Rolland, cité par NALIWAJEK, Zbigniew, « Une leçon inédite de Romain Rolland sur la musique française », dans NALIWAJEK, Zbigniew ; WRÓBLEWSKA-STRAUS, Hanna ; ŻUROWSKA, Joanna, (éds.) *La Fortune de Frédéric Chopin, op. cit.,* p. 58). Selon Liszt, « C'est à lui que nous devons l'extension des accords (…) ; ces sinuosités chromatiques et enharmoniques (…) ; ces gouttelettes d'une rosée diaprée, par-dessus la figure mélodiques » (LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.,* p. 81). Selon Koczasli enfin, Chopin « fut un révolutionnaire au point de vue de l'harmonie » (KOCZALSKI, Raoul, *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation, op. cit.,* p. 49).

possible de mesurer tous les autres. Cortot, au demeurant, ne s'en cache pas. À la question que lui pose Gavoty lors d'un entretien pour Radio-Lausanne : « Quelle a été sur vous l'influence de cette révélation wagnérienne ? », il répond : « Considérable, au point que toute la musique, même la plus éloignée de la tendance dramatique personnifiée par le génie de Wagner m'apparaissait plus compréhensible et plus proche de moi lorsque je l'interrogeais dans son expression fondamentale en fonction de l'envoûtement quasi tyrannique que je subissais avec autant d'ivresse que de ferveur[977] ».

Il ne faut pas en conclure que les rapprochements occasionnels que Cortot opère entre Chopin et Wagner sont fortuits, ou bien participent d'une sorte de « wagnérisation » générale. La preuve en est que le pianiste, comme Debussy, cite plus volontiers *Tristan et Iseult* que *Le Crépuscule des Dieux* ou *Parsifal*[978], ou tout autre opéra de Wagner. Il ne se satisfait donc pas d'un vague parallèle entre Chopin et Wagner, sans référence à des œuvres précises dans lesquelles cette affinité serait audible.

L'une des œuvres qui donne lieu à l'évocation de *Tristan* est l'op. 28. Dans le programme distribué lors d'un concert donné salle des Agriculteurs à Paris en mai 1914, que nous avons déjà évoqué, Cortot attribue à chacun des *Préludes,* comme à son habitude, un titre. Le premier est ainsi intitulé « Isolde attendant fiévreusement Tristan », et le deuxième, « Tristan mourant attend la venue d'Isolde – la Mer déserte au loin »[979]. On reconnaît en partie les titres donnés à l'occasion du récital du 20 mai 1924, et à nouveau mentionnés dans l'édition de travail : « Attente fiévreuse de l'aimée », et « Méditation douloureuse ; la mer déserte, au loin… ». Si l'idée générale est conservée, la référence wagnérienne a en revanche disparu. Elle refait son apparition en 1934, non pas dans le titre, mais dans le commentaire

[977] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, « Émissions de Radio-Lausanne », Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Ms. 8359, chemise 13.

[978] Dès 1895, Cortot fait entendre avec Risler, à deux pianos, *L'Or du Rhin* (en entier) et le premier acte de *Siegfried*. En 1897, lors d'un récital chez Judith Gautier, il inscrit au programme le III[e] acte de *Parsifal,* qu'il joue seul au piano. Il est également présent en 1896 et 1897 pour la série des festivals à Bayreuth. Il participe notamment aux répétitions et aux représentations de la *Tétralogie* et de *Parsifal,* en tant qu'assistant musical. Il en est de même en 1901, pour la tétralogie, *Parsifal* et *Le Vaisseau fantôme*, dirigés par Hans Richter, Felix Mottl, Karl Muck et Siegfried Wagner. En 1902, Cortot monte au théâtre du Château-d'eau sous l'auspice des Grandes Auditions Chorales de la Comtesse Greffulhe, *Le Crépuscule des dieux* ainsi que *Tristan.* En 1903, Cortot dirige pour la première fois au Nouveau Théâtre *Parsifal,* en audition fragmentaire. Plus tard, dans le cadre des Concerts Alfred-Cortot, ou de l'Association Symphonique de Lille, Cortot dirige à nouveau des extraits d'opéras de Wagner, dont, notamment, *Parsifal* et *Lohengrin.* Enfin, Cortot consacre plusieurs concerts à Wagner durant Seconde Guerre mondiale (notamment, le 23 août 1941, Cortot dirige au Grand Gasino une représentation de *Tristan et Iseult,* au bénéfice de la Croix-rouge et du Secours national ; tout le gouvernement est présent. Pétain assiste à tout le 1[er] acte).

[979] Voir MANGEOT, Auguste, « Salle des Agriculteurs. Mme Maria Freund et Alfred Cortot », *art. cit.,* p.159.

que Cortot en livre lors d'une conférence donnée à l'université des Annales. Voici ce que le pianiste écrit dans un des numéros du journal *Conferencia :*

> « Attente fiévreuse de l'aimée », ou, si vous les voulez, transposition anachronique de la scène imaginée plus tard par Wagner et qui nous montre Isolde agitant son écharpe pour hâter la venue de Tristan. (…)
>
> « Méditation douloureuse ; la mer déserte au loin… ». Vision pareillement tristanesque, – le troisième acte, – le héros mourant et l'horizon sans espoir…[980]

Cortot fait ici référence à l'attente d'Isolde, au deuxième acte de l'opéra, et dans une situation inversée à Tristan, qui dans le troisième acte, attend désespérément, alors qu'il est blessé, le navire sur lequel se trouve Isolde. Malgré la disparité stylistique et esthétique entre les deux œuvres, on reconnaît dans le *1er Prélude* (même si cette reconnaissance n'est possible que par l'analogie proposée par Cortot, et par la désignation commune d'un des *Leitmotive* de *Tristan et Iseult* comme « motif de l'Attente »[981]) l'énergie qui anime la fin de la 1re scène de l'acte II, avec ses rythmes obstinés, et sa figuration de la passion amoureuse. La relation entre le *2e Prélude* et la 1re scène du IIIe acte de *Tristan* est moins évidente, ne serait-ce que parce que Cortot ne précise pas à quel passage particulier il fait référence. On pourrait supposer cependant que le pianiste évoque le long monologue du héros, « *Muss Ich so versteh'n, Du alte ernste Weise* », notamment en raison de la didascalie qui le précède : « Tristan, qui a écouté avec une émotion déclinante, ressent à présent une tristesse de plus en plus grande », ou plus simplement au Prélude du IIIe acte, qui sans « représenter » un élément aussi précis que le désespoir de Tristan constatant que le bateau n'arrive pas, n'en exprime pas moins désolation et angoisse. Dans tous les cas, aucun élément musical spécifique (mélodique, rythmique ou harmonique) ne permet d'effectuer le parallèle entre *Tristan* et le *Prélude* de Chopin. Tristan, en ce sens, représente un archétype : celui du désir, de l'extase, ou du morbide. Par conséquent, ici plus que jamais faut-il prendre en considération l'aveu de Cortot concernant sa tendance à interpréter toute œuvre, indépendamment de toute considération stylistique et temporelle, selon le modèle wagnérien.

Tel n'est pas le cas, en revanche, en ce qui concerne la *Barcarolle,* que Cortot associe systématiquement au héros wagnérien, en mettant notamment en lumière des similitudes

[980] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. I. Les Préludes », *art. cit.,* p. 258.

[981] Ces désignations ne sont cependant pas instituées. Les thèmes répertoriés dans le *Voyage artistique à Bayreuth* de Lavignac font mention en particulier de deux motifs : celui de l'ardeur (que certains musicologues appellent motif de l'attente), et celui de l'impatience (celui auquel se réfère Cortot, puisqu'il apparaît, dans *Tristan,* au moment où Isolde agite son écharpe). Quoi qu'il en soit, au-delà du nom donné aux motifs, toute la scène est une attente fébrile de Tristan.

harmoniques. De manière assez curieuse, on constate que les musicologues voient davantage dans la *Barcarolle* une préfiguration de l'impressionnisme[982]. On peut d'autant plus s'étonner de ce rapprochement que, comme nous l'avons vu, la *Barcarolle* est associée à la sphère italienne (Cortot souligne notamment son « lyrisme magnifique, tout italien[983] »), et non, *a priori,* au monde germanique.

Toujours est-il que l'insistance de Cortot sur l'atmosphère tristanesque de cette œuvre ne laisse aucun doute quant à l'importance d'une telle relation aux yeux du pianiste, bien que, paradoxalement, les commentaires de l'édition de travail évoquent davantage l'univers symboliste. Lorsqu'il publie le premier volume des *Pièces diverses* en 1936, Cortot reprend, en introduction des commentaires de la *Barcarolle,* un texte qu'il avait déjà utilisé lors d'une conférence à l'université des Annales en 1934, à nouveau repris en 1939. Nous avions déjà évoqué ces textes dans un précédent chapitre, mais nous les citons à nouveau ici. Voici les trois versions.

1934. Conférence à l'université des Annales	1936. Édition de travail (*Pièces diverses. 1re série*)	1939. Conférence à l'université des Annales
De tous les poèmes d'amour magnifiés par l'expression musicale, la *Barcarolle* que je vais vous faire entendre maintenant est, sans nul doute, l'un des plus troublants, des plus frissonnants, des plus chargés d'inexprimable et secrète volupté. Tausig disait : « c'est un morceau qu'il convient de ne jouer que pour un seul auditeur. » Il eût mieux fait de dire « pour une seule auditrice » ; car le second acte de *Tristan* ne nous révèle pas d'élans plus passionnés ni d'inflexions plus tendres, dans une nuit plus parfumée, que ne le fait cette page baignée par l'extase d'un rêve enivré[984].	De tous les poèmes d'amour magnifiés par l'expression musicale, la *Barcarolle* de Chopin est, sans nul doute, l'un des plus troublants, des plus frissonnants, des plus chargés d'inexprimable et nostalgique volupté. Tausig, voulant caractériser son accent d'intimité confidentielle, disait qu'elle ne devrait pas être exécutée devant plus de deux personnes. Je serais tout disposé à affirmer qu'une seule présence serait encore plus désirable, car le Nocturne tristanesque ne nous révèle pas d'élans plus passionnés, d'inflexions plus tendres, ni dans un soir plus chargé de nostalgie amoureuse que ne le fait cette page baignée par l'extase d'un rêve enivré[985].	De tous les poèmes d'amour magnifiés par l'expression musicale, la *Barcarolle* que je vais vous faire entendre maintenant est, sans nul doute, l'un des plus troublants, des plus frissonnants, des plus chargés d'inexprimable et secrète volupté. Tausig disait : « c'est un morceau qu'il convient de ne jouer que pour un seul auditeur. » Il eût mieux fait de dire « pour une seule auditrice » ; car il n'est pas de musique mieux faite pour surprendre la défaillance d'un cœur ni qui se fasse la confidente d'élans plus passionnés, ou d'inflexions plus tendres, que ne s'y ingénie cette page toute baignée par l'extase d'un rêve enivré[986].

[982] C'est ce que soutiennent notamment Eigeldinger et Palmer ; Howat compare, entre autres, l'op. 60 à *L'Isle joyeuse.* Voir EIGELDINGER, Jean-Jacques, *L'Univers musical de Chopin, op. cit.,* p. 30 ; PALMER, Christopher, *Impressionnism in Music,* Londres : Hutchinston University Library, 1973, p. 51-53 ; HOWAT, Roy, « Chopin's influence on the *fin de siècle* and beyond », *art. cit.,* p. 257-258. On sait de plus, d'après le témoignage de Madame de Romilly, quel intérêt particulier Debussy accordait à la *Barcarolle.* Voir ROMILLY, Madame Gérard de, « Debussy professeur par une de ses élèves (1898-1908) », *Cahiers Debussy - Nouvelle série,* n° 2 (1978), p. 6.

[983] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. I. Les Préludes », *art. cit.,* p. 258.

[984] CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. V. Pièces de concert », *art. cit.,* p. 96.

[985] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 22.

Plusieurs éléments retiennent notre attention. En premier lieu, l'amorce du texte reste parfaitement identique de 1934 à 1939 : la *Barcarolle* est définie comme un « poème d'amour », chargé de volupté. Cette œuvre est, par ailleurs, placée d'emblée dans l'univers romantique : le simple fait qu'elle soit désignée comme poème l'atteste. Pourtant, romantique n'est pas synonyme de wagnérien (quoique, dans le cas de Cortot, une telle équivalence ne soit pas impossible). Ce sont les notions de volupté et d'extase, que le II^e^ acte de *Tristan et Iseult* incarne effectivement à merveille, qui lient la pièce de Chopin et l'opéra wagnérien. Deux des *Leitmotive* énoncés au début du II^e^ acte sont d'ailleurs ceux de « l'ardeur » et de « l'élan passionné » selon Lavignac[987]. On observe donc que l'analogie entre Chopin et Wagner n'est possible, là encore, que sur un plan symbolique. D'un point de vue strictement musical, le seul rapprochement envisageable serait en termes d'agogique (au sens large de mouvement ou d'énergie cinétique).

De plus, comme précédemment pour les 1^er^ et 2^e^ *Préludes,* la référence à Tristan finit par disparaître, en 1939, pour être remplacée par l'évocation d'une passion aussi anonyme qu'universelle. On peut supposer que l'approche de la guerre et le climat de tension vis-à-vis de l'Allemagne[988] ont incité Cortot à supprimer toute allusion à un compositeur connu pour être adulé et récupéré par le régime nazi. Enfin, si la référence à l'opéra de Wagner est très précise en 1934 – Cortot fait allusion spécifiquement au II^e^ acte, qui, effectivement, a pour cadre la nuit ; l'arrivée du jour est aussi la fin du rêve, la découverte des amants en flagrant délit, et l'arrêt de mort de Tristan –, elle l'est beaucoup moins en 1936. Le pianiste évoque certes le « Nocturne tristanesque », mais ce faisant il rappelle à l'auditeur que la nuit wagnérienne n'est pas réellement comparable à l'univers du Nocturne chez Chopin ; ainsi, après avoir évoqué le Nocturne tristanesque, la nuit devient soir. Enfin, le sentiment de nostalgie auquel Cortot fait allusion ne semble pas appartenir à l'univers musical de Wagner.

En somme, de 1934 à 1939, on observe une progressive disparition de toute référence à *Tristan et Iseult,* cet effacement se faisant d'abord par une focalisation sur les caractéristiques spécifiques de la musique de Chopin, puis par l'omission de toute évocation wagnérienne. Si les raisons historiques de cet anathème sont évidentes – et nous avons vu qu'il n'est que provisoire, puisque Cortot consacre plusieurs concerts durant la guerre à la musique de

[986] CORTOT, Alfred, « Aspects de Chopin. IV. Pièces de concert », *art. cit.,* p. 489.
[987] Voir LAVIGNAC, Albert, *Le Voyage artistique à Bayreuth,* Paris : Delagrave, 1928 (15^e^ éd.), p. 323-324.
[988] La conférence est prononcée le 2 février 1939, mais l'article correspondant dans *Conferencia* est publié le 1^er^ novembre, après l'entrée en guerre de la France ; il est possible que le texte de la conférence ait été remanié entre ces deux dates.

Wagner –, on peut se demander s'il n'existe pas également une raison d'ordre esthétique, en tout cas plus proprement musicale. En effet, étant donné la passion de Cortot pour la musique de Wagner, l'allusion à *Tristan et Iseult* peut être comprise comme une élévation du musicien polonais au rang des plus grands. Le ton emphatique de Cortot et la répétition du comparatif (plus… que) le confirment. Mais cela n'explique pas pourquoi, en 1936, pour la publication de l'édition de travail, dont Cortot sait qu'elle sera très largement diffusée, la référence wagnérienne est, bien que tout aussi explicite, plus nuancée. On ne peut ici que formuler des hypothèses. Il est possible que la différence stylistique manifeste entre la *Barcarolle* et *Tristan* ait amené Cortot à être plus prudent dans la formulation de cette comparaison. Il est également possible, l'édition de travail s'adressant en priorité à des élèves pianistes et non à un public amateur mais peut-être plus cultivé, que Cortot n'ait pas voulu être trop spécifique, de peur que les élèves ne connaissent pas le II^{e} acte de *Tristan* – on admettra cependant que cette hypothèse n'est pas très convaincante. Enfin, il est probable que Cortot ait jugé qu'une allusion plus vague à l'univers wagnérien permettait une plus grande liberté d'interprétation, et, comme toujours, laissait une place plus importante à l'imagination.

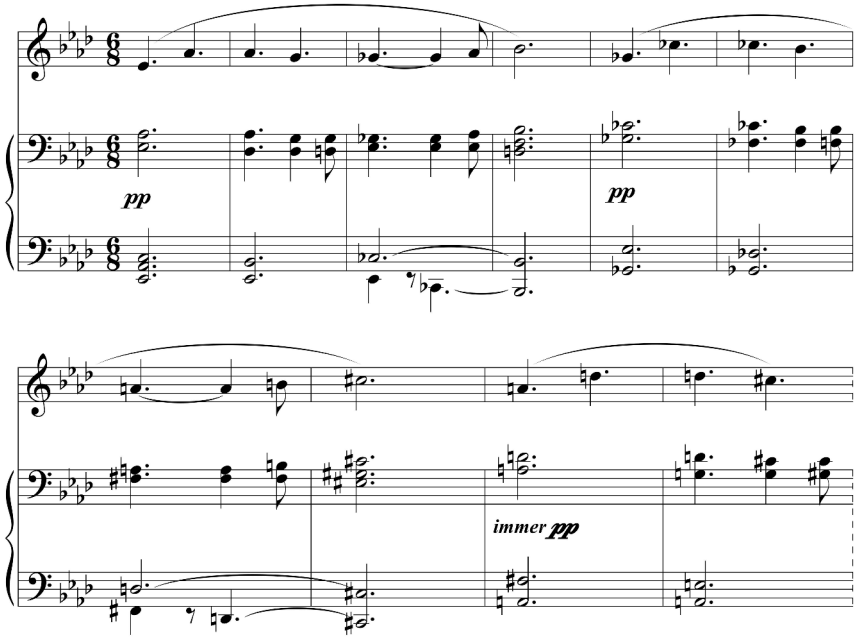
Il nous reste enfin à examiner la seule occurrence, à notre connaissance, d'une mention d'une parenté entre le langage harmonique de Wagner et celui de Chopin. Lors d'un cours d'interprétation, en 1929, Cortot fait en effet remarquer à l'élève qui joue le *2^{e} Scherzo,* op. 31 :

> La progression, sur base de *la* bémol grave [mes. 107], est analogue à la progression sublime de la mort de « Tristan et Iseut ». C'est à peu près le même développement chromatique. Et Chopin et Wagner y indiquent tous deux, au lieu de rester dans le « forte », un retour à la nuance piano, qui permet de faire fleurir le *crescendo* avec une intensité accrue. Les forces se ramassent alors, en vue d'un nouvel élan[989].

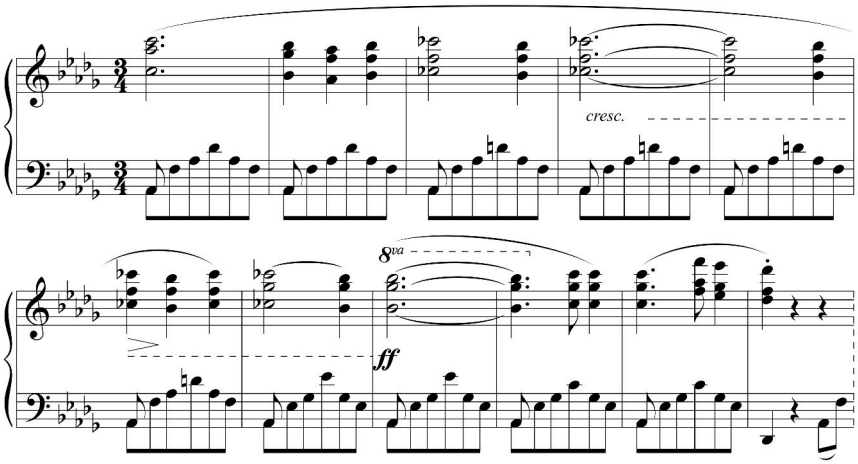
Il semble que la note *la* bémol (tonique dans *Tristan,* dominante dans le *Scherzo*) et la présence de la pédale de dominante soit ici à l'origine de ce rapprochement plutôt qu'une réelle similitude. Si l'on compare en effet les deux thèmes, ils ont à première vue peu de choses en commun. On notera cependant que la parenté que décèle Cortot n'est pas sans pertinence. D'une part, les deux progressions harmoniques commencent, à la basse, par une sixte et quarte. D'autre part, le chromatisme joue un rôle essentiel, tant d'un point de vue mélodique qu'harmonique. Et en fait, comme le fait remarquer Cortot, la dynamique est similaire : un immense *crescendo*, porté par le chromatisme. Mais on ne peut en conclure pour

[989] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 novembre 1929), n^{o} 11, p. 353.

autant à une filiation entre le langage de Chopin et celui de Wagner. Nous indiquons ci-dessous le début de la progression harmonique du « chant de la mort » dans *Tristan* (le *crescendo* apparaît quelques mesures plus loin).



Ex. 2. Wagner, *Tristan et Iseult,* chant et réduction harmonique de la partie orchestrale. (« So starben wir um ungetrennt », acte II, scène 2)



Ex. 3. Chopin, *Scherzo* op. 31, mes. 107-117 (édition de travail)

En définitive, les rapprochements esthétiques que Cortot effectue peuvent se justifier par des similitudes du point de vue du langage ou de l'écriture. Mais le plus souvent, ces rapprochements n'ont de valeur que sur un plan symbolique et visent à montrer la possible conjonction des imaginaires, au-delà des divergences stylistiques.

V. De la parole au geste (et inversement), du geste au son

Nous abandonnons maintenant la problématique de la nature des images et des filiations esthétiques (réelles ou imaginaires) qu'elles suggèrent, pour nous intéresser à leur fonction performative.

A. Du dire au faire

1) Interpréter, c'est faire

Dans *L'Imagination symbolique,* Gilbert Durand opère une distinction importante entre signifié « présentable » et signifié « non présentable » :

> On peut (…), en théorie du moins, distinguer deux sortes de signes : les *signes arbitraires* purement indicatifs qui renvoient à une réalité signifiée sinon présente du moins toujours présentable. Ces derniers signes sont obligés de *figurer* concrètement une partie de la réalité qu'ils signifient.
>
> Et nous aboutissons enfin à l'imagination symbolique proprement dite lorsque le signifié n'est *plus du tout présentable* et que le signe ne peut se référer qu'à un *sens* non à une chose sensible[990].

L'opposition entre figurable et non figurable est pertinente, dans la mesure où elle permet de traiter différemment objets et idées. Pour autant, non avons vu que cette distinction n'avait que peu de validité quand on s'intéresse aux commentaires de Cortot sur la musique de Chopin – d'ailleurs, elle n'est pas non plus pertinente pour Gilbert Durand (d'où le « en-théorie »), puisque le symbole demeure représentation… du non présentable. Ou plutôt, la prédilection de Cortot pour le mystère, le suprasensible, voire le métaphysique – on en veut pour preuve la manière dont Cortot aborde la *Sonate* op. 35 : « Il est, à son début, une interrogation menaçante et fatale. Question, dont la réponse n'appartient pas à notre volonté, mais gît hors de nous, dans le monde des éléments…[991] » – n'interdit pas un amour tout aussi grand pour le sensible et l'image matérielle.

On peut même dire que toute métaphore se fonde sur le principe que tout idée, si conceptuelle soit-elle, peut être sensibilisée*,* c'est-à-dire transposée dans le monde des images. Tout se joue donc, au final, sur le rapport entre sensible et suprasensible, matérialité

[990] DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique,* Paris : Presses Universitaires de France, 1993, p. 10.
[991] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 novembre 1929), n° 11, p. 353.

et immatérialité. En ce sens, la réflexion de Liszt qui affirme que Chopin, « en véritable musicien », « se contentait de saisir, et pour ainsi dire d'extraire le sentiment des tableaux qu'il voyait, paraissant abandonner à l'inattention la partie plastique, l'écorce pittoresque qui ne s'assimilaient pas à la forme de son art et n'appartenaient pas à sa sphère plus spiritualisées[992] » est très intéressante ; d'abord parce qu'elle montre que la musique romantique est fondamentalement symbolique, ensuite parce qu'elle fait émerger la notion d'une dualité entre plasticité et spiritualité, autrement dit, pour l'interprète, entre matérialité du son et immatérialité du sens.

Évidemment, cette question est d'autant plus prégnante pour un interprète, dont le but premier demeure la réalisation sonore d'une œuvre. Il n'est qu'à lire le chapitre consacré à la main de Chopin pour se rendre compte de l'importance que Cortot accorde à la relation entre sensible et intelligible. La main constitue en effet le lien, pour le compositeur (et dans le cas de Chopin, le compositeur ne se distingue pas de l'interprète) entre inspiration et réalisation concrète. La main de Chopin est à la fois initiatrice et instrument de la pensée musicale. Cortot écrit à son sujet :

> Ce n'est pas d'elle, certes, que dépendait l'invention de ces mélodies rêveuses ou palpitantes, de ces rythmes tantôt héroïques, tantôt capricieux, de ces harmonies non encore entendues. Une préméditation spirituelle en avait dicté le choix parmi tant d'autres dont les voix bruissaient mystérieusement au plus profond secret d'une sensibilité en continuel état de gestation musicale.
>
> Elle n'aura eu pour mission que d'accorder à l'expression d'un sentiment ou d'une émotion la transformation d'ordre physique qui l'adaptait le plus ingénieusement aux ressources du clavier. Et cependant, cette main, dont j'ai là sous les yeux un moulage impressionnant, je ne puis m'interdire de lui attribuer d'autres privilèges que ceux de la seule docilité aux exigences de l'instrument. Ces doigts légèrement spatulés, aux articulations saillantes et développées par l'exercice, ces ligaments tendineux dont le relief affleure un épiderme qui semble avoir éliminé tout ce qui n'était pas cellule noble, cet appareil humain mis au service de l'intention idéale, ce sont eux qui ont éveillé sur les touches d'un instrument dont leur contact particulier suffisait à métamorphoser les timbres, toute la poésie de ces effleurements subtils, toute la magie de ces demi-teintes, de ces enveloppements assourdis qui n'excluaient pas le pénétrant accent imparti à la prononciation des mélodies essentielles. Ce pouce, si naturellement à plat sur sa face interne selon les plus exactes disciplines dont se recommandent les manuels d'exécution pianistique, et dont on nous a appris par ailleurs les facultés extensives exceptionnelles, sa conformation physiologique n'aura cependant pas été étrangère au particularisme d'une rédaction musicale peuplée de nouvelles possibilités polyphoniques[993].

[992] LISZT, Franz, *Chopin, op. cit.*, p. 249.
[993] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 26-27.

L'hésitation de Cortot est manifeste dans la formulation même : « certes », la main n'est que l'outil, *mais* elle participe également de la création en ce qu'elle modèle l'écriture pianistique, la précision anatomique de cette description prouvant la certitude de Cortot en la matière. Or, comme toujours dans la pensée du pianiste, ce qui est vrai du compositeur l'est aussi de l'interprète. C'est une évidence, mais qui mérite d'être rappelée : la main est tout indispensable à l'interprète que l'intellect – et inversement.

2) La métaphore comme lien entre la pensée et le geste

Si la métaphore est figuration d'une idée, si la main (et plus globalement le corps) de l'interprète est, littéralement, l'organe de production effective du son, alors la métaphore paraît être, par sa double appartenance à la pensée et au sensible, l'outil privilégié de toute pédagogie musicale. Plus simplement, elle est un lien entre pensée et geste. Nous avons pourtant vu, dans un paragraphe précédent, que les arguments esthétique et historique avaient leur importance lorsqu'il s'agit de remettre en cause l'usage de la métaphore. Mais il existe aussi une raison d'ordre pédagogique. En effet, une expression littérale est directement compréhensible et univoque (dans le meilleur des cas : à la vérité, même le langage que l'on croit littéral peut donner lieu à des malentendus), et amène donc une réponse clairement définie. Si je demande à mon voisin d'éteindre la lumière, on suppose qu'il ne va pas fermer la porte. En ce sens, un ordre déterminé implique une action déterminée. Une expression figurée, elle, par sa nécessaire équivocité, et par la liberté herméneutique qu'elle laisse au destinataire, induit plusieurs réponses possibles.

Le second problème, plus crucial à mon sens, et que pointent d'ailleurs Juslin et Laukka dans un article portant sur l'utilisation de stratégies pédagogiques de *feedback* visant à améliorer la portée expressive de l'interprétation, est le flou qui entoure la relation entre la métaphore et sa réponse gestuelle. Les deux psychologues observent :

> Les métaphores sont utilisées pour concentrer et contrôler les qualités émotionnelles de la musique en créant un état affectif chez l'interprète. Les métaphores engendrent cependant certains problèmes. L'un d'eux est que ces métaphores dépendent de l'expérience personnelle qu'a l'interprète des mots et des images. Dans la mesure où différents interprètes ont tendance à avoir différentes expériences, les métaphores sont fréquemment ambiguës. Un autre problème est que l'usage des métaphores semble présumer que l'étudiant sait déjà comment jouer de la bonne manière, pourvu qu'il ou qu'elle pense à la « bonne » émotion. En d'autres termes, les métaphores permettent de développer des compétences qui

sont déjà présentes, mais elles ne permettent pas de résoudre des problèmes spécifiques en utilisant ces compétences, ni ne peuvent ajouter de nouvelles compétences à notre répertoire[994].

De fait, Cortot, à aucun moment, ne précise ni n'explicite, par une analyse de ses stratégies didactiques, *comment,* précisément, on passe de la parole à l'acte. Cette absence d'explication est d'ailleurs assez commune. Kleczyński par exemple, à la question « Que faut-il faire ? » répond : « À l'encontre des théories de Hanslick, qui prétend la musique impuissante à rendre un sentiment, il faut arriver à saisir l'ensemble de l'œuvre, lui appliquer les paroles d'un poème imaginaire, créé par notre esprit ; les détails viendront alors *d'eux-mêmes* sans difficulté[995]. » Cortot, quant à lui, semble plus précis, mais en réalité n'explique pas davantage la manière dont un énoncé verbal amène une réponse singulière en termes d'interprétation. Ainsi, après avoir évoqué, la nature diabolique des dernières mesures de la *1re Ballade* (à partir de la mes. 242), il précise :

> Telle se présente l'interprétation de ce dernier fragment dont la réalisation pianistique ne comporte que des difficultés dont il semblerait à première vue que les études instrumentales les moins poussées dussent avoir aisément raison.
>
> Tel n'est pas le cas, cependant, car autre chose est de jouer une gamme avec prestesse et régularité ou de lui donner une signification caractéristique.
>
> Il faut pour cela une complète obéissance du muscle à l'imagination et toutes les ressources de la sonorité. On ne travaillera donc pas seulement ces gammes et ces fusées en prévision du seul résultat de la correction technique. On tendra par des colorations nombreuses, par des attaques différentes, par la diversité des rythmes, à en varier l'intensité, à en assurer l'éclat et la plasticité. Ce sont là des travaux longs et minutieux, mais travaux du vrai musicien. Et seul, comme disait Schumann, le pianiste philistin, n'y prendra pas goût[996].

Cette « complète obéissance du muscle à l'imagination » semble se faire d'elle-même, naturellement, sans qu'il faille en expliciter le mécanisme. Cela ne serait d'ailleurs pas souhaitable, selon Cortot, qui prévient, à propos du *Prélude* n° 7 : « On n'attend pas que nous alourdissions d'un commentaire technique, la poésie tendrement nostalgique de ces quelques

---

[994] « Metaphors are used to focus and control the emotional qualities of the music by creating an affective state within the performer. There are problems with metaphors, however. One problem is that metaphors depend on the performer's personal experience with words and images. Because different performers tend to have different experiences, metaphors are frequently ambiguous. Another problem is that the use of metaphors seems to presume that the student already knows how to play in the right way, provided that he or she only thinks of the "right" emotion. That is, metaphors may active skills that are already present but cannot address specific problems in implementing these skills, or add new skills to the repertoire ». JUSLIN, Patrick N. ; LAUKKA, Petri, « Improving emotional communication in music through cognitive feedback », *Musicae Scientiae,* IV (automne 2000), n° 2, p. 153.

[995] KLECZYŃSKI, Jan, *Chopin : de l'interprétation de ses œuvres, op. cit.,* p. 85. C'est nous qui soulignons.

[996] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 20.

mesures. Pour les bien jouer, il suffira de les jouer pour soi-même, en s'efforçant de retrouver dans un coin de sa mémoire, l'évocation doucement attendrie d'un instant de chaste bonheur[997]. » Il suffit d'imaginer pour jouer. Le sujet imaginé, pourtant reflet de la signification musicale, en vient même à être relégué au second plan ; car « peu importe (…) le tableau. Le tout est que nous [en] créions un[998] ».

Pourtant, cette immédiateté de la relation entre imagination et geste, ou encore entre interprétation sémantique et mouvement physique, est loin d'être évidente. Car, comme le souligne Françoise Escal, interpréter, pour un musicien, c'est exécuter, alors qu'interpréter le langage verbal, c'est le comprendre ; et les deux sens du mots ne peuvent pas se recouvrir parfaitement[999]. Il faut bien admettre que l'idée d'une causalité mécaniste entre les mots et l'acte n'est pas réaliste. En l'occurrence, dire n'est pas faire. C'est le fonctionnement de cette relation que nous allons désormais tenter d'examiner.

B. Fonction motrice de l'image : la thèse de l'analogie

1) Un détour par Bergson

Il nous faut d'abord déterminer dans quelle mesure une image a le pouvoir d'aboutir à une action. Les essais de Bergson sur ce sujet sont extrêmement riches. Pour Bergson en effet, il ne peut y avoir d'action sans image (c'est ce qu'il appelle le *schème moteur*). Or, l'image, pour Bergson, est un entre-deux de la matière et de l'esprit, ce qui relie la pensée abstraite et l'objet concret. Elle est « une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose, – une existence située à mi-chemin entre la "chose" et la "représentation"[1000] ». Or, l'image, dans la perception, a pour conséquence l'action. Car l'image induit, naturellement, une modification corporelle. Bergson écrit donc :

> Toute perception se prolonge en action naissante ; et à mesure que les images, une fois perçues, se fixent et s'alignent dans cette mémoire, les mouvements qui les continuaient modifient l'organisme, créent dans le corps des dispositions nouvelles à agir. Ainsi se forme une expérience d'un tout autre ordre et qui se dépose dans le corps, une série de mécanismes tout montés, avec des réactions de plus en plus

[997] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 18.
[998] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Les œuvres de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 novembre 1929), n° 11, p. 354.
[999] Voir ESCAL, Françoise, *Aléas de l'œuvre musicale, op. cit.,* p. 47.
[1000] BERGSON, Henri, *Matière et mémoire* [1896], Paris : Presses Universitaires de France, 1990, p. 1.

nombreuses et variées aux excitations extérieures, avec des répliques toutes prêtes à un nombre sans cesse croissant d'interpellations possibles[1001].

Ces images elles mêmes ne sont pas représentées à la conscience sans que se dessinent, à l'état d'esquisse ou de tendance, les mouvements par lesquels ces images se joueraient elles-mêmes dans l'espace, – je veux dire, imprimeraient au corps telles ou telles attitudes, dégageraient tout ce qu'elles contiennent implicitement de mouvement spatial[1002].

En définitive, l'action, pour Bergson, n'est jamais que le prolongement d'une représentation vécue dans le présent.

Si Bergson parle ici de l'image que nous recevons des objets lorsque nous les percevons ou lorsque nous nous les remémorons, le procédé est identique lorsqu'il s'agit de l'image-fiction, non pas perception ni souvenir, mais fabulation (le philosophe préfère ce terme à celui d'imagination, qui sert indifféremment à nommer des processus sans rapport entre eux ; il précise également que pour le sens commun, « on appelle imaginatives les représentations concrètes qui ne sont ni des perceptions ni des souvenirs[1003] »). Et c'est ce rapport-là entre fabulation et action qui nous intéresse tout particulièrement, parce qu'il touche directement à notre étude. Selon Bergson, la puissance de la fiction est telle qu'elle peut être comme une « hallucination naissante », mettant à mal toute emprise de la raison et de l'intellect. Elle l'est d'autant plus qu'elle est en quelque sorte une contrefaçon de l'expérience réelle. En ce sens, la fiction peut, dans une certaine mesure, assumer le même rôle que la perception.

Il en est parmi [les romanciers et les dramaturges] qui sont véritablement obsédés par leurs héros ; ils sont menés par lui plutôt qu'ils ne le mènent ; ils ont même de la peine à se débarrasser de lui quand ils ont achevé leur pièce ou leur roman. Ce ne sont pas nécessairement ceux dont l'œuvre a la plus haute valeur ; mais, mieux que d'autres, ils nous font toucher du doigt l'existence, chez certains au moins d'entre nous, d'une faculté spéciale d'hallucination volontaire. À vrai dire, on la trouve à quelque degré chez tout le monde. Elle est très vivante chez les enfants. (…) Mais la même faculté chez ceux qui, sans créer eux-mêmes des être fictifs, s'intéressent à des fictions comme ils le feraient à des réalités[1004].

Par conséquent, en imitant la perception, l'imagination a, elle aussi, une fonction motrice. En effet, nous dit Bergson, « une fiction, si l'image est vive et obsédante, pourra précisément imiter la perception et, par là, empêcher ou modifier l'action[1005]. » On

[1001] *Ibid.,* p. 86.
[1002] *Ibid.,* p. 6.
[1003] BERGSON, Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion, op. cit.,* p. 205.
[1004] *Ibid.,* p. 205-206.
[1005] *Ibid.,* p. 113.

remarquera cependant que le philosophe inclut dans le champ de la fiction tout ce qui relève du récit ou du théâtre (roman, drame, mythologie), et non des images isolées, dotées d'un pouvoir de suggestion, mais le plus souvent dépourvues d'intrigue, ce qui est le cas de la plupart des commentaires de Cortot. Il n'y a pas de héros auquel le lecteur pourrait « croire » dans les commentaires. Et l'on notera aussi que pour Bergson, la fonction fabulatrice se pose de façon antagonique face à l'intelligence. Elle empêche le raisonnement, et induit une action sans réflexion. En ce sens, Bergson demeure attaché à une vision classique de l'imagination ; ce qui n'empêche nullement, selon lui, que la fonction fabulatrice soit absolument nécessaire à l'espère humaine. Cortot, dans tous les cas, ne pourrait souscrire à une telle opinion : l'imagination est tout simplement chez lui un autre mode de compréhension. En revanche, là où le musicien et le penseur se rejoignent, c'est dans une reconnaissance identique de la puissance motrice des images.

Par conséquent, malgré l'évidente impossibilité de simplement appliquer la théorie bergsonienne de l'imagination fabulatrice à la démarche herméneutique de Cortot, certaines conclusions du philosophe mettent au jour des mécanismes fondamentaux du rapport entre pensée et action. La plus importante est la reconnaissance de la valeur performative de l'imagination, hors de tout cadre rationnel. La seconde est la définition du rapport entre imaginaire et action, sous le signe du « comme si » : le spectateur pleure au théâtre *comme si* les personnages existaient réellement. En ce sens, l'image-fiction, comme la représentation, induit l'action ; et pour l'interprète, elle implique le geste.

2) De l'image au geste : une relation analogique ?

a) La simplicité de la relation analogique

L'hypothèse la plus simple, qui puisse expliquer la puissance performative de l'image, serait son analogie avec le geste qu'elle induit. Cela supposerait évidemment, que l'image, en elle-même, renferme la possibilité et l'ébauche d'un geste, et qu'il y ait une forme de similitude entre l'image et le mouvement qu'elle suscite, ou entre le sentiment – compris lui aussi comme mouvement – et le geste du pianiste. De ce point de vue, les commentaires dans lesquels est décrit métaphoriquement un mouvement ne sont pas rares. On se souvient, dans le *Prélude* n° 10, que la « flèche d'or » était une image du trait rapide de la main droite, « vif, étincelant et léger »[1006]. Mais elle peut tout aussi bien être comprise comme une métaphore du

[1006] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 28.

geste du pianiste, tout aussi vif et léger. De la même manière, dans la *4e Ballade,* mes. 134, il existe une forme d'équivalence entre l'immatérialité et le caractère diaphane du son et une gestuelle qui tend vers l'apesanteur. Cortot écrit :

> Cette cadence n'a pour objet que de prolonger le caractère suspensif du point d'orgue sur l'accord de *la* majeur ; frisson immatériel d'un arpège ou [*sic*] passe comme un frémissement d'ailes invisible.
>
> La qualité de virtuosité effleurée qui convient à cette ornementation transparente, dont Chopin et Liszt usent si poétiquement est toujours tributaire du même mode de travail : jeu lié, en employant des rythmes différents ou staccato articulé des doigts, l'un et l'autre dans la nuance *p*[1007].

Les indications techniques du second paragraphe semblent directement procéder des métaphores du premier. Au « frisson » et au « frémissement » répond la « virtuosité effleurée ». À l'« invisible » (des ailes) répond la « transparence » de l'ornementation. Quant aux ailes, elles renvoient à la légèreté et au fugace de la virtuosité effleurée, et apportent une dimension dynamique aux deux premiers termes. Il semble d'ailleurs qu'un même geste en appelle fréquemment à la même image. Si l'on admet que l'aile, l'air et l'immatériel appartiennent à un même univers poétique, celui-ci est systématiquement convoqué dès qu'il s'agit de traduire métaphoriquement la gestuelle nécessaire à l'exécution d'un trait rapide, dans une nuance *p,* demandant une virtuosité digitale. Dans la *Berceuse,* notamment, Cortot explicite cette conjonction de l'image et du geste, conseillant une « flexible attaque du poignet, la main étant rigoureusement souple et détendue, les doigts prêts à aborder leurs touches respectives, c'est-à-dire complètement détendus, l'ensemble du mouvement correspondant à l'impression des caressants coups d'ailes évoqués par la musique[1008] ». De la même façon, la parenté entre le commentaire précédemment cité et celui qui accompagne le *Nocturne* op. 55 n° 1 (mes. 77) est manifeste.

> Ce n'est que peu à peu et d'une manière tout d'abord hésitante que cette broderie doit prendre son envol vers les régions immatérielles du rêve et de la fantaisie aérienne. On s'efforcera tout d'abord à rendre sensible la délicate contraction chromatique en puissance dans cette arabesque de triolets par l'emploi d'un legato absolu, qui retiendra légèrement les doigts sur les touches. Et ce n'est que progressivement et parallèlement à l'accélération du mouvement que l'articulation se fera à la fois plus précise et plus effleurée, délestant en quelque sorte de tout poids matériel le jeu subtil et délié des

[1007] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 59.
[1008] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 41.

sonorités qui s'égrènent et se volatilisent jusqu'à n'être plus qu'un fuyant, insaisissable et cristallin murmure[1009].

La correspondance analogique entre l'image de l'envol, la qualité du son, et le geste est ici d'autant plus évidente que Cortot emploie les mêmes termes pour désigner les trois domaines, mettant ainsi en évidence la relation spéculaire qui les unit. Aux « régions immatérielles du rêve », à la « fantaisie aérienne » et à « l'envol » des broderies sont associés un jeu sans pesanteur (délesté « de tout poids matériel »), et des sonorités qui « se volatilisent ». Vol, air, immatérialité, une fois encore, constituent, d'un point de vue sémantique, un point de convergence entre les trois dimensions que nous avons évoquées.

Il s'agit de déterminer si l'analogie entre image, son et geste n'a d'existence que dans la mesure où le pianiste-lecteur effectue inconsciemment des rapprochements entre des domaines qui, dans les faits, n'ont aucune similitude, ou s'il y a réellement adéquation entre différents champs. Plus concrètement, la question est : la métaphore de l'envol a-t-elle des propriétés communes, bien que d'essence différente, avec le geste et le son musical ? Un positiviste répondrait nécessairement de manière négative à cette question. Un simple décalque de l'image sur le geste aboutirait à des résultats surprenants, dont Satie aurait sans doute été ravi. Imaginons le pianiste lever les mains du clavier, dans un soudain accès de rêverie. En ce qui concerne l'exemple de la *Berceuse,* on ne peut pas dire non plus que les « caressants coups d'aile » soient la figuration exacte du mouvement de la main – c'est davantage le cas, en revanche, pour l'*Étude* op. 25 n° 3, dont Cortot nous dit que « le rythme ne s'appuie pas sur des temps, mais bien sur des coups d'ailes. C'est un envol joyeux dans l'air matinal, l'heureuse ivresse du mouvement, le frémissement impatient de la jeunesse et du bonheur[1010] ». D'un autre côté, dire que cette relation n'a de sens que sur un plan métaphorique, et non mimétique, ne fait que déplacer le problème. Ou alors on ne fait qu'énoncer un truisme, la métaphore étant précisément un outil permettant de comprendre un domaine dans les termes d'un autre. Dans l'exemple auquel nous nous intéressons, l'image est connectée au geste (nous laissons de côté le son pour l'instant) parce qu'ils partagent des propriétés communes. L'envol est toujours, pour Cortot, relié à l'idée de légèreté. Bachelard écrit, dans *L'Air et les songes,* qu'il y a des vols lourds et des vols légers[1011]. Ce sont définitivement à ces derniers que fait appel le pianiste. Et la notion de légèreté a une réalité

[1009] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 2, p. 101.
[1010] CORTOT, Alfred, « La poésie de la virtuosité dans l'œuvre de Chopin », *art. cit.,* p. 335.
[1011] Voir BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement,* Paris : José Corti, 1943, p. 30.

très concrète pour l'interprète. Elle suppose, techniquement, de ne pas utiliser le poids de la main et du bras, en tout cas le moins possible, mais de laisser aux doigts seuls le soin d'enfoncer les touches. À cela s'ajoute la dimension d'immatérialité, qui suppose l'absence de toute tension musculaire, et une attaque non percutante. Et il faut encore préciser que le vol suppose la continuité et la linéarité d'une trajectoire. Le vol est sans à-coups, lisse, tout aussi régulier que l'ascension en arpèges qui nous amène dans l'extrême aigu du piano (mes. 77 de l'op. 55 n^{o} 1, il s'agit d'une régularité rythmique autant que mélodique). On observera de plus que contrairement à une métaphore purement littéraire, c'est la musique qui apporte ici les clés de son déchiffrement. Il ne peut y avoir de métaphore du vol *in abstracto,* à la signification constante : la musique modèle le sens de la métaphore qui la décrit.

Mais la relation entre image et geste, ou d'ailleurs entre image et son, dans les commentaires de l'édition de travail, n'est pas toujours aussi évidente. Lorsque Cortot, à propos de la *Polonaise-Fantaisie,* évoque, mes. 44, « l'approche imminente de ce bouillonnement de tierces [mes. 52] qui, une fois encore, va susciter à son apparente quiétude l'élément d'une vibrante conclusion[1012] », on se doute que le mot « bouillonnement » implique chez le pianiste une attitude qui n'aurait pas été la même, s'il avait été seulement question de tierces parallèles. Pourtant, le geste que l'idée de bouillonnement induit n'est pas clairement défini, ce qui ne signifie pas, là encore, que cette image ne soit pas efficace. Simplement, la réaction qu'elle suscite est plus difficilement réductible à un ensemble de paramètres et d'éléments, comme c'était le cas dans l'exemple du vol.

À l'inverse, certaines images paraissent être directement transposables sur le plan gestuel, parce qu'elles comportent déjà une dimension tactile. Cortot indique ainsi, mes. 82 du *2^{e} Impromptu* : « Le vif effleurement de la broderie de la main droite doit se borner à y recouvrir comme d'un voile de fines et vaporeuses sonorités le caressant motif mélodique de la main gauche. Son exécution doit être évocatrice d'un frémissement d'ailes ou d'un murmure de brise, et non s'évertuer en d'intempestives manifestations de bravoure ou de vélocité pianistiques[1013]. » Ici, le geste demandé est clairement défini par le terme « effleurement », mais aussi par une description exacte de la technique exigée (en l'occurrence, le « jeu perlé »). Cortot se réfère en effet à l'*Étude* op. 25 n^{o} 2, au sujet de laquelle il écrit :

[1012] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Polonaises, op. cit.,* p. 83.
[1013] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 17.

L'interprétation à la fois naturelle et raffinée de cette étude ne comporte aucune mise en valeur, aucune extériorisation de cette virtuosité que nous avons considérée comme un facteur musical indispensable à l'exécution de l'étude op. 10 n° 5.

La perfection du jeu ne devra tendre ici, au contraire, à ne laisser subsister qu'une atmosphère doucement poétique, un sentiment discret, une sorte d'évocation délicate du « Fugit ad salices » de Virgile. (…)

Les doigts resteront près des touches, éviter toute articulation exagérée[1014].

Mais il faut encore admettre que même le mot « effleurement » ne peut être compris au sens premier : le pianiste, à l'évidence, ne peut se contenter d'effleurer les touches, de même que caresser le clavier ne lui permettra pas de faire entendre la mélodie de main gauche. Par conséquent, même lorsque l'image convoquée et liée au toucher, elle ne peut être comprise que transposée dans le domaine de la technique pianistique.

Il reste à savoir, malgré la distance induite par la métaphore, si cette convergence entre image et geste est de l'ordre de la sensation vécue, ou si elle est simplement une fiction créée par une proximité lexicale dans le langage (mais, comme le montre Bergson, cela n'enlève rien à son efficacité), ou du moins si elle ne vaut qu'après déchiffrement et réinterprétation plus ou moins consciente de la part de l'interprète.

b) De l'analogie à sens unique à la réciprocité

Si cette question est difficile à résoudre, c'est simplement que le rapport entre l'image et le geste est rarement immédiat, comme toute analogie métaphorique qui fonctionne selon un système de rapprochements successifs. Elle est également due à la complexité des objets en présence : nous avons déjà montré que les métaphores employées par Cortot mettaient en jeu tout un réseau de significations. Quant au geste, il est également du côté de la complexité, puisqu'il doit être appréhendé non seulement dans sa manifestation physique, mais aussi comme le prolongement d'une pensée. Ce faisant, on touche à l'une des questions les plus récurrentes de la philosophie : celle du rapport entre l'esprit et le corps[1015]. Comme le souligne très justement Robert Walser, faisant référence aux travaux de Johnson, toutes les théories philosophiques sur la question constituent davantage une entrave qu'une aide, puisque « tous les philosophes depuis Descartes se sont employés à justifier et à naturaliser un clivage essentiel entre esprit et corps, raison et sensation, avec des conséquences incalculables

[1014] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 25, op. cit.,* p. 13.
[1015] Si la question, dans les siècles passés, tourne essentiellement autour de la séparation entre l'âme et le corps, elle apparaît également aujourd'hui dans la recherche en neurologie.

pour l'histoire de l'occident[1016]. » Et Walser rappelle également le jugement de Bourdieu selon lequel nous avons tendance à oublier que « l'œuvre d'art contient toujours quelque chose d'*ineffable,* non par excès, comme le voudraient les hagiographes, mais pour ainsi dire par défaut, du corps au corps, c'est-à-dire en marge des mots ou des concepts, et qui plaît (ou déplaît), sans concepts[1017] ».

Dans cette perspective, l'orientation de notre question initiale (quelle est la nature du rapport, analogique ou non, entre image geste et par conséquent entre image et son ?) se trouve modifiée. Jusqu'ici, nous avons exclusivement pensé la relation image/geste comme étant à sens unique (une image implique un geste). Il faut d'ailleurs souligner que le mot image est ici à comprendre au sens large, ou plutôt dans toutes ses dimensions : l'affect qu'elle porte en elle est aussi à prendre en compte – les exemples donnés précédemment le démontrent. Sur cette question de la relation entre affect et geste, Lidov, dans l'article « Mind and body », se fonde sur l'hypothèse que

> tous les états sentimentaux (si l'on comprend le terme sentiment dans son acception la plus large, de la sensation à l'émotion), sont le reflet d'états corporels. Le sentiment d'un objet, d'un événement, d'une œuvre d'art, d'une idée, *et cetera,* est alors l'apparence subjective des états somatiques qu'il induit (et/ou que ses référents induisent). Le principe que j'adopte ici, influencé par Darwin, James, Kohler [*sic*], et d'autres encore, est celui d'un rigoureux isomorphisme psychosomatique[1018].

À l'appui de cette théorie, Lidov cite les travaux de Manfred Clynes sur les schémas neuromusculaires[1019]. Clynes, en effet, utilise un appareil permettant d'enregistrer les réactions physiques d'un auditeur à la musique (le *sentographe*). Plus spécifiquement, il s'agit pour l'auditeur de battre la pulsation de manière expressive, comme s'il avait réellement à jouer les diverses œuvres proposées. Clynes aboutit ainsi à la conclusion qu'il existe une corrélation précise entre des états émotionnels spécifiques et des schémas neuromusculaires.

[1016] « Philosophers since Descartes have worked to justify and naturalize an essential split between mind and body, reason and sensation, with incalculable consequences for the history of the west. » WALSER, Robert, « The body in the music : epistemology and musical semiotics », *College Music Symposium,* XXXI (1991), p. 118.

[1017] « The work of art always contains something *ineffable,* not by excess, as hagiography would have it, but by default, something which communicates, so to speak, from body to body, i.e. on the hither side of words or concepts, and which pleases (or displeases) without concepts. » BOURDIEU, Pierre, *Outline of a Theory of Practice* [*Esquisse d'une théorie de la pratique,* 1972], trad. anglaise de Richard Nice, Cambridge : Cambridge University Press, 1977, p. 2.

[1018] « I will assume that all states of feeling (taking that word in its full range of references from sensation to emotion) are the appearance of states of the body. The feeling of an object, event, artwork, idea, *et cetera,* is then the subjective appearance of the somatic states which it (and/or its referents) induce. The principle I adopt here, influenced by Darwin, James, Kohler, and others, is that of thorough psychosomatic isomorphism. » LIDOV, David, « Mind and body in music », *Semiotica,* n° 66 (1987), p. 75.

[1019] Voir CLYNES, Manfred, *Sentics. The Touch of Emotions,* Garden City : Anchor Press, 1977.

Bien que la théorie de Clynes ait été critiquée (par Tarasti, notamment, qui observe que Clynes ne distingue pas les réactions des interprètes et des auditeurs[1020]), son argument principal – le lien entre une figure sonore, une émotion et une réaction physique – demeure indiscutable. Ajoutons, mais ce n'est qu'une parenthèse, que la réflexion de Lidov sur la nécessité de la sincérité de l'émotion pour qu'il y ait réaction physique tendrait à donner du poids à la position émotiviste soutenue par Cortot. Voici ce qu'écrit Lidov :

> L'exécution précise des formes sentiques suppose que le sentiment projeté soit réellement et clairement présent dans l'imagination au moment où il est exprimé. Cela semble signifier que la forme ne peut être engendrée que comme l'indice d'un état corporel authentique – un état contraint, c'est certain, puisqu'il est imaginé ou fantasmé sans qu'il y ait un total abandon, mais néanmoins un état qui demeure somatique[1021].

En conséquence, à la lumière des théories de Johnson et de Lidov, il est nécessaire de s'interroger sur la validité d'une perception purement causaliste du rapport entre image et geste. Il serait sans doute plus fructueux et surtout plus éclairant d'étudier cette relation comme une réciprocité. Si l'on admet cette hypothèse, alors l'image est cause du geste, mais en retour, le geste modèle l'image.

c) De l'image au geste, du geste à l'image

Le jugement de Cortot sur la relation entre l'esprit et le corps dans l'acte d'interprétation n'est pas sans ambiguïté. On trouve ainsi, dans les notes de Gavoty, cette affirmation étonnante:

> Il faut d'abord donner un morceau à lire sans piano, pour en faire pénétrer le caractère profond, dépouillé de la séduction physiologique des sonorités. Pénétrer l'âme avant d'examiner le corps. Ainsi l'élève retient-il, prend-il l'orthographe de la musique. Il pénètre le sentiment d'une œuvre, il en suppose idéalement les sonorités. Ainsi le professeur établit-il le contact entre un élève et une œuvre.
>
> L'analyse écrite est indispensable. Elle doit être obligatoire, parce qu'elle met en branle l'instinct imaginatif[1022].

Le corps est ici considéré comme un obstacle entre l'œuvre et l'interprète. Il semble, dans une certaine mesure, interdire l'accès à l'œuvre, c'est-à-dire à sa signification. Dans

---

[1020] Voir TARASTI, Eero, *La Musique et les Signes, op. cit.,* p. 241.

[1021] « The accurate execution of sentic shapes requires that the feeling to be projected be vividly present in the imagination at the time it is expressed. This seems to say that the form can be engendered only as the necessary index of a genuine sate of the body – a constrained state, to be sure, if it is imagined or fantasized without total abandon, but a somatic condition nonetheless. » LIDOV, David, « Mind and body in music », *art. cit.,* p. 80.

[1022] GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, non datées,* Médiathèque musicale Mahler.

cette perspective, Cortot reste tributaire d'une conception dualiste du rapport entre corps et âme, comme l'avait souligné Johnson. C'est cette conception qui amène Lasserre, dont Cortot a annoté l'ouvrage sur Nietzsche, à affirmer que, « de tous les arts, [la musique] est de beaucoup celui qui, par sa nature même, a la plus forte prise sur la sensation et dispose de moyens de séduction physique les plus puissants. La prédominance du matériel sur l'intellectuel, de la commotion nerveuse sur l'exaltation sentimentale, caractérise les voluptés que procure un art musical savant et corrompu[1023] ». Cependant, il faut également souligner que, de manière paradoxale, les images employées par Cortot, destinées précisément à expliciter et à révéler la signification de l'œuvre, donnent une place très importante au corps. L'utilisation même de la métaphore, ainsi que le statut accordé aux sentiments et aux émotions, semblent contredire cette approche apparemment désincarnée de l'œuvre, et la vision de Lasserre de la victoire (regrettable selon lui) du plaisir physique sur la contemplation esthétique. On trouve d'ailleurs, dans la préface de l'ouvrage d'Alfred Colling, une idée qui semble elle aussi invalider cette posture. Cortot y écrit en effet que « la musique se révèle en dernier ressort la transmutation d'un choc viscéral en concept idéologique, manifestant ainsi son action sur notre entendement[1024] ». En d'autres termes, l'idée provient avant tout d'une perception, décrite comme une expérience physique relevant de l'extraordinaire. Les émotions qui en découlent sont donc comprises comme une source cognitive, et non comme un obstacle à la compréhension intellectuelle. On notera d'ailleurs que l'émotion est essentiellement un ressenti corporel, mais elle peut être également désignée, par sa dimension psychologique, et dans la perspective de Cortot, par sa fonction signifiante, comme une idée. De ce point de vue, l'analyse de Goodman, qui, comme nous l'avons vu, est pourtant enracinée dans une position cognitiviste contraire aux idées de Cortot sur la nécessité d'éprouver réellement les sentiments que la musique exprime, constitue paradoxalement un appui théorique possible à l'idée du pianiste de passage d'une expérience émotionnelle et physique à une idée. Goodman explique en effet que « dans l'expérience esthétique, *les émotions fonctionnent cognitivement*. L'œuvre d'art est appréhendée par l'entremise des sentiments aussi bien que par l'entremise des sens ». Il ajoute ensuite :

> Il s'agit moins de déposséder ici l'expérience esthétique des émotions que d'en doter l'entendement. (…) Il ne fait pas de doute que les émotions doivent être ressenties – c'est-à-dire qu'elles

[1023] LASSERRE, Pierre, *Les Idées de Nietzsche sur la musique*, *op. cit.,* p. 12-13. La position de Lasserre n'a rien d'étonnant. Elle est le reflet des idées présentées dans sa thèse, publiée en 1907 : *Le Romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle,* Paris : Mercure de France, 1907.
[1024] Alfred Cortot, « Préface », dans COLLING, Alfred, *Musique et spiritualité, op. cit.,* p. III-IV.

> doivent se produire, tout comme les sensations – si on doit en faire usage cognitivement. L'usage cognitif suppose leur différenciation et leur mise en rapport afin de juger et de saisir l'œuvre, et de l'intégrer au reste de notre expérience et au monde extérieur. S'il est l'opposé d'une absorption passive dans les sensations et les émotions, il ne revient en aucune façon à les annuler. Et il explique les modifications que peuvent subir les émotions dans l'expérience esthétique[1025].

En d'autres termes, la transmutation dont parle Cortot suppose l'intervention consciente de l'auditeur. L'initiation d'une démarche cognitive ne se fait nullement de façon « naturelle » et automatique, mais suppose une action délibérée. Si Cortot ne précise pas ce point, il est clair que la nécessité de dépasser le stade du « choc viscéral », dans la perception, est pour lui une évidence. Il n'en demeure pas moins que cette appréhension purement intuitive et primaire, dans laquelle l'auditeur se laisse en quelque sorte mener par la musique, est le point de départ de toute approche intellectuelle.

Enfin, le témoignage de Manshardt montre que ce qui est vrai du point de vue de l'auditeur l'est aussi du point de vue de l'interprète. Le pianiste explique ainsi que quiconque s'intéresse à la technique de Cortot ne doit pas considérer le corps et l'esprit comme deux entités séparées. Il ajoute qu'aux yeux de Cortot, « la nature du geste physique que l'on fait lorsque l'on joue influence le *sentiment* de celui qui joue[1026] ». On retrouve, une page plus loin, la réitération de cette thèse, en des termes pratiquement identiques : « la manière dont le pianiste utilise les mécanismes corporels influencera le sentiment du pianiste, pas seulement la sensation physique qu'il éprouve en jouant, mais bien plus important, la sensation de cette vie qu'est la musique, lorsqu'elle est emportée par le formidable vent des émotions de l'âme humaine[1027] ». Enfin, Manshardt écrit, dans un chapitre consacré à la technique pianistique de Cortot, qu'« un mouvement technique doit atteindre les bonnes notes : il doit être aussi en accord avec le sentiment de la musique ; surtout, il doit être pensé par rapport et en accord avec le *sentiment* que l'effectuation du mouvement cause chez l'interprète[1028] ». Si l'on passe outre la formulation un peu compliquée de Manshardt, l'idée qu'il avance est fondamentale. Il s'agit en quelque sorte de l'antithèse de la thèse de Clynes, bien que l'idée d'un geste qui soit

---

[1025] GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art, op. cit.,* p. 291.

[1026] « The nature of the physical gesture used in playing will influence the *feeling* of the player. » MANSHARDT, Thomas, *Aspects of Cortot, op. cit.,* p. 3.

[1027] « The nature of the use of the pianist's bodily mechanism will influence the feeling of the pianist, not just his or her physical feeling of the act of playing, but far more important, his or her feeling of the life that is music as it is blown along by the grand emotional wind of human spirit. » *Ibid.,* p. 4.

[1028] « A technical movement must yield the required notes ; it must also be in accord with the feeling of the music ; above all, it must be considered according to how making of the movement causes the *player* to feel. » *Ibid.,* p. 37.

« en accord avec le sentiment de la musique » soit un des présupposés des expériences de Clynes. Ici, ce n'est plus le sentiment qui induit le geste, mais le geste qui induit le sentiment.

En outre, il faut souligner que l'idée de Cortot sur la relation entre sentiment et geste est fondée dans le domaine de la psychologie. On trouve en effet dans l'ouvrage de Francès à peu près la même pensée, dans un champ plus large que celui de la seule expérience musicale. Le théoricien explique ainsi, après avoir contesté la position d'Hanslick qui implique de séparer le sentiment de sa manifestation physique, que, « du point de vue phénoménologique, qui seul importe ici, il faut souligner que le sentiment, l'émotion, lorsqu'ils interviennent, sont moins conscience de la situation que conscience obscure à des degrés divers d'un événement corporel produit par la situation et par son sens, mais projetée sur eux[1029]. » On peut donc dire, en définitive, que la thèse de l'analogie ne suffit pas à expliquer la relation réciproque entre image et geste. L'image ne produit pas directement le geste par analogie ou par imitation, mais elle contribue à modifier nos perceptions (endo)somatiques, et ainsi sculpte le geste. Cela nous confirme, en outre, que la relation entre geste et image est, d'une certaine manière, circulaire. Car si l'image a pour origine un état psychosomatique particulier, elle en est aussi la source.

En ce sens, le processus exégétique est la transformation d'une perception et d'une expérience corporelles, qui ne sont pas encore à l'état de représentation, en une signification autonome. Ce détachement du sens par rapport au somatique n'est cependant pas complet : il reste toujours, dans le langage, des traces de cette expérience physique – du moins chez Cortot. Ce n'est pas nécessairement le cas dans tout discours portant sur la musique, et notamment dans les discours musicologiques[1030]. Et cela est d'autant plus vrai pour l'interprète qui, après ou en même temps que cette désincarnation nécessaire à la formulation d'un sens, doit en retrouver les racines corporelles, en quelque sorte les réactiver, afin d'effectuer un geste non seulement efficace mais qui fonctionne en tant que signe ou expression d'un signifiant.

[1029] FRANCÈS, Robert, *La Perception de la musique, op. cit.,* p. 338.

[1030] Nicholas Cook souligne, dans *Music, Performance, Meaning. Selected Essays,* Aldershot : Ashgate, 2007, p. 223 : « La disjonction entre notre expérience corporelle de la signifiance musicale, et les termes en lesquels, en tant que musicologues – c'est-à-dire en tant qu'orfèvres du langage – nous la traitons. » [« The disjunction between the somatically engaged experience of music's meaningfulness on the one hand, and the terms in which as musicologists – that is to say, as musical word-smiths – we engage with it on the other »]. Un tel écart se trouve réduit, dans le cas de Cortot, précisément par l'emploi d'un langage métaphorique qui rend compte d'une sensation corporelle comme d'une signification abstraite. La métaphore, en ce sens, constitue un relais entre une signification linguistique et un sens inarticulé.

C. Présence du corps

1) Le son comme matière : sensibiliser les sonorités.

S'il est une métaphore fondamentale à laquelle Cortot souscrit de manière inconditionnelle, c'est celle qui affirme, si l'on reprend la formulation donnée par Spampinato : « La musique est une substance matérielle[1031] ». En témoigne cette citation, extraite de l'édition de travail des *Scherzos* :

> On s'efforcera à la prononciation expressive de cette mélodie tendrement enivrée et qu'un frémissant accompagnement semble porter sur ses ailes. La participation constante et subtilement graduée du poids de la main aux mouvements des doigts s'impose ici comme étant le meilleur moyen de sensibiliser les sonorités, sans être amené à dépasser la nuance en demi-teinte qui convient à l'interprétation de ce passage, tout au moins jusqu'à la reprise du thème en octave[1032].

Cortot se réfère ici à la mes. 65 du *2e Scherzo,* pour laquelle Chopin a rajouté l'indication *con anima.* Par conséquent, lorsque le pianiste nous invite à « sensibiliser les sonorités », il s'agit à la fois de jouer de manière expressive (*con anima…*), c'est-à-dire en rendant perceptible un sentiment particulier, et de littéralement donner corps à cette expression, la rendre audible, matériellement et physiquement saisissable. Il faut donc comprendre l'adjectif « sensible » dans une double acception. « Sensible » a pour antonyme « intelligible », et désigne tout ce qui se rapporte à la matière et au monde auquel nous avons accès par nos sens ; mais l'adjectif s'entend également en référence à l'émotion. Toutes les autres occurrences du terme « sensibiliser », dans l'édition de travail, renvoient à cette double acception. Cela est particulièrement marquant dans l'édition des *Nocturnes.* Cortot affirme par exemple, à propos du *Nocturne* op. 37 n° 1 : « Les *grupetti* ou les fioritures n'y ont plus d'autre sens que de sensibiliser le dessin mélodique, auquel ils se joignent d'une courbe si naturelle, de le rendre en quelque sorte ou plus palpitant, ou plus rêveur[1033] ». On notera cependant que Cortot ne spécifie pas forcément la qualité du sentiment exprimé ; ce qui revient à dire que la seule différenciation sur le plan sonore suffit à donner l'idée d'une émotion spécifique. Cortot écrit ainsi en note du *Nocturne* op. 9 n° 2 : « On veillera à sensibiliser chaque note de la basse, comme le ferait, d'un discret vibrato, le violoncelle idéal

[1031] SPAMPINATO, Francesco, *Debussy et l'imaginaire de la matière. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale,* thèse de doctorat inédite, Université Aix-Marseille I, 2006, p. 118.
[1032] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos*, *op. cit.,* p. 25.
[1033] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 2, p. 67. On notera qu'en ce sens, l'ornementation chopinienne se rapproche de l'arabesque debussyste.

auquel on se doit, par l'imagination, de confier la conduite de cette partie d'importance capitale[1034] » ; ou encore, dans la *Valse* op. 34 n° 1, mes. 297, il s'agit de « sensibiliser légèrement le mouvement mélodique de la basse, du *mi* ♭ au *fa* ♭ [1035] » (dans ce dernier exemple, cette sensibilisation se fait aussi par l'accentuation, dans l'édition de travail, de l'accord de quinte augmentée *fa* ♭ /*la* ♭ /*do*).

On constate en outre que si le verbe « sensibiliser » est employé pour indiquer un surcroît d'expressivité, il est toujours utilisé pour mieux mettre en exergue la différence entre deux timbres. Dans le cas de la *Valse* op. 34 n° 1, il s'agit bien de distinguer les deux notes conjointes chromatiques du reste de l'accord. Dans d'autres cas, Cortot met en lumière l'opposition ou la différence entre ce qu'il pourrait appeler la qualité vaporeuse ou immatérielle du son (il s'agit souvent de motifs mélodiques en forme d'arabesque dans une nuance pianissimo ; murmures et chuchotements), et une ligne mélodique ou une note que l'on cherche à faire ressortir de l'harmonie. L'emploi du terme est donc le signe d'un mode de jeu adapté à une écriture de mélodie accompagnée ou bien à une écriture contrapuntique dont il s'agirait de révéler la nature par la mise en relief d'une ligne mélodique particulière. Les trois citations ci-dessous, se rapportant respectivement aux *Nocturnes* op. 9 n° 3 (mes. 11), op. 15 n° 1 (mes. 70) et op. 27 n° 2 (mes. 46), et à la *Valse* op. 34 n° 3 (mes. 9), rentrent dans ce cadre.

> Il est à peine besoin d'insister sur le caractère de fuyante légèreté qui convient à l'exécution de cette broderie à peine sensibilisée par un léger appui sur la note initiale de chaque groupe[1036].

> Sensibiliser un peu le dessin mélodique du pouce de la main gauche qui accompagne d'une si délicate intention l'évanouissement du thème[1037].

> Le thème s'exprimera ici, pendant quatre mesures, à plein son, et dans un sentiment d'exaltation rayonnante. Puis soumis à l'une de ces soudaines déperditions d'intensité dont le style de Chopin est coutumier, il va, pour ainsi dire sans transition, se diluer en une aérienne broderie faite des plus délicats effleurements et que sensibilisera seul un léger *crescendo* à son point culminant[1038].

> Ne point considérer ce motif transitoire de la main droite qui fait passer de la dominante de l'introduction à la tonique du thème principal comme un quelconque passage de virtuosité.

[1034] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 8.
[1035] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Valses, op. cit.,* p. 20.
[1036] *Ibid.,* p. 14.
[1037] *Ibid.,* p. 28.
[1038] *Ibid.,* p. 52.

> Mais rendre sensible, sous son rapide tournoiement, le dessin chromatique inclus dans sa structure, par une succession d'accents assez semblables aux touches de fouet par quoi un enfant active la giration de sa toupie[1039].

Enfin, c'est toujours cette exigence de produire deux timbres différents au même moment qui incite Cortot à exiger de l'élève, mes. 8 du *1er Impromptu* : « Jouer très délicatement les sextolets du pouce et du second doigt. S'efforcer au contraire de sensibiliser la sonorité des croches inférieures[1040] ».

Cependant, Cortot ne se contente pas de mettre en exergue la différence entre deux sonorités. Il s'emploie à les qualifier et à les définir, non pas uniquement en termes d'intensité, mais en leur attribuant les mêmes qualités qu'une matière plastique. Le son peut donc être dur, liquide ou vaporeux, voire « cotonneux[1041] » ou « onctueux[1042] ». Par conséquent, le timbre du piano n'est jamais, pour Cortot, que la conjonction d'une sonorité perçue en termes de densité matérielle ou de sensation physique, et d'une émotion. Dans cette perspective, le son est matière lorsque l'affect – c'est à dire le sens – est ce qui lui donne forme (si toutefois l'on accepte le fait que l'affect ne soit pas seulement une donnée psychologique ; il est, comme nous l'avons vu, la cristallisation d'une expérience). L'un ne va pas sans l'autre : le son musical est au croisement des deux.

À ce compte-là, il n'est pas étonnant que Cortot réévalue la virtuosité pianistique des œuvres de Chopin à l'aune de cette sensibilité qui est à la fois sensualité et sentiment. Le trait de virtuosité n'est plus un élément décoratif, mais est tout aussi indispensable qu'un thème, simplement en vertu de son timbre et de sa beauté sonore. Cortot peut donc écrire, dans un article intitulé « La poésie de la virtuosité dans l'œuvre de Chopin » – le titre constitue en soi un argument, puisque la dimension poétique, c'est-à-dire signifiante, de la virtuosité est, précisément, ce qui la rend nécessaire :

> Cette « musique de pianiste », – ainsi que l'on n'a pas craint, parfois, de la qualifier dans certains milieux réfractaires à toute sensibilité musicale, et non sans une intention péjorative, – elle n'emprunte son indéfinissable pouvoir qu'aux émois dont elle se fait la confidente.
>
> Elle sait également sensibiliser les moyens techniques de leur traduction[1043]. Elle excelle à poétiser les ressources un peu sèches et limitées de l'instrument, à revêtir le moindre arpège, la moindre gamme – qui, chez tant d'autres, ne font figure que d'effets pianistiques parasitaires, sans liens indispensables avec

[1039] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Valses, op. cit.,* p. 27.
[1040] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 5.
[1041] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et 58, op. cit.,* p. 61.
[1042] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos, op. cit.,* p. 56.
[1043] C'est nous qui soulignons.

> les conséquences du développement musical – d'un accent de nécessité expressive quasi inéluctable. Elle baigne, par une magie singulière, d'une sonorité à la fois transparente et profonde, le même accord qui demeure indifférent à l'expression du sentiment dans d'autres compositions que les siennes. Elle fait jaillir de l'idée musicale elle-même cette ornementation chantante et capricieuse qui s'enroule à la mélodie essentielle comme le volubilis au rosier. Elle puise dans un raffinement d'écriture qui n'a point encore cessé de nous émerveiller, et qui préfigure les enchantements harmoniques d'un Debussy, d'un Ravel ou d'un Albéniz, les raisons d'un plaisir délicieux. Elle vaut, non seulement par la qualité de l'émotion qu'elle suggère, mais encore par la perfection inégalable du métier instrumental qui l'exprime[1044].

Via la question de la virtuosité, Cortot parvient à conjuguer tous les aspects du dualisme (mais non opposition) entre une perception du son comme corps et la recherche d'une signification. Lorsque Cortot évoque l'impératif de sensibiliser les moyens techniques, ou comme précédemment de sensibiliser une sonorité, il impose à la fois l'acceptation et le dépassement de la qualité purement matérielle du son, mais aussi de la mécanique par laquelle il est produit. Du point de vue de l'auditeur et de l'interprète, l'idée de sonorités « sensibilisées » induit donc une attitude qui consiste à prendre en compte toutes les dimensions du son musical : sensualité, expressivité, signifiance.

2) Le corps de l'interprète face au corps sonore : le pianiste sculpteur

a) Du geste au son

Si le son est matière, alors on conviendra que le modèle du sculpteur, pour le musicien, peut avoir une certaine pertinence : le pianiste modèle le son comme on modèle une matière plastique, et de même que des mains du sculpteur naissent les formes, des mains et du corps du pianiste naît la sonorité – on observe d'ailleurs que le verbe « modeler » apparaît à plusieurs reprises dans les écrits de Cortot[1045]. Ainsi se fait jour l'idée qu'il existe un rapport direct et mécanique, entre le geste et le son. On comprend alors pourquoi Cortot, évoquant une sonorité particulière, décrit en réalité le geste qui en est l'origine. Il évoque ainsi, dans le *Nocturne* op. 27 n° 1 (mes. 94) « les sonorités caressantes de cette extraordinaire conclusion

[1044] CORTOT, Alfred, « La poésie de la virtuosité dans l'œuvre de Chopin », *art. cit.,* p. 328.
[1045] Cortot écrit par exemple, à propos de l'*Étude* op. 25 n° 10 (CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 25, op. cit.,* p. 67) : « Le poignet ne jouera plus ici le rôle actif commandé pour une exécution plus rapide, mais permettra aux doigts, par la souplesse de ses mouvements et par la sensibilité et la précision avec lesquelles il leur transmettra le poids de l'avant-bras, de modeler exactement la ligne mélodique. » Ou encore, à propos de l'exposition du deuxième thème de la *Sonate* op. 58 (CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et 58, op. cit.,* p. 41) : « Éviter l'articulation, établir le contact des doigts avec la touche, s'aider du poids de la main pour modeler les contours mélodiques – le tempo sera naturellement un peu détendu. »

majeure[1046] ». L'interprétation devient alors confrontation entre le corps de l'interprète et l'instrument, ou plutôt empreinte de l'un sur l'autre. Comme le souligne Marmontel, le piano, sous les doigts du pianiste, devient « une pâte sonore malléable, exprimant plus parfaitement l'individualité de l'artiste[1047] ». Et Marmontel ajoute, décrivant la dimension spéculaire de la relation entre geste et son :

> La pâte sonore étant donnée par le créateur de l'instrument, et se prêtant avec plus ou moins de bonheur aux nuances expressives et colorées qui sont le charme de la musique, le piano deviendra par la volonté de virtuoses, le reflet vivant de sa pensée. La sonorité malléable se modifiant sous l'action intelligente, sensible, raisonnée des doigts, pourra être successivement moelleuse, persuasive, onctueuse, ou ferme, énergique, stridente. Les accents de douceur ou de force, les couleurs sombres ou éclatantes, peuvent toutes être obtenues par la volonté inspirée du virtuose[1048].

Cependant, il ne s'agit pas ici d'individualité au sens de personnalité définie par un ensemble de propriétés psychologiques (ce qui reviendrait à la thèse de l'expression), mais plutôt de l'identité d'un geste. La spécificité d'une interprétation et d'un interprète, c'est la manière singulière dont il *pense avec son corps* (nous paraphrasons ici l'injonction de Mallarmé : « il faut penser de tout son corps[1049] »). Joëlle Caullier montre ainsi que « la sonorité d'un musicien, c'est la matérialisation de son propre corps, d'un corps qui a été façonné par une expérience vécue ; elle n'est pas seulement le produit d'une technique ou d'une facture instrumentale particulières, sinon tous les musiciens issus d'une même école ou jouant le même instrument auraient la même qualité sonore ; elle est surtout le produit de la vie dans sa singularité[1050]. »

Dans le cas de Cortot, on ne peut qu'être d'accord avec cette assertion. Le pianiste avait certainement l'habitude de changer de piano lors de ses longues tournées de concerts[1051]. Quant à la question de l'école pianistique, il est vrai qu'il est difficile de déterminer à laquelle le pianiste pourrait être rattaché[1052] : on ne prend pas trop de risque en disant que Cortot

---

[1046] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 46.
[1047] MARMONTEL, Antoine, *Histoire du piano et de ses origines, op. cit.,* p. 247-248.
[1048] *Ibid.,* p. 335.
[1049] MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance complète, 1862-1871,* [Lettre à Eugène Lefébure, 17 mai 1867], *op. cit.,* p. 353.
[1050] CAULLIER, Joëlle, « La corporéité de l'interprète », *art. cit.,* p. 145.
[1051] Il semble cependant, au regard de nombreux témoignages, que Cortot jouait le plus souvent sur Pleyel lorsqu'il se trouvait en France. Mais un témoignage de Gavoty montre que Cortot jouait, à l'étranger notamment, sur d'autres pianos : Steinway, Érard ou Bechsteinen en particulier.
[1052] Le terme d'école mérite d'être davantage défini. Il y a certainement une école Cortot, qui consiste d'abord en l'ensemble des élèves à qui le pianiste a donné suffisamment de cours pour avoir pu influencer véritablement leur manière de jouer. D'ailleurs, Cortot lui-même revendique son statut de chef d'école, puisqu'il écrit dans un *curriculum vitae* datant de mai 1918 : « À partir de cette époque [1896], commencent pour lui les grandes

appartient à l'école française de piano, et est issu du Conservatoire, mais cela n'apporte que peu d'éclaircissements, étant donné que la plupart des grands pianistes français sont passés entre les mains de cette institution. S'il est certainement possible de découvrir des similitudes quant aux techniques utilisées, contrairement à ce qu'affirme Cortot lui-même, par souci de clarté et de simplicité, le son ne découle pas exclusivement de la technique[1053] mais aussi du geste, qui est l'alliance d'*une* technique et des particularismes corporels. Il ne s'agit donc pas seulement d'une habileté plus ou moins grande à atteindre une note, mais de l'ensemble des gestes et des attitudes corporelles permettant de l'atteindre, de manière à obtenir la sonorité

---

tournées européennes, au cours desquelles il se fait entendre dans tous les grands centres musicaux où il affirme l'éclat de la ~~jeune~~ nouvelle école française du piano, ~~déjà illustrée par Pugno et Risler~~ et dont il est aujourd'hui avec Édouard Risler, le chef incontesté. » (« Dossier sur Cortot », Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, L.A. Cortot-113). On ne manquera pas de noter les corrections effectuées par le pianiste, qui témoignent de son désir de mettre en avant l'aspect révolutionnaire de sa pratique pédagogique et de sa technique pianistique, et par conséquent de nier toute affinité avec ses maîtres. En revanche, affirmer qu'il y a *une* école française de piano comme le fait Charles Timbrell, c'est s'exposer au risque d'ignorer tous les particularismes et privilégier une vision certes unifiée des méthodes et des styles pianistiques (et cette vision-là a aussi ses mérites ; il ne s'agit pas du tout de condamner le projet de Timbrell, mais simplement d'en montrer les présupposés), mais dans laquelle sont mis sur le même plan des pianistes aux personnalités, aux idées, et surtout à la sonorité très différente.

Ajoutons toutefois que réfléchir à la notion d'école pianistique permet d'évaluer à la fois les limites du concept, mais aussi de faire émerger l'idée de filiation, beaucoup plus précise, en un sens, que celle d'école. Une filiation peut en effet être directe (de Chopin à ses élèves par exemple), ou indirecte (la filiation Chopin – Decombes – Cortot, ou Marmontel – Diémer – Cortot), mais peut être également, en partie du moins, le fruit d'une représentation, dans laquelle un musicien en particulier est pris pour modèle (par exemple, Risler modèle de Cortot). C'est la raison pour laquelle, au vu des témoignages, on peut dire qu'il existe une école française de piano qui réunit Cortot et Diémer, sans que cela implique une filiation entre les deux musiciens : du moins faut-il en faire la démonstration en mettant au jour des similitudes entre le style d'interprétation, la sonorité et la technique des deux pianistes. Sur cette question, voir également CHASSAIN, Laetitia, « Le Conservatoire et la notion d'"école française" », dans BONGRAIN, Anne ; POIRIER, Alain, *Le Conservatoire de Paris. Deux cents ans de pédagogie, 1795-1995,* Paris : Buchet-Chastel, 1999, p. 15-27. Laetitia Chastain montre notamment que l'idée d'école est due, en particulier, à la stabilité du corps enseignant.

En ce qui concerne la filiation Risler/Cortot, elle est tout à fait assumée de la part de ce dernier, qui reconnaît parfaitement sa dette envers son aîné. Il affirme même que durant sa période wagnérienne, « Il arrivait qu'on [les] prît l'un pour l'autre, tant [il] avai[t] calqué [s]on jeu sur le sien. » (Voir GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot, op. cit.,* p. 58). D'ailleurs, lorsque Cortot décrit le jeu et les conceptions de Risler, il semble qu'il décrive également les siennes. Il écrit ainsi, dans un hommage au pianiste : « Son jeu magnifique, servi par une étonnante diversité de moyens et qui parfois semblait receler la puissance élémentaire d'une force de la nature, combinait l'élan et la réflexion, la hardiesse et la subtilité. Un sens très particulier du pittoresque instrumental s'y joignait à l'émotion la plus directe et la plus communicative. La phrase musicale prenait, sous ses doigts, un caractère de certitude convaincante qui soulignait d'autant la conventionnelle élégance de ses prédécesseurs, les orfèvres du clavier. Il jouait à cette époque comme on peint une fresque, largement, par touches frémissantes, vivifiant la pensée des maîtres d'un sens admirable de la construction et du timbre. Qui ne l'a pas entendu traduire au piano l'un de ces drames de Wagner dont il évoquait avec une maîtrise incomparable toute l'ardeur dramatique, aura ignoré un des plus beaux orchestres qu'il soit possible d'imaginer. Et surtout, il excellait à rendre sensible l'architecture, la logique d'un plan musical. En même temps qu'il la jouait, l'œuvre dont il était l'interprète se précisait à l'esprit de l'auditeur d'une manière quasi visuelle, comme si elle se fut accompagnée d'une argumentation. » (CORTOT, Alfred, « En souvenir d'Édouard Risler », *Le Monde musical,* XLI (30 juin 1930), n° 6, p. 222).

[1053] L'une des règles pédagogiques énoncées par Cortot est : « Démontrer que la couleur de l'interprétation de l'œuvre dépend de la qualité de la technique qu'on lui donne comme traductrice. Faire déterminer la nature de cette technique par l'élève ». (« Principes pédagogiques pour l'enseignement du piano », *Le Monde musical,* XXXIX (31 mai 1928), n° 5, p. 172).

désirée. C'est en ce sens qu'il faut comprendre la manière dont Manshardt, à son tour, rappelle « l'insistance de Cortot sur le fait que les moyens techniques influencent le résultat musical, de manière aussi décisive que les intentions musicales de l'interprète[1054] ». Ces moyens techniques se ramènent, en somme, au comportement physiologique du pianiste, c'est-à-dire à ce que Caullier appelle un « vécu corporel », le corps accomplissant, dans l'acte d'interprétation, sa « vie intérieure[1055] ».

b) Sensualité du jeu

Dès lors, on peut dire qu'il existe, dans cette rencontre entre le pianiste et son instrument, une certaine forme de sensualité. C'est évident dans le cas de Cortot, qui n'hésite pas à évoquer, de façon répétée, la volupté de la musique de Chopin (en cela il réactive l'un des mythes que nous évoquions dans la première partie de ce travail). Le terme « caresse » est également récurrent dans les éditions de travail (tel motif ou thème et/ou le geste nécessaire à son effectuation sera défini comme une caresse musicale). Nous indiquons ci-dessous un panel d'exemples. Nous avons mis en italique le seul exemple qui ne soit pas tiré des éditions de travail mais d'un cours d'interprétation.

Ballade op. 38	C'est dans sa sonorité mystérieuse que s'amorcera le **rythme voluptueusement balancé** du second sujet, personnifiant le charme ensorceleur de la troublante apparition. [mes. 50, p. 36]
Ballade op. 52	On établira avec soin la distinction entre la technique de ces gammes de main gauche suivant qu'elles sont commandées par une nuance différente. Ici, dans le *p*, elles doivent être semblables au souffle d'une brise légère et prêter leur **animation caressante** à l'heureuse voix, toute enivrée d'exaltation intime, qui, dans la partie supérieure, ravive le souvenir du second sujet. [mes. 169, p. 62]
Barcarolle op. 60	De tous les poèmes d'amour magnifiés par l'expression musicale, la Barcarolle de Chopin est, sans nul doute, l'un des plus troublants, des plus frissonnants, des plus chargés **d'inexprimable et nostalgique volupté**. [p. 21]
	Envelopper le dessin en petites notes[1056] **d'une inflexion caressante**, en évitant de brusquer l'émission du petit groupe de doubles croches, si subtilement évocateur d'un léger frisselis de vagues. [mes. 6, p. 23]
	Dans les six mesures qui suivent, on s'efforcera de conserver au dessin mélodique toute la sensibilité de **caresse musicale**, rendue plus troublante encore par la subtilité des fuyantes harmonies qui semblent se dérober à sa tendre insistance. [mes. 73, p. 30]
	Il est indispensable qu'on en perçoive nettement les inflexions au travers des splendides remous des autres parties, comme si deux voix s'y mêlaient dans **l'amère volupté d'un adieu passionné**. » [mes. 104, p. 34]
	Le mouvement est ici déterminé par la justesse des rêveuses inflexions de la basse

[1054] « Closely related to this understanding is Cortot's insistence that the technical means will influence the musical result as strongly as the musical intentions of the performer ». MANSHARDT, Thomas, *Aspects of Cortot, op. cit.,* p. 11.
[1055] CAULLIER, Joëlle, « La corporéité de l'interprète », *art. cit.,* p. 148.
[1056] Cortot réécrit en note le motif de main gauche, en mettant en relief le *fa*♯ qui se trouve sur le premier temps, ainsi que la dernière croche (*do*♯). Tout le reste est écrit en petites notes.

	sur quoi vient se poser **la caresse imprécise et murmurante d'une brise nocturne.** [mes. 114, p. 36].
Berceuse op. 57	L'exposition du thème, tendre et rêveuse comme il convient, mais d'une simplicité absolue, les doigts agissant sur les touches **d'une caresse pénétrante, non d'un choc.** [mes. 3, p. 38].
	En accompagnant chaque groupe de notes d'une flexible attaque du poignet, la main étant rigoureusement souple et détendue, les doigts prêts à aborder leurs touches respectives, c'est-à-dire complètement détendus, l'ensemble du mouvement correspondant à l'impression des **caressants coups d'ailes évoqués par la musique**. [mes. 27, p. 41]
	On remarquera l'ingéniosité du doigté de Chopin utilisant ici le passage du 4e au 5e doigt pour atteindre, **d'une caresse insidieuse et pénétrante**, le *sol* bémol que tout autre moyen pianistique eût accusé d'un accent déplacé. [mes. 49, p. 45]
Impromptu op. 29	La spontanéité de son élan, **la grâce caressante de son dessin volubile** peuvent être compromis par une attaque trop brusque et trop serrée des grupetti de la main droite qui en provoquent l'impulsion. [mes 1, p. 4]
Impromptu op. 36	Le contraste qui ramène la sérénité printanière du motif initial doit se manifester nettement, accusé encore (…) par l'**ondulation caressante** du nouveau rythme de la basse, évocatrice des plus doux bruits de la nature. [mes. 61, p. 15]
	Le vif effleurement de la broderie de la main droite doit se borner à y recouvrir comme d'un voile de fines et vaporeuses sonorités **le caressant motif mélodique** de la main gauche. [mes. 82, p. 17]
Mazurka op. 33 no 4	Ce nouveau motif demande à être interprété avec une sorte **d'abandon caressant**, en contraste marqué avec le caractère des épisodes précédents. « Valse mélancolique et **langoureux vertige** » dira plus tard le poète, requis par le souci d'exprimer une sensation analogue, une sonorité à la fois pénétrante et feutrée, un rythme pour ainsi dire suspendu à **la volupté d'une cadence ondoyante et flexible**, tels sont, musicalement parlant, les éléments dont se doit accompagner l'exécution de ce captivant épisode auquel on a tenté d'accorder un doigté spécifiquement envisagé « alla Chopin » [mes. 129, p. 82]
Nocturne op. 9 no 2	Tout le secret nostalgique des nuits d'été semble y tenir, en effet, dans le lent déroulement d'une mélodie extasiée et **s'y poudre de volupté et de mélancolie** sur ce trille de rossignol qui prolonge d'une cadence ineffablement exaltée le rêveur mystère de sa conclusion. [p. 8]
	Il est de tradition d'accompagner l'exécution de cette cadence « ad libitum » d'un *accelerando* et d'un *rallentando* progressifs épousant exactement les augmentations et les diminutions de moitié indiquées par Chopin, et permettant à la chute mélodique de ce passage de venir se fondre insensiblement et d'une **caressante descente** dans les vibrations vaporeuses des deux dernières mesures. [mes. 32, p. 11]
Nocturne op. 15 no 2	Revêtir toute cette chute d'éléments mélodiques, peu à peu résorbés dans un ultime murmure, d'une **exécution aussi caressante que possible**. Veiller à l'articulation discrète mais précise des deux groupes de notes répétées de la main gauche – lointaines et poétiques vibrations de cors, délicatement répercutées par le mystère de la nuit commençante. [mes. 58, p. 34]
Nocturne op. 27 no 2	Cette seconde apparition du sujet, *ppp* – et dans une atmosphère de rêve, à laquelle l'ornementation qui suit doit conformer également sa poétique sonore. Les douze premières mesures de cette répétition ne doivent évoquer que des impressions d'effleurement, de frémissements d'ailes et en quelque sorte de **caresses sonores**. [mes. 26, p. 49]
Nocturne op. 32 no 1	Éviter de revêtir l'exécution de ces **caressantes** broderies du caractère d'aimable coquetterie pianistique qui lui est trop fréquemment concédée. [mes. 16, p. 56]
Nocturne op. 32 no 2	On veillera donc à ne pas accuser d'un accent intempestif et dans une intention un peu primaire, le rôle constructif évident de ces notes subtilement enrobées par la fantaisie de l'auteur dans **la caresse d'une fuyante arabesque**. [mes. 71, p. 66]
Nocturne op. 37 no 2	À l'impression de **mobilité caressante** du premier thème répond ici le chant dont le sentiment de rêveuse improvisation a trouvé dans le texte de George Sand auquel s'est référée [*sic*] le début de ce commentaire, une caractéristique définition. [mes. 28, p. 74]
Nocturne op. 55 no 1	Ce dernier élément [réexposition] se voit ici remplacé par un épisode en forme de

	broderie mélodique, de caractère fugitif et de cadence de plus en plus accélérée, dans les linéaments duquel semble se diluer, et comme au gré d'une **caressante fantaisie improvisatrice**, jusqu'au souvenir des accents de nostalgie ou de passion concentrée dont les pages précédentes ont porté témoignage. [mes. 41, p. 90.]
Prélude op. 28 n° 17	*Donner à la mélodie une courbe plus heureuse, plus enivrée, **dans un sentiment d'intime volupté.** Un souvenir « pour soi », par pour les autres*[1057] *!*
Rondo op. 16	« Assurer brillamment le début de cette broderie chromatique et en estomper peu à peu les contours en les assouplissant aux inflexions d'un **caressant diminuendo**. » [mes. 37, p. 41]
Scherzo op. 20	Les notes du chant devant être posées plutôt qu'attaquées, il sera bon de se familiariser avec le **geste caressant qui mettra le pouce de la main droite en contact avec le clavier** (…). [mes. 305, p. 12]
Scherzo op. 31	Quant aux gammes dont le **caressant élan** s'insinue entre les répétitions de ces dessins de basses, on s'efforcera de leur épargner le caractère de virtuosité indifférente qui les assimile trop souvent à de simples détails d'ornementation conventionnelle. [mes. 54, p. 24]
	C'est ainsi qu'au cours des douze premières mesures, on isolera la voix médiane de la partie de main droite, voix mélancolique et pénétrante d'un cor qui soupire dans la nuit, des **caressantes inflexions d'octaves** qui lui servent de mouvants supports harmoniques. [mes. 265, p. 32]
Scherzo op. 54	Veiller à la **sonorité harmonieuse et caressante** de ces petites notes qui doivent anticiper imperceptiblement sur le premier temps de la mesure. [mes. 89, p. 71]
Valse op. 18	Opposer à l'élan des quatre mesures précédentes la cadence **nonchalamment voluptueuse** de cette réponse mélodique [mes. 117, p. 5]
Valse op. 34 n° 2	Ici, alléger quelque peu le rythme, en l'orientant plus nettement que ce qui précède vers le sentiment de la danse. Ce n'en doit être cependant qu'une évocation furtive et rêveusement cadencée : la **caresse d'un souvenir** et non l'affirmation d'un nouveau thème. [mes. 36, p. 22]
Valse op. 34 n° 2	Le *rubato*, légitime, et même nécessaire, n'y doit pas excéder les licences dont se réclame le **voluptueux caprice de la valse lente contemporaine**. [mes. 169, p. 26]
Valse op. 34 n° 3	Ici, l'intervalle mélodique de 7e prend une inflexion mélodique **plus caressante**, motivée par l'opposition de nuances et les notes détachées seront prononcées avec un soupçon de coquetterie malicieuse. [mes. 113, p. 30]
Valse op. 42	On mettra bien en valeur la **séduction caressante** de ce premier motif mélodique qui insinue, d'une telle grâce et d'un tel charme, sa cadence syncopée sur la division ternaire de la basse. Nulle raideur ne s'y doit faire sentir, mais au contraire l'abandon délicieux et troublant d'un glissant tournoiement. [mes. 9, p. 33]
	Ici, le rythme se colore d'une teinte de fierté chevaleresque à laquelle fait réponse la **détente caressante** des deux mesures subséquentes. [mes. 89, p. 37]
	Ce rappel du thème initial, dans un mouvement un peu plus détendu que ce qui précède – et dans un **caractère plus caressant** qu'au début. [mes. 181, p. 39]

Plusieurs éléments méritent d'être soulignés. En premier lieu, tous les genres ne sont pas représentés de la même manière. On n'aura pas manqué de remarquer que les *Nocturnes*, la *Barcarolle* et la *Berceuse* occupent un statut privilégié lorsqu'il s'agit d'associer musique et sensualité. La valse, qui devrait naturellement avoir une place de premier ordre dans ce

[1057] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 octobre 1929), n° 10, p. 318.

tableau[1058], fait elle aussi de fréquentes apparitions. Cependant, la position de Cortot quant à la sensualité supposée des *Valses* n'est pas sans ambiguïté. Selon le pianiste en effet, les *Valses* de Chopin nécessitent, d'un point de vue technique, une sonorité brillante et un jeu incisif, antithèse de la caresse. Et il n'est pas tant question de volupté que d'une forme d'enivrement rythme et cinétique (c'est un terme que Cortot emploie à plusieurs reprises). De plus, de façon assez paradoxale, Cortot cite, dans la note ajoutée en préambule de la *Valse* op. 34 n° 1, le propos de Schumann, jugeant que les *Valses* de Chopin sont davantage destinées aux âmes qu'aux corps, ce qui, par définition, proscrit toute idée de volupté comprise comme seul plaisir des sens. Cortot reprend d'ailleurs cette idée dans la préface de l'édition, dans laquelle il précise : « On notera, (…) dans l'ensemble des valses, un principe évolutif marqué. Les premières d'entre elles sont encore des danses pour le corps. Les suivantes, des danses pour l'âme[1059]. » Il faut donc également en conclure que, si l'idée de volupté peut être appliquée à la musique de Chopin, ce n'est pas nécessairement en raison de l'imaginaire que celle-ci suscite. On remarquera d'ailleurs que dans les exemples cités, le caressant l'emporte sur le voluptueux : en ce sens, la sensualité de la *Valse* se trouve moins dans les sonorités qui la composent que dans les gestes ou les attitudes qu'elle implique de la part du pianiste : une détente musculaire et rythmique, associée à une attaque du doigt qui, précisément, ne relève pas de l'attaque.

La *3e Ballade,* tout comme la *Barcarolle* ou les *Nocturnes,* par leur sujet même, invitent en revanche à de telles analogies sur le plan de l'imaginaire : la *Ballade,* parce qu'elle est une allégorie de la séduction féminine ; quant à la *Barcarolle* ou aux *Nocturnes,* on imagine sans peine pourquoi le terme de volupté pourrait leur être associé. Les images choisies par Cortot sont, à l'occasion, à la limite de l'érotisme. On en veut pour preuve le tableau suggestif que donne à voir, dans la *Barcarolle,* une « caresse musicale, rendue plus troublante encore par la subtilité des fuyantes harmonies qui semblent se dérober à sa tendre insistance[1060] ». On a ici un stéréotype pictural, qui fait songer tout autant à la sculpture du Bernin *Apollon et Daphné* – quoique la violence du sujet ne convienne pas ici au propos de Cortot – qu'au *Verrou* de Fragonard.

On remarque, par ailleurs, que la caresse n'est que rarement désignée, spécifiquement, comme un geste – même si le geste peut être déduit relativement facilement du commentaire.

[1058] Songeons à la représentation que donne Félix Vallotton de cette danse : la proximité des corps, un visage de femme les yeux fermés, dans une attitude quasi extatique… la valse, dans l'imaginaire collectif, est assurément une danse sensuelle.
[1059] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Valses, op. cit.,* [n. p.].
[1060] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 30.

On en trouve seulement deux occurrences dans les exemples cités – outre ceux des *Valses*. La première se trouve dans l'un des commentaires qui accompagne la *Berceuse.* La « caresse insidieuse et pénétrante » est dans ce cas la figuration poétique du doigté typique de Chopin : le passage du quatrième sur le cinquième. Nous avons donc là, si l'on en revient à la discussion précédente sur le lien entre image et geste, un exemple de relation purement analogique. La deuxième occurrence se trouve dans l'une des notes du *1er Scherzo,* dans laquelle Cortot évoque le « geste caressant qui mettra le pouce de la main droite en contact avec le clavier ». On notera que ce geste n'est pas sans rappeler le mouvement de traction que décrit Ott dans son ouvrage sur le pianisme lisztien[1061]. Il s'agit non pas de pousser la touche, mais de faire comme si l'on pouvait la tirer vers soi. Or, la caresse décrit parfaitement cette gestuelle particulière : alors que l'idée d'attaque suppose d'envisager la touche comme un point d'arrêt sur lequel viendrait buter le doigt, la caresse implique un mouvement qui ne s'arrête pas dès que le contact a été fait, mais qui se prolonge au contraire dans un mouvement qui évite toute brusquerie, dans un *legato* absolu : la caresse, par définition, est continue. Elle suppose également un engagement corporel qui ne s'arrête pas aux doigts, mais implique aussi le bras. De plus, l'image de la caresse n'a évidemment pas le même impact sur l'élève que celle de la traction. Alors que celle-ci n'est que l'explicitation du mouvement à effectuer, la première induit également l'idée d'une délicatesse du toucher (la caresse est en ce sens l'antithèse de la violence ou de la force), associée à un plaisir physique – d'autant plus lorsqu'il est également question de volupté – que doit *réellement* ressentir le pianiste (ici, l'imaginaire a force de réel). Le musicien joue, à la lettre, « dans un sentiment d'intime volupté[1062] ».

Enfin, ce geste caressant apparaît souvent lorsqu'il faut effectuer un grand intervalle, et que Cortot veut éviter toute attaque du doigt ; simplement parce que la caresse suppose un mouvement de glissement que l'effectuation de l'intervalle implique également. Nous en avons eu un exemple avec le *1er Scherzo,* mais nous pourrions tout aussi bien citer l'ostinato de main gauche dans la *Barcarolle,* ou bien encore les liés par deux de la *Berceuse,* mes. 27, pour lesquels Cortot détaille les propriétés du geste à faire : il faut à la fois « une flexible attaque du poignet », une main « souple et détendue », des doigts « détendus »[1063], tout cela devant aboutir, sinon à un geste proche de la caresse, du moins à la souplesse qu'elle exige et

[1061] Voir OTT, Bertrand, « Le pianisme lisztien *ou* le dépassement créatif. Une réalité singulière à revivifier, une pianistique universelle à expliciter », *La Revue musicale,* (1988), n° 405-407, p. 139-153.
[1062] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 octobre 1929), n° 10, p. 318.
[1063] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 41.

évoque. Il faut souligner cependant que cette association n'a rien de systématique. Lorsque Cortot évoque les « caressantes broderies[1064] » du *Nocturne* op. 32 n° 1, le « caressant diminuendo[1065] » du *Rondo* op. 16, ou « la caresse imprécise et murmurante d'une brise nocturne[1066] » dans les dernières mesures de la *Barcarolle,* ce n'est pas seulement au geste qu'il fait référence – dans le cas de la *Barcarolle,* la figuration de la main droite est caresse dans la mesure où elle est jouée *pianissimo, leggiero,* et *legato* –, mais à une impression sonore, ressentie comme telle par l'auditeur, si le trait pianistique entendu pouvait avoir un équivalent dans le domaine du toucher. Si l'on reste dans le champ des métaphores, il s'agit, pour Cortot, d'une caresse pour l'oreille – cette métaphore ayant nécessairement des conséquences concrètes sur le geste du pianiste, mais qui ne sont pas explicitées.

Cette conception sensualiste de la musique de Chopin, là encore, n'est pas sans rappeler la position debussyste. On connaît le texte que Debussy publie dans la S.I.M. le 15 février 1913, et qui commence ainsi : « Il y a eu, il y a même encore, malgré les désordres qu'apporte la civilisation, de charmants petits peuples qui apprirent la musique aussi simplement qu'on apprend à respirer. Leur conservatoire c'est : le rythme éternel de la mer, le vent dans les feuilles, et mille petits bruits qu'ils écoutèrent avec soin, sans jamais regarder dans d'arbitraires traités[1067] ». Certes, il semble que Debussy se focalise davantage sur la composition (il fait allusion, dans les lignes qui suivent, à la complexité du contrepoint dans les musiques javanaises) que sur l'expérience de l'écoute. Cependant, le principe en est identique : aux sources de l'expérience musicale se trouve une appréhension immédiate et *physique.* Le vent dans les feuilles ou le bruit de la mer ne se réduisent pas seulement à une sonorité particulière, mais à une expérience qui engage la totalité de l'être. Il en est de même avec Cortot : la caresse n'est pas seulement une forme d'appréhension tactile, elle est une expérience globale et complète.

Enfin, cette approche sensualiste ne peut se comprendre que dans une perspective plus générale : la porosité des frontières, selon Cortot, entre expérience vitale et expérience musicale, pour autant que la première relève, elle aussi, du domaine de l'extraordinaire, ou plutôt qu'elle soit vécue comme telle par l'interprète. On se souvient de la maxime nietzschéenne : enivrer, saisir les sens, renversement de l'injonction baudelairienne. Extase,

---

[1064] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 56.
[1065] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Rondos, op. cit.,* p. 41.
[1066] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 36.
[1067] DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits, op. cit.,* p. 223. On retrouve là un article que Debussy avait écrit en 1911 pour l'*Excelsior*. Debussy évoquait déjà le vent dans les feuilles et le bruit de la mer comme sources de la composition musicale.

enivrement, exaltation (si sinistre soit-elle – le *3e Impromptu* est, selon Cortot, « empreint de griserie mélancolique, d'exaltation morbide, qui se complaît en soi », ce qui « en fait du Baudelaire avant la lettre[1068] ») : tout cela est présent dans la musique de Chopin, du moins dans la perception qu'en a Cortot. Mais cela n'est possible que dans la mesure où la musique est vécue sur le mode de l'ivresse : c'est là le paradoxe d'un enivrement intérieur, associé à une parfaite maîtrise du geste, paradoxe qui est aussi, si l'on s'en souvient, l'une des caractéristiques de l'œuvre du compositeur polonais, qui allie rigueur formelle et sensibilité exacerbée. D'autre part, le style littéraire de Cortot, souvent emphatique, peut être mis sur le compte de cette sublimation de l'expérience. Il existe bien une forme de complaisance à multiplier adverbes et adjectifs, propositions incises, circonlocutions, parenthèses et nuances. De toute évidence, Cortot aime les phrases labyrinthiques[1069]. Ce goût pour l'expansion syntaxique ne relève pas (seulement) du plaisir oratoire. Elle peut être comprise comme le signe et le reflet d'une expérience musicale qui se trouve toujours du côté de l'excès.

3) De l'image réelle à la sensation

a) Reproduction de sensations corporelles issues de l'expérience réelle

Dans cette perspective, il semble que l'interprétation soit conditionnée par une expérience qui n'est pas seulement musicale mais relève de notre manière d'être. Il ne peut y avoir d'un côté le Cortot de la vie de tous les jours, avec ses attitudes et ses réactions personnelles, et de l'autre un Cortot pianiste qui abandonnerait comme un vêtement devenu inutile l'ensemble de ses attributs comportementaux. Naturellement, les images que l'on trouve dans les commentaires ou dans les comptes rendus des cours d'interprétation sont le reflet de cette intrication du vécu et du jeu. En atteste cette description par Thieffry de l'une des leçons portant sur la *Berceuse :*

[1068] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre », *Le Monde musical,* XXXVIII (31 décembre 1927), n° 12, p. 433-434.

[1069] Henry-Louis de La Grange rapporte à ce sujet une anecdote amusante. Ayant demandé à Cortot de corriger la première version de sa biographie de Mahler, le pianiste lui suggère des reformulations très *à la Cortot.* Ce dernier veut ainsi remplacer : « voici pourquoi Mahler hait la tradition, cette habitude qui endort la sensibilité et ternit l'inspiration des plus grands chefs-d'œuvre », par : « qui condamne à une sorte de décevant anonymat les accents palpitants des plus grands chefs d'œuvre de la musique ». Ou encore : « génial précurseur des subtils raffinements qui influencent encore de nos jours les modalités du message pianistique, et ceci tant sur le plan de la signification expressive que du comportement rédactionnel ». LA GRANGE, Henry-Louis (de), « Un regard sur Cortot », dans *Alfred Cortot, 1877-1962. Exposition, 17 mai - 21 juin 1988, Bibliothèque musicale Gustav Mahler,* Paris : BMGM, 1988, p. 19.

« Vous fumez ? » demande Cortot à l'exécutante. – Non. – Alors, la poésie de cette pièce doit vous échapper. Il faut y fumer une *cigarette sonore* et regarder les nuages de cette cigarette s'évaporer, se dissoudre, évoluer dans l'air… C'est pour faire mieux *évaporer* la sonorité qu'il a choisi cette forme ornementale. S'il y a un rythme de berceuse, ici, il est purement idéal. Il n'y a pas de « berceuse d'enfant » dans cette pièce. Un poète y *berce* son rêve. Voilà le sens. C'est ce qu'on pourrait appeler une délectation égoïste[1070].

Cortot ne cherche pas à identifier ce que la musique décrit. Une berceuse ne représente certainement pas un fumeur. Le corps relâché et détendu de l'homme (ou de la femme) qui fume, la rêverie et le bien-être qu'une cigarette procure : c'est cela qui intéresse avant tout le pianiste dans l'image du fumeur. En ce sens, Cortot ne met pas seulement en avant un état psychologique, mais les attitudes corporelles qui lui sont associées. L'image reproduit et figure la sensation physique que le pianiste éprouve – Cortot était effectivement un fumeur – ou doit s'imaginer éprouver, ce qui, avec Cortot, revient au même : c'est bien là le propre de l'imagination d'être suffisamment puissante pour pouvoir faire illusion.

Or, dans le triptyque image/sensation corporelle/geste, la danse occupe une place particulière. Plus que tout autre élément, elle invite à associer la musique à des images cinétiques ; la musique de danse a en outre pour fonction d'inciter le danseur à projeter en elle son propre corps. De ce point de vue, les danses de Chopin (*Mazurkas, Valses* et *Tarentelle*) n'échappent pas à la règle. Dans l'un des commentaires de la *Tarentelle,* Cortot met en exergue la relation entre le corps et la musique en attribuant à cette dernière les propriétés corporelles du danseur, *via* une analogie entre la représentation imaginaire de la danse, des qualités de l'interprétation et des propriétés musicales. Ce n'est pas tant que l'œuvre a la forme d'une danse (elle en respecte en tout cas la métrique et la structure), mais qu'elle *est* une incarnation de la danse : sous les doigts du pianiste, elle est frénétique et légère, bondit, tournoie… Cortot dépeint ainsi la *Tarentelle* comme un

Pur délassement de virtuose qui, au reste, suggère avec une remarquable souplesse imaginative, tous les traits d'exubérance et de contagieuse frénésie, caractéristiques de la vive cadence transalpine. (…)

La nervosité d'un rythme rapide et décidé n'est point le seul principe d'interprétation dont se puisse réclamer le pittoresque éclat de ce morceau. Il convient également d'y faire part à la netteté des oppositions de nuances, qui colorent les reliefs mélodiques de leurs vivants contrastes et de leurs reflets imprévus. Une articulation précise, un rythme d'une activité à la fois rebondissante et légère et le véritable entrain d'une danse populaire, tels seront d'autre part les indispensables éléments d'exécution de ces

[1070] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 décembre 1929), n° 12, p. 397.

pages tournoyantes, au travers desquelles Schumann percevait, d'une manière assez inattendue, la manifestation évidente du génie sarmate de Chopin[1071].

Si l'on ajoute à cette équation psychosomatique le fait que l'œuvre musicale elle-même, comme l'a montré Barthes à propos des *Kreisleriana* de Schumann[1072], peut être entendue comme corps (c'est d'ailleurs cette corporéité de l'œuvre qui permet son intériorisation et son déchiffrement en termes d'attitudes corporelles chez l'interprète), alors l'interprétation est moins la confrontation entre le corps de l'interprète et l'instrument que la rencontre entre le corps de l'interprète et le corps de l'œuvre.

Un certain nombre d'articles ont été écrits sur la présence du corps dans l'œuvre de Chopin. Il faut citer, notamment, l'étude de Tarasti « Chopin and the transcendental subject : body and transcendence in chopinian aesthetics[1073] ». Selon Tarasti, certains motifs mélodico-rythmiques ont une origine corporelle. Par exemple, l'ostinato de la *Barcarolle* trouve sa source dans le mouvement de balancement et de bercement que l'on ressent dans une gondole. Le Nocturne, quant à lui, serait lié à l'état de relaxation dans lequel le corps se trouve lorsque nous dormons ou rêvons. À l'inverse, les *Polonaises* seraient la manifestation d'une énergie virile. Cortot ne dit pas autre chose dans ses commentaires : il parle, au sujet de la main gauche de la *Barcarolle,* d'« ondulation rythmique » et de « nonchalant et fluide balancement ». On notera que la nonchalance, contrairement à l'ondulation ou au balancement, n'est pas un attribut ou une caractérisation du mouvement de la gondole : elle désigne une attitude physique et un état corporel. De la même façon, le rêve est omniprésent dans l'édition des *Nocturnes,* et s'accompagne presque toujours de l'idée d'« abandon », détente physique qui va jusqu'à la défaite de la volonté. Cortot fait ainsi allusion, dans le *Nocturne* op. 9 n° 1, aux « abandons d'une mélodie dont l'expression parlante semble partagée entre l'amertume du regret et la douceur du souvenir[1074] » ; il indique également, dans l'op. 32 n° 1, mes. 6, de « détendre la mesure qui suit, comme dans l'abandon d'un consentant aveu[1075] » ; enfin, l'idée que les *Polonaises* soient « viriles » – si l'on reprend la dernière des catégories définies par Imberty – est énoncée explicitement dans les

[1071] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 47.
[1072] Barthes écrit : « Dans les *Kreisleriana* de Schumann, je n'entends à vrai dire aucune note, aucun thème, aucun dessin, aucune grammaire, aucun sens, rien de ce qui permettrait de reconstituer quelque structure intelligible de l'œuvre. Non, ce que j'entends, ce sont des coups : j'entends ce qui bat dans le corps, ce qui bat le corps, ou mieux : ce corps qui bat. » BARTHES, Roland, « Rasch », *L'Obvie et l'obtus, op. cit.,* p. 265.
[1073] TARASTI, Eero, « Chopin and the transcendental subject : body and transcendence in chopinian aesthetics », dans PONIATOWSKA, Irena, (éd.) *Chopin and his Work in the Context of Culture, Varsovie, 10-17 octobre 1999, op. cit.,* vol. 2, p. 195-214.
[1074] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 1.
[1075] *Ibid.,* p. 55.

commentaires de l'édition de travail (Cortot évoque notamment, dans la *3e Polonaise,* « la carrure virile de ses thèmes péremptoires[1076] »).

b) Corps socialisé et corps khoratique : Tarasti à l'aide de Cortot

On trouve dans les archives privées de Gavoty le récit de l'anecdote suivante. Cortot demande à l'une de ses élèves, dans la *3e Ballade* : « Dès les premières mesures, donnez l'impression d'un bonheur innocent, sérieux et tendre. Qu'on sente le mariage au bout de l'allée… ». Et lorsque l'élève, selon les dires de Gavoty, « exagère la nuance préconisée par le maître », Cortot l'interrompt pour lui dire : « Un bonheur *innocent,* mademoiselle : je n'ai pas dit *villageois* »[1077]. Lorsque l'on sait que l'élève à qui cette injonction s'adresse est *une* élève, il est clair que les images utilisées par Cortot sont largement influencées par des représentations sociales ancrées dans les mentalités. Il n'est pas certain que cette image aurait aujourd'hui la même efficacité... Comme le montrent en effet Clarke et Davidson, « Il y a une composante sociale puissante dans la manière dont nous utilisons et présentons notre corps – ce n'est pas moins le cas dans l'interprétation que dans d'autres aspects de notre vie[1078] ». Les deux musicologues montrent par ailleurs que le corps (mouvements, gestes et mimiques) reflète l'expression. En ce sens, le geste est aussi un outil rhétorique. Mais Clarke et Davidson observent également que certains gestes peuvent constituer un obstacle plutôt qu'une aide à l'exécution, lorsqu'ils créent des tensions physiques ou sont en inadéquation par rapport à l'intention initiale. Si l'on en revient à l'anecdote du « bonheur innocent » opposé au « bonheur villageois », la remarque de Clarke et Davidson n'est pas sans intérêt : il est clair qu'il y avait un décalage entre la réponse de l'élève et l'image de la jeune ingénue attendant le mariage[1079]. On peut imputer cette divergence à deux facteurs : le premier, et le plus simple, est une maladresse technique. Mais il semble plus pertinent de supposer que Cortot et cette élève opèrent selon deux cadres de représentation différents, si bien que l'élève ne peut s'identifier au personnage que lui propose le pianiste. Car comme le souligne Marion Guck, « l'utilité d'une métaphore est peut-être partiellement déterminée par la mesure dans laquelle

---

[1076] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Polonaises, op. cit.,* p. 22.

[1077] Alfred Cortot, cité dans GAVOTY, Bernard, « Cortot ». Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut, fonds Bernard Gavoty, Ms. 8352, chemise 2.

[1078] « There is a powerful social component to the way in which we use and present our bodies – on musical performance no less than in other aspects of our lives. » CLARKE, Eric ; DAVIDSON, Jane, « The body in performance », dans THOMAS, Wyndham, (éd.) *Composition – Performance – Reception. Studies in the Creative Process in Music,* Aldershot : Ashgate, 1998, p. 79.

[1079] À vrai dire, il s'agit d'une représentation littéraire plus encore que sociale. On songe ici à certaines héroïnes romantiques, comme Denise, personnage principal du *Bonheur des dames,* que caractérisent parfaitement les attributs de l'innocence, la tendresse et le sérieux.

on en fait l'expérience de façon intime[1080] ». Et une expérience imaginaire, n'est pas moins intime qu'une expérience réelle.

On mesure donc toute la différence entre le corps chopinien chez Cortot et le corps schumannien chez Barthes. On pourrait pasticher l'essai de Barthes en substituant aux verbes associés aux *Kreisleriana* ceux que Cortot utilise dans les éditions de travail. En réalité, il n'y aurait même pas de substitution nécessaire, les verbes étant identiques : frissonner, danser, battre… Mais, contrairement à Barthes, Cortot n'écrit pas « ça frissonne », « ça danse », « ça bat ». Et pour cause, dans l'essai de Barthes, le corps est l'antithèse de la structure, de l'ordre et de l'unité. Il est chaotique, pulsionnel, malgré la grammaire imposée par le langage tonal. Le « ça », par son inscription évidente dans l'univers de l'inconscient, ne convient pas à l'expression du « corps socialisé » (c'est là une expression de Tarasti[1081]) dans la musique de Chopin.

On se souvient également que dans l'essai de Barthes, la présence du corps est liée en partie à la perception – certes contestable – d'une musique athématique, sinon amélodique. Le corps apparaît donc aux moments où des figures purement instrumentales prennent le pas sur le modèle vocal et discursif. On pourrait songer au dernier mouvement de la *Sonate funèbre*[1082]. Nous choisissons cet exemple car il correspond très exactement à la définition du corps khoratique, désocialisé, qui nous est donnée par Tarasti. Surtout, l'absence de mélodie lui a valu d'être taxé d'étrangeté, par Schumann, notamment, dont on connaît le jugement ambivalent : une musique fascinante, mais à la limite du non musical[1083]. Or, il est intéressant de constater que Cortot évacue complètement cet aspect. Celui-ci écrit, dans l'édition de travail :

> Chopin décrivait négligemment ce Finale en disant que « les deux mains babillent à l'unisson ». Nous avons depuis prêté une signification plus dramatique à ce surprenant morceau en l'identifiant au terrifiant murmure du vent sur les tombes.

[1080] Marion A. Guck, citée dans SPAMPINATO, Francesco, *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale,* Paris : l'Harmattan, 2008, p. 64.

[1081] Tarasti oppose le corps socialisé au « corps khoratique », ce dernier apparaissant au moment où les logiques tonales et syntaxiques s'effondrent.

[1082] Tarasti ne donne pas cet exemple ; il analyse en revanche la *Fantaisie,* la *4^e Ballade* et quelques *Préludes*. Voir TARASTI, Eero, *La Musique et les Signes, op. cit.,* p. 196-214.

[1083] « Car ce qu'on nous donne là sous le titre de « finale » ressemble plutôt à une raillerie qu'à une musique quelconque. Et pourtant, il faut l'avouer, dans cette partie aussi, sans mélodie, sans joie, un certain génie impitoyable nous souffle au visage qui terrasse de son poing pesant quiconque voudrait se cabrer contre lui, et fait que nous écoutons jusqu'au bout, comme fascinés et sans gronder… mais aussi sans louer : car ce n'est pas là de la musique. » SCHUMANN, Robert, *Sur les musiciens, op. cit.,* p. 228. Il est intéressant de voir que le principal grief contre ce final est son absence de mélodie, alors que cette absence est cela même qui intéresse Barthes dans les *Kreisleriana.* La distinction entre mélodique et non mélodique est donc loin d'être évidente.

> Mais Chopin lui-même n'aurait sans doute rien à reprendre à cette conception romantique, tant elle s'accorde à l'esprit général de la composition, et tout en prolongeant l'impression d'angoisse produite par la marche funèbre, elle apporte à celle-ci un saisissant complément d'émotion.
>
> Nous devons cependant retenir de la phrase de Chopin le verbe « babiller » dont l'ingénuité pittoresque corrobore avec précision la seule indication de nuance du morceau « sotto voce e legato ».
>
> L'interprète devra s'en inspirer pour tâcher de revêtir cette fuite précipitée de triolets d'un caractère de frémissement, d'effleurement ; pour supprimer en quelque sorte l'idée de percussion.
>
> Nous avons personnellement tenté d'obtenir une véritable décoloration du timbre en utilisant uniquement la pédale « una corda » et en ne permettant pas aux doigts d'attaquer les touches plus loin que le premier échappement[1084].

La manière dont Cortot remplace le verbe « jouer », dans la citation de Chopin, par le verbe « babiller », est symptomatique de son refus d'accorder quelque crédit au jugement de Schumann. De pure matière en mouvement chez Schumann, la musique devient discours articulé avec Cortot. Il n'est plus question de relever l'absence de mélodie, mais au contraire de démontrer le respect des normes en vigueur, l'une des plus essentielles étant la fonction discursive de la musique.

Dans cette perspective, le revirement apparent de Cortot, quelques lignes plus loin, est d'autant plus intéressant. En définitive, le pianiste ne sait que choisir, entre un finale à « l'ingénuité pittoresque », et le « terrifiant murmure du vent sur les tombes ». Cette incertitude quant à l'essence stylistique du mouvement est le reflet d'un malaise esthétique. D'un côté, nous avons le langage et ses règles, de l'autre une force élémentale, non signifiante (en tout cas pas une signification qui soit articulée). Cette contradiction, à notre avis, est emblématique de l'ambivalence du jugement de Cortot quant au statut de ce mouvement. Le pianiste n'écrit certes pas « ça frémit », « ça effleure », mais il est clair que ses recommandations en matière d'exécution instrumentale font pencher la balance du côté d'une pure puissance motrice. L'idée, notamment, qu'il faille obtenir un timbre sans couleur montre dans quelle mesure Cortot est en réalité proche d'une conception schumannienne : cette musique ne dit rien – car le dire suppose la mélodie, elle se contente d'être une présence physique inquiétante : quelque chose qui ne fait qu'effleurer et frémir, indéfinissable, invisible, donc source d'angoisse. En ce sens, le corps est ici l'au-delà du langage.

[1084] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et 58, op. cit.,* p. 30.

c) Rythme, expression et énergie

Si l'absence de mélodie construite sur le modèle du chant peut être un des signes du corporel dans la musique, le rythme en est un autre. Dire que le rythme est lié au corps semble être une lapalissade. Pourtant, il est vrai que les approches formalistes ou simplement formelles ont tendance à omettre cet aspect. Cet oubli est en revanche impossible pour un interprète comme Cortot, qui ne conçoit jamais le rythme comme la division du temps en un certain nombre d'unités égales, mais comme l'expérience même du temps. Le rythme, en ce sens, définit la temporalité musicale : il ordonne et régule le flux des événements musicaux[1085]. Denise Bidal écrit ainsi, en évoquant l'enseignement de Cortot :

> Le rythme que l'on confond trop souvent avec la métrique est vivant, d'ordre vital. Il y a des êtres plus ou moins rythmiques et ceci dans leur manière d'être, en dehors de toute activité instrumentale. On ne se soucie pas assez du caractère du rythme, de son pouvoir expressif et pourtant il est l'élément essentiel de la musique.
>
> Pour Cortot, il résulte du caractère, de l'émotion que l'on veut traduire ; alors que pour d'autres, l'expression dépend de la qualité de la pulsation rythmique. Le résultat est le même[1086].

Cette conception du rythme comme manifestation d'une énergie d'ordre vital, de même que sa liaison avec l'expression, se trouve confirmée dans les écrits de Cortot. En comparaison des commentaires associant à un rythme une propriété psychologique, les commentaires se limitant à souligner la nécessité d'être précis ou la vitesse d'exécution sont relativement rares. Dans la *Fantaisie,* le rythme est tour à tour « viril » (dans la première partie de l'œuvre, « tempo di marcia ») et animé d'une « enthousiaste nervosité »[1087] (mes. 119). Dans la *Sonate* op. 58, le rythme du trio du deuxième mouvement est celui d'un « bercement[1088] ». Dans le *1er Impromptu*, le rythme particulier des mes. 35 *sq.* est le signe d'une « ardeur pathétique[1089] ». Dans les *Polonaises*, le rythme peut être « définitivement résolu » (op. 26 n° 2), « vigoureux », ou encore « empreint de netteté incisive »[1090] (op. 40 n° 1). Il est même « méchant[1091] » dans le *3e scherzo*…

[1085] Voir à ce sujet HATTEN, Robert S., « The troping of temporality in Music », *art. cit.,* p. 62.
[1086] BIDAL, Denise, « Réflexions sur Cortot, les pianistes et le piano », *Feuilles musicales de la Suisse romande,* VII (1954), n° 6-7, p. 109.
[1087] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 1 et 9.
[1088] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et 58,* p. 57.
[1089] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 7.
[1090] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Polonaises, op. cit.,* p. 9, 22 et 25.
[1091] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 novembre 1929), n° 11, p. 355.

On trouve par ailleurs, dans l'un des cours de pédagogie pianistique, cette citation, qui vient corroborer le propos de Denise Bidal : « Le rythme détermine, par lui-même, dans l'être humain, une sorte de plaisir physique, un état d'euphorie et de réceptivité. L'*expression musicale*, c'est-à-dire la traduction du sentiment humain par la musique, éveille en l'être psychique tout ce qu'il recèle de meilleur[1092]. » Par conséquent, le rythme manifeste une adéquation du temps de la conscience et de la temporalité musicale, et se ressent avant tout physiquement[1093], par l'interprète comme par l'auditeur. Ainsi, dans l'un des cours d'interprétation qu'il dispense sur la *Sonate* op. 35, Cortot précise que dans la réexposition du premier thème en *sol* mineur, mes. 137, qui fait entendre trois rythmes différents (les triolets de noires, le rythme annoncé dans l'introduction, et le rythme en croches du thème lui-même), « c'est cette géniale polyrythmie qu'il faut faire sentir[1094] » : sentir, et non, seulement, entendre. De la même manière, lorsque Cortot indique, à propos du *Nocturne* op. 48 n° 1, qu'il ne faut pas « chercher le beau son pour lui-même, anonyme, inexpressif », mais « le son ému »[1095], il implique de considérer le son et le rythme comme des entités inséparables du point de vue de leur effet, le son ému étant à la fois celui qui suscite l'émotion, celui qui a pour principe une émotion, et enfin, celui qui est *mouvement.*

Cette dimension corporelle du rythme a plusieurs conséquences, de natures diverses. Tout d'abord, on observe que Cortot n'est pas un adepte des valeurs métronomiques, même s'il indique, dans l'édition de travail, la durée totale de chaque pièce ou de chaque mouvement. En second lieu, si l'on en revient à Chopin, il est possible d'envisager le *rubato* dans une autre perspective. À la lumière de ce que Cortot pense du rythme, le *rubato* n'est plus une règle d'exécution qu'il faudrait respecter pour des raisons historiques, mais la confirmation d'une distinction entre métrique (c'est-à-dire division mathématique du temps)

[1092] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours de pédagogie pianistique d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLII (31 juillet 1931), n° 7, p. 239.

[1093] Manshardt, à nouveau, confirme cette hypothèse. Il écrit en effet, à propos des inflexions rythmiques particulières que Cortot privilégie (*Aspects of Cortot, op. cit.,* p. 124-125) : « These rhythmic inflexions will have been decided and determined by the effect they have *upon the performer*. (…) The reason for observing any rhythmic inflexion whatsoever is that it is done to allow the performer to feel more profoundly the music. Rhythmic inflexions properly understood require considerable powers of analysis and unusual command of self-direction as well as of discipline. Rhythmic inflexions are made, if at all, to inspire the performer, to light the fires of the imagination. » [« Ces inflexions rythmiques sont décidées et déterminées en fonction de l'effet qu'elles ont *sur l'interprète.* (…) S'il faut bien observer ces inflexions rythmiques, c'est parce que cela permet à l'interprète de ressentir plus profondément la musique. Bien comprendre les inflexions rythmiques nécessite de grandes qualités analytiques, une maîtrise de soi inhabituelle de même que de la discipline. Les inflexions rythmiques ont pour fonction, si elles ont en une, d'inspirer l'interprète, d'embraser l'imagination. »]

[1094] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XXXVII (30 septembre 1926), n° 8-9, p. 322.

[1095] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 novembre 1929), n° 11, p. 356.

et temporalité musicale vécue, subjective, force dynamique plutôt que succession d'intervalles réguliers, ressentie physiquement. Dans le *Prélude* n° 1, ce sont les battements du cœur, soumis aux fluctuations de l'émotion, et non un *tactus* invariable, qui guident le pianiste[1096]. Dans la *Barcarolle* également, Cortot indique que « les basses seront animées d'un mouvement plus vivant que dans la nuance « piano » et comme soutenues par le rythme d'un flux puissant et régulier[1097] ». Dans ce cas, le mouvement est « vivant », précisément parce qu'il est rythme – le terme « rapide », substitué à « vivant », n'aurait pas, on s'en doute, la même signification ni le même effet.

Cet exemple montre également que pour Cortot – c'est là la troisième conséquence – le rythme pris isolément n'a pas de sens. Il ne se comprend que joint à l'ensemble des paramètres et des éléments musicaux : l'harmonie, la mélodie, la texture, la densité, la nuance, bref, tout ce qui donne à l'événement musical son identité. Par conséquent, le rythme est ce qui, selon le pianiste, détermine la couleur (à la fois timbre et caractère) de l'œuvre. C'est donc le rythme et ses métamorphoses qui dictent l'enchaînement des éléments musicaux et, forcément, notre perception de cette évolution temporelle. Ce que dit le pianiste du *1er Scherzo* s'inscrit dans cette perspective, et montre de plus l'insertion d'un autre paramètre : l'esthétique. Ce qui distinguerait les *Scherzos* de Chopin de ceux de ses « devanciers », ce serait, pour Cortot, une conception différente du rythme. Si le scherzo avant Chopin (il faut sans doute comprendre : les scherzos de Haydn ou Beethoven), est unifié autour d'une métrique régulière voire invariable, et un caractère, justement, *scherzando,* le scherzo chopinien a pour particularité d'éviter toute régularité et toute homogénéité. Il évolue, se transforme, au gré d'une écriture et d'une texture sans cesse changeantes. Voici donc ce qu'écrit Cortot au sujet de l'op. 20 :

> Au lieu du rythme caractéristique de ses devanciers, précis, net, arrêté, rebondissant, aux périodes régulières, nous trouvons, chez Chopin, tantôt une coulée enflammée d'arpèges, entrecoupée d'accords suppliants, tantôt l'élan impétueux d'un farouche enthousiasme, bientôt tempéré par l'accent religieux d'un choral, ou encore la danse aérienne des fées, dans le clair de lune[1098].

Enfin, dernière conséquence de cette qualité corporelle du rythme : la prédominance de la métaphore de la démarche ou de l'allure, cette dernière désignant tout autant une apparence souvent révélatrice d'une réalité psychologique que les propriétés ou la vitesse d'un

[1096] Voir CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 2.
[1097] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 29.
[1098] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 septembre 1929), n° 8-9, p. 279.

déplacement (littéralement, la façon d'aller). Le terme convient donc parfaitement au rythme musical, dont la définition, nous l'avons vu, recouvre ces deux aspects. Ainsi, dans la *1re Mazurka* (op. 6 no 1), le rythme devient, métaphoriquement, démarche humaine : le thème est « d'allure pimpante et dégagée[1099] ». Dans le *12e Prélude,* il est question de « l'allure trépidante, fébrile d'une chevauchée tragique par une nuit d'orage ». Dans le *3e Scherzo,* il s'agit simplement d'une allure « animée ». Dans ces trois exemples, ce sont la démarche, la vitesse ou la qualité d'un déplacement, humain ou non, qui sont pris comme modèle et *analogon* du rythme. Certes, l'idée d'une corporéité du rythme est d'autant plus facilement compréhensible que l'image dont Cortot fait usage met en scène le corps humain, explicitement ou implicitement. Mais la conclusion serait identique s'il s'agissait du mouvement d'un objet : nous ressentons le rythme d'une phrase comme similaire au déplacement d'un objet dans l'espace, dans la mesure où nous associons ce déplacement à une sensation corporelle intérieure. On se souvient de l'exemple de la flèche d'or dans le *Prélude* no 10 : pour que l'image soit efficace, il ne faut pas qu'elle en reste à l'état de représentation visuelle. Il faut encore qu'il y ait un phénomène d'intégration de l'image : ce qui était exosomatique devient endosomatique, ce qui était de l'ordre de la représentation imaginaire (ce qui suppose la séparation et la distanciation entre le sujet qui pense et l'objet imaginé) devient sensation corporelle imaginée, qui se prolonge dans le geste. En ce sens, le corps, lui aussi, est un appareil cognitif.

Dans cette perspective, on peut être d'accord avec les conclusions que tire Todd, pour qui l'expression peut être assimilée à l'énergie variable et continue d'une œuvre. Cette énergie procède de tous les paramètres musicaux : le tempo, la nuance, le timbre, le mode de jeu[1100]. Or, cette définition correspond très exactement à celle que Cortot donne du rythme : ce qui « anime », au sens étymologique et au sens commun. En revanche, l'idée que cette expression ne soit jamais que la manifestation de la structure, occultant ainsi le rôle de l'interprète (Todd en effet considère l'expression comme une donnée immédiate de l'œuvre, et non le résultat d'une conjonction entre l'œuvre et le travail de l'interprétation), ne peut évidemment pas nous satisfaire dans le cadre de cette étude. Toujours est-il que l'idée de l'expression comme énergie nous permet de repenser le rôle de l'image dans le processus interprétatif : si l'étude de son contenu (quels objets elle figure) nous a apporté un certain nombre de réponses quant à ses mécanismes, ses modes de fonctionnement et son efficacité

[1099] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Mazurkas, op. cit.,* vol. 1, p. 1.
[1100] Voir TODD, Neil P. McAngus, « The Dynamics of Dynamics : A Model of Musical Expression », *art. cit.,* p. 3543-3544.

performative, il convient désormais de s'intéresser à la manière dont elle peut dessiner un profil dynamique, au-delà même de son aptitude à représenter.

d) De l'image à la sensibilité, de la vision au sensible : un au-delà de l'image, ou le retour au son

Charles Rosen écrit dans *La Génération romantique,* à propos de Chopin : « Ce ne sont pas des sons matériels qu'il a inventés, mais une structure faite de gradations subtiles et de sonorités superposées, un contrepoint de couleurs[1101]. » Or, ce que dit Isaacs de l'enseignement de Cortot fait curieusement écho à cette analyse de la musique de Chopin :

> La chose dont je me souviens de la manière la plus saisissante, de Cortot pédagogue, c'est le soin constant apporté à la production du son du point de vue de la couleur. C'était extrêmement important pour lui, et donc pour nous également, et l'un des exemples qu'il utilisait était fascinant, à savoir le début du concerto en *sol* majeur de Beethoven. Il disait que le premier accord était l'accord le plus difficile de tout le répertoire pour piano[1102] !

Notre visée n'est pas ici d'explorer les particularités du son de Cortot, ni d'examiner l'hypothèse de Rosen concernant la manière dont Chopin invente une nouvelle couleur sonore, *via* une structure contrapuntique. Il s'agit davantage de se focaliser sur la notion de couleur, dans le rapport qu'elle peut entretenir avec l'image. Pour Rosen comme pour Isaacs, la couleur est *a priori* un synonyme de sonorité et de timbre. La pertinence de cette analogie n'est plus à démontrer, que l'on adopte le point de vue de l'interprète ou celui du compositeur. Mais ce qui nous intéresse, c'est le terme lui-même de couleur, en tant qu'il définit, par rapport à l'image, un processus d'abstraction. Partons, pour éclairer cette question, de la définition que donne Baudelaire dans l'un des chapitres du *Salon de 1846,* en se fondant sur l'analogie entre musique et peinture. Voici quelques extraits du chapitre « De la couleur » :

[1101] ROSEN, Charles, *La Génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains,* [*The Romantic Generation,* 1995], trad. de l'anglais par Georges Bloch, Paris : Gallimard, 2002, p. 476.

[1102] « The thing I remember most vividly about him as a teacher is the unfailing care given to tone production from the point of view of color. This was tremendously important to him, and so to us too, and one of the illustrations he used was very compelling one, namely, the opening of the Beethoven's G-major Concerto. He said the first chord was « the most difficult chord in all piano music ! » ISAACS, Leonard, « Paris in 1930 : The École Normale de Musique », *art. cit.,* p. 24.

Cette grande symphonie du jour, qui est l'éternelle variation de la symphonie d'hier, cette succession de mélodies, où la variété sort toujours de l'infini, cet hymne compliqué s'appelle la couleur. On trouve dans la couleur l'harmonie, la mélodie et le contre-point[1103].

L'harmonie est la base de la théorie de la couleur.

La mélodie est l'unité dans la couleur, ou la couleur générale.

La mélodie veut une conclusion ; c'est un ensemble où tous les effets concourent à un effet général.

Ainsi la mélodie laisse dans l'esprit un souvenir profond.

La plupart de nos jeunes coloristes manquent de mélodie.

La bonne manière de savoir si un tableau est mélodieux est de le regarder d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet si les lignes. S'il est mélodieux, il a déjà un sens, et il a déjà pris sa place dans le répertoire des souvenirs[1104].

On peut donc être à la fois coloriste et dessinateur, mais dans un certain sens. De même qu'un dessinateur peut être coloriste par les grandes masses, de même un coloriste peut être dessinateur par une logique complète de l'ensemble des lignes ; mais l'une de ces qualités absorbe toujours le détail de l'autre.

Les coloristes dessinent comme la nature ; leurs figures sont naturellement délimitées par la lutte harmonieuse des masses colorées.

Les purs dessinateurs sont des philosophes et des abstracteurs de quintessence.

Les coloristes sont des poëtes [*sic*] épiques[1105].

Alors que le dessinateur cherche à faire émerger une figure, le coloriste s'attache à l'effet total et unifié que tous les paramètres, pourtant hétérogènes, peuvent avoir. Sa visée ultime est l'harmonie, c'est-à-dire la coexistence des détails de manière à former un ensemble cohérent. On notera que cela correspond bien à l'idée de contrepoint, telle qu'elle est définie par Rosen, comme d'ailleurs par Cortot, du point de vue de l'interprétation[1106]. Mais surtout, l'unité (ce que Baudelaire appelle la mélodie) est perceptible de manière intuitive, avant même que se posent les questions de la forme et de la représentation. En cela, la couleur dispose d'une forme d'autonomie, indépendamment de toute structure et de tout sujet – de là

[1103] BAUDELAIRE, Charles, *Curiosités esthétiques,* [*Œuvres complètes de Charles Baudelaire,* vol. 2], *op. cit.,* p. 89.
[1104] *Ibid.,* p. 92.
[1105] *Ibid.,* p. 94.
[1106] L'un des commentaires de l'édition de travail des *Scherzos* (la note n° 10, mes. 265 du *2e Scherzo*) décrit parfaitement ce qu'entend Cortot lorsqu'il parle de contrepoint : « La recherche des timbres permettant de mettre en valeur les différents plans sonores constituera le principal objet d'une étude dont la sensibilité musicale fait tout l'intérêt. C'est ainsi qu'au cours des douze premières mesures, on isolera la voix médiane de la partie de main droite, voix mélancolique et pénétrante d'un cor qui soupire dans la nuit, des caressantes inflexions d'octaves qui lui servent de mouvants supports harmoniques. Puis, dans la réponse, dans ces quatre mesures de style si curieusement nordique et qui semblent contenir en germe tout le secret de l'art futur d'un Grieg, on tentera d'évoquer la sonorité nostalgique d'un hautbois, tout en s'efforçant de faire ressortir, dans la prononciation à la fois précise et discrète des accords de main gauche, le dessin du pouce, qui contourne la mélodie d'un sensible contrepoint. » Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos, op. cit.,* p. 32.

le processus d'abstraction. Pour paraphraser Baudelaire, si l'on regarde l'image d'assez loin pour n'en comprendre ni le sujet si les lignes, il ne reste plus que son essence abstraite, pure sensation que l'on ne peut verbaliser, précisément parce qu'il n'y a plus de sujet ni de forme à exprimer. C'est d'ailleurs ainsi que les deux sens du mot couleur convergent. Si la couleur est pour le musicien le son lui-même – c'est-à-dire la quintessence de l'expérience musicale –, la couleur est aussi, par rapport à l'image, ce qui reste lorsque l'on ne pense plus à elle en termes de représentation mais de pure expérience sensible.

Il y a manifestement une incertitude, de la part de Cortot, quant à la position à adopter. Comme Baudelaire, et en tant qu'exégète, nous avons vu qu'il tient à la mélodie (c'est-à-dire à la ligne, ou dessin, et au *sujet*). Mais en tant qu'interprète, il a également conscience que l'œuvre musicale transcende la représentation, et que cette transcendance procède de l'interprétation elle-même (en tant qu'acte). Au final, lorsque le pianiste a fait son travail d'herméneute, il n'a plus, face à lui, que du son déjà formé. Dès lors, l'imagination, qui est par essence représentation, n'a de valeur pour le pianiste que lorsque l'on extrait de son contenu sa substance matérielle. Cette imagination sans sujet, c'est précisément ce que Cortot appelle la sensibilité. Or, l'opposition entre imagination et sensibilité renvoie dans une certaine mesure à une divergence esthétique et stylistique, y compris au sein du corpus chopinien. Si certaines œuvres sont clairement du côté de l'image, d'autres, comme la *4e Ballade,* nous obligent à sortir du cadre de l'imagination pour accéder au domaine du sensible. Cortot écrit à son propos, dans le texte d'une conférence prononcée en 1939 :

> Ce qui importe ici, en vérité, c'est l'incomparable qualité d'un art qui, ne nous imposant plus l'interprétation d'aucune émotion nettement définie, permet toutefois de lui confier l'expression de tous les états d'âme dont l'emplit le rêve éternel du poète musicien.
>
> Ce n'est plus seulement l'imagination qu'il convient d'y solliciter, mais bien la sensibilité. Il suffit à son dessein mystérieux de s'y laisser pénétrer, sans demander le pourquoi d'une quelconque fiction, par l'intense magie de cette musique secrète et profonde, par les intonations mélancoliques de cette géniale improvisation, par les accents précurseurs de cet impressionnisme en chemin, dont le miraculeux instinct de Chopin semble avoir ici, en quelques pages divinatrices, suggéré tous les enchantements et entrevu toutes les ressources[1107].

On remarque que ce refus de l'imagination au profit de la sensibilité n'apparaît pas dans l'édition de travail (publiée, rappelons-le, en 1929). Deux raisons peuvent expliquer cela. La première est que Cortot, dans l'édition de travail, privilégie l'image pour sa valeur et son

[1107] CORTOT, Alfred, « Aspects de Chopin. III. Les Ballades », *art. cit.,* p. 466.

efficacité pédagogique, alors que lors de la conférence, c'est la justesse de la vision esthétique qui prime, c'est-à-dire l'aspect pré-impressionniste de la *4^e^ Ballade,* et le glissement qui s'opère d'une musique représentative à une musique de la sensation. La seconde hypothèse serait que Cortot, à dix ans d'intervalle, n'aborde plus l'œuvre de Chopin (et peut-être toute œuvre) de la même manière. Il aurait d'ailleurs été intéressant de comparer l'un des deux enregistrements des années 1920 ou 1930 avec une version des années 40… si celle-ci avait existé. Alors qu'en 1929 Cortot fait de l'imagination l'alpha et l'oméga de l'interprétation, en 1939, elle est reconnue pour ce qu'elle est réellement : une béquille, un moyen de donner forme et corps à une impression sensible. On se doute évidemment que ce revirement, s'il existe, n'a pas été aussi tranché. La place des images est toujours aussi importante dans les éditions publiées à la fin des années 1930 ou au début des années 1940 (les *Mazurkas* sont publiées en 1943, les *Nocturnes* en 1945). Dans tous les cas, cette évolution reflète le double enracinement de Cortot : dans le romantisme d'une part – ce qui induit une tendance à vouloir assigner à la musique un contenu indentifiable traduisible en images et en mots –, dans l'impressionnisme/symbolisme d'autre part (nous n'entrerons pas dans la controverse terminologique) – qui redonne à la pure sensation un statut au moins égal à celui de la représentation.

Il faut d'ailleurs noter que les images elles-mêmes attestent de cette double appartenance. Lorsque, à propos de la *Barcarolle*, Cortot évoque, mes. 103, « un admirable coucher de soleil, rouge, sur la mer, comme lorsque la mer semble boire le soleil, et qu'il n'en reste plus qu'une sorte de grand cerne orangé[1108] », il définit implicitement les deux aspects de son rapport à l'œuvre : d'un côté l'image visuelle, de l'autre la couleur abstraite, sans figure ni dessin. Que la référence implicite soit à l'évidence le tableau qui donna son nom à l'impressionnisme, *Impression, soleil levant* de Claude Monet (Cortot fait allusion, quelques lignes plus loin, à une « barque, qui disparaît à l'horizon[1109] »), n'est pas non plus anodine. Si l'impressionnisme est un premier pas vers l'abstraction, alors on peut dire que Cortot adopte dans une certaine mesure vis-à-vis de la musique de Chopin la même posture que Monet ou que tout impressionniste face à la scène qu'il doit peindre : celle-ci est toujours reconnaissable, mais la couleur en brouille les contours, et le contemplateur est invité à l'oublier, à ne voir, sous la forme, que les jeux de lumière et la matière picturale. L'image s'en trouve en quelque sorte déréalisée.

[1108] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 décembre 1929), n^o^ 12, p. 398.
[1109] *Id.*

4) Le cas de l'imaginaire de la matière

Dans la perspective d'un glissement de la représentation vers la sensation d'une part et d'une musique conçue comme un corps en mouvement d'autre part, l'analogie entre la musique et l'un des quatre éléments, l'eau, l'air, le feu et la terre, occupe un statut particulier. Il est difficile de savoir si Cortot a été un lecteur de Bachelard. Dans tous les cas, une grande partie de l'édition de travail des œuvres de Chopin est publiée avant que ne paraissent les livres du philosophe consacrés à l'imagination (*La Psychanalyse du feu* est publiée en 1938, *L'Eau et les rêves* en 1941, *L'Air et les Songes* en 1943, *La Terre et les Rêveries du repos* en 1946 et *La Terre et les Rêveries de la volonté* en 1948). Cet écart chronologique n'interdit pas, cependant, de lire les écrits de Cortot à la lumière des théories bachelardiennes.

Il faut noter, en premier lieu, que tous les éléments n'ont pas droit de cité dans l'imaginaire de Cortot. Si l'eau et l'air sont très largement présents dans les images que le pianiste associe à la musique de Chopin, les images de feu et de terre sont beaucoup plus rares, voire quasi-absentes dans le cas de la terre. Cette dernière est évoquée seulement comme antithèse du ciel dans un des commentaires de la *4e Ballade* (mes. 129), et l'image qui est convoquée participe évidemment de l'imagination de l'air : « [Ces quelques mesures] doivent en quelque sorte flotter entre ciel et terre dans une atmosphère d'attente émerveillée, marquant un repos de la narration[1110]. » De la même manière, s'il est bien question dans le *2e Impromptu* de l'image du feu d'artifice, c'est pour en nier la pertinence, et l'opposer à celle de l'air ; Cortot affirme donc que « les feux d'artifice de la virtuosité ne [lui] paraissent point à leur place dans l'interprétation de cette coda aérienne[1111] ». Dans le *1er Scherzo* cependant, mes. 9, Cortot explique qu'« il est indispensable d'aviver chacun des motifs mélodiques de la main droite du *crescendo* incisif qui les doit rendre semblables à des flammes dardant leurs pointes enfiévrées vers le registre aigu de l'instrument. Il n'est d'autre moyen d'y parvenir qu'en associant le poids de la main à l'action de plus en plus prononcée des doigts[1112]. » Chez Bachelard, le feu est synonyme de transformation continuelle : « Si tout ce qui change lentement s'explique par la vie, tout ce qui change vite s'explique par le feu[1113] ». Celui-ci est donc, dans l'op. 20, symbole du mouvement incessant et de la vélocité chaotique des traits de virtuosité : on ne peut prédire ni le mouvement d'une flamme, ni celui des arpèges. La régularité apparente des croches des mes. 9-11 est en effet mise en défaut par le *do*♯ de la

[1110] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades,* p. 59.
[1111] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 17.
[1112] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos, op. cit.,* p. 1.
[1113] BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu, op. cit.,* p. 21.

mes. 10 et l'arrivée intempestive du *si* aigu, mes. 11. Mais la flamme est également énergie et ascension. Elle ne peut être que verticale, aspiration vers le haut, et en ce sens, est similaire au trait pianistique qui atteint successivement le si_3 à la mes. 11, puis le $ré_4$ mes. 13, et enfin le si_5, mes. 16. Par ailleurs, la flamme est également métaphore du geste du pianiste qui transpose cette logique ascensionnelle sur l'espace horizontal du clavier. Elle implique enfin une articulation particulière. La flamme est « incisive », mordante, nerveuse, voire violente (on mesure ici l'importance des expressions métaphoriques passées dans le langage commun – le feu, comme le froid, « mord »), en cela semblable aux doigts de l'interprète.

Il va sans dire également que feux et flammes donnent lieu à toutes les variations possibles autour de l'idée de chaleur. C'est pourquoi la flamme est l'image stéréotypée de la passion. Il s'agit en premier lieu d'une passion (de la) rhétorique : le pianiste déclame avec la chaleur d'un orateur. Cortot conseille ainsi, dans le *Nocturne* op. 55 n° 2, mes. 25, d'« exprimer librement et dans un sentiment d'éloquence chaleureuse le beau dessin mélodique de la main droite qui vient ici rappeler l'atmosphère pathétique du début, tel une flamme soudain surgie du foyer qui la couve en secret[1114] ». Puis, mes. 35, Cortot observe que « le chaleureux caractère du début du *Nocturne* se voit ici magnifié, et en quelque sorte dilaté, par l'adjonction de variantes amplificatrices dont on ne saurait trop accuser la débordante et pathétique éloquence ». Le feu se place du côté de l'emphase, sinon de l'hyperbole. Par conséquent, les images du feu et de la chaleur désignent aussi la qualité d'un son (chaleureux) qui naît de l'utilisation du poids du bras et de la main. C'est dans ces occasions-là, justement, que Cortot suggère de « pétrir » le clavier. On en trouve un exemple dans la *4e Ballade,* dans laquelle Cortot évoque, mes. 177 « l'amplification chaleureuse de la mélodie. Ici, travail d'appesantissement progressif des doigts sur les touches, permettant le rapide développement des *crescendi*. Travailler en portant chaque note ; accompagner l'enfoncement de chaque doigt d'un mouvement du poignet dont l'amplitude correspondra à l'accroissement de sonorité. » Il ajoute ensuite : « Nous rappelons que dans le *forte* la sonorité de la main droite sera obtenue en pesant sur le clavier, non en frappant[1115]. »

L'imaginaire du feu demeure cependant, comme nous l'avons dit, plus rare que celui de l'air ou de l'eau, omniprésents. C'est à ce dernier élément que nous nous intéresserons en priorité. Cortot attribue en effet à la musique de Chopin les mêmes qualités que celles de l'eau. Francesco Spampinato détermine un ensemble de qualifications propres à l'eau, telles

[1114] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 2, p. 105.
[1115] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 62.

que liquide, fluide, flux, continu, inertie, descendant, sinueux, informe, inéluctabilité, lent, lourd[1116]. S'il fallait élaborer une énumération semblable à partir des commentaires de l'édition de travail ou des cours d'interprétation (l'eau, dans l'œuvre de Chopin, est apparemment présente sous toutes ses formes), on obtiendrait, à quelques détails près, la liste suivante, noms et adjectifs confondus : liquide, ondoyant, fluide, gerbe d'eau, gouttelette, égouttement, flottant, transparent, souplesse, fuyant, sinueux, flexible, dilution, ruissellement, flux, mouvant, éclaboussement, frisselis, sommeil, murmure, bouillonnement. La musique est tour à tour mer lourde et mortifère dans le *Prélude* op. 28 n° 14, « vapeur de sonorités[1117] » dans la *Berceuse,* « évaporation mélodique[1118] » dans le *Prélude* op. 45, « gouttelette sonore[1119] » dans le *Nocturne* op. 27 n° 2, ou encore « ruissellement d'eau vive » dans le *1er Impromptu*[1120]. On comprend alors que l'imaginaire de l'eau, associé à une œuvre musicale, ne se limite pas à un mouvement continu d'arpèges descendants et ascendants. Métamorphique, insaisissable, lourde ou légère, masse ou goutte, l'eau s'adapte à toute figuration pianistique, et à tout type d'émotion. Comme l'affirme Bachelard, elle est « un être total : elle a un corps, une âme, une voix. Plus qu'aucun autre élément peut-être, l'eau est une réalité poétique complète[1121]. » Et, de même que Bachelard distingue « les eaux claires, les eaux printanières et les eaux courantes », objet du premier chapitre, et qu'il qualifie de « fraîcheur substantifiée », des « eaux profondes », « eaux dormantes » ou « eaux mortes », Cortot multiplie les typologies. Nous nous proposons d'en examiner quelques-unes. Nous verrons ainsi que, si pour Cortot la musique peut avoir les mêmes propriétés que l'eau, elle en imite également le mouvement et la dynamique, devenant ainsi la matérialisation du geste de l'interprète et d'une sensation corporelle – Cortot ne dit-il pas, à propos du prélude *Ondine,* de Debussy, « il faut qu'on sente l'eau[1122] » ?

L'eau, dans sa représentation la plus commune, est liquide. De là l'idée d'une liquidité sonore. Cela signifie, en premier lieu, que le mouvement n'est jamais contraint : l'eau contourne et vainc tous les obstacles. L'impression de liquidité émane donc le plus souvent d'un mouvement continu C'est l'équivalent, en somme, de l'écoulement. Mais cela ne suffit

[1116] SPAMPINATO, Francesco, *Debussy et l'imaginaire de la matière. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale, op. cit.,* p. 107.
[1117] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 39.
[1118] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 2e Série, op. cit.,* p. 54.
[1119] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 53.
[1120] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 1.
[1121] BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière,* Paris : José Corti, 1942, p. 24.
[1122] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 66.

pas. Il faut aussi que celui-ci donne l'impression qu'une note en amène une autre, irrésistiblement. Si la descente de tierces, mes. 23 de la *Berceuse* est qualifiée de « liquide », ce n'est pas parce qu'elle est conjointe (semi-conjointe en réalité, puisque de lignes mélodiques en tierces se superposent et jouent en alternance) ou fondée sur un rythme unique (on passe au contraire des doubles aux triples croches au cours de la mesure), mais plutôt que la régularité de la marche mélodique et son mouvement d'accélération imitent le mouvement déterminé d'un objet dans la nature : une forme de suspension au sommet, puis une accélération progressive dans la descente[1123]. En ce sens, la descente de tierces n'évoque pas l'eau, mais en reproduit en quelque sorte le comportement. Cette liquidité se traduit sur le plan gestuel par un *legato* absolu (il n'y a aucune rupture possible dans un liquide, car c'est un seul et unique élément) et une égalité de son (que cette égalité soit réelle ou perçue comme telle par l'auditeur). L'eau, comme le geste, est fluide.

En second lieu, l'eau est dynamique et, pour cette raison, son mouvement peut être irrégulier. Si elle est inanimée, elle rentre dans la catégorie bachelardienne des eaux mortes. Or, la musique n'est jamais tout à fait au repos. Son immobilité n'est qu'une quasi-immobilité. Dans le *Nocturne* op. 9 n° 2, mes. 24, Cortot évoque ainsi « l'indistinct remous de la basse, qui doit être ici baigné de pédale, sorte de murmure immobile et comme environné d'un flottant mystère[1124]. » En réalité, le sentiment d'immobilité ne vient pas de l'absence de mouvement mais de la conjonction de l'extrême ténuité de la sonorité (Chopin indique ici une nuance *ppp*) – en ce sens statisme et sonorité détimbrée, presque inexistante, sont mises sur le même plan et participent d'un même effet –, de l'ostinato mélodique et rythmique de la main

[1123] Sur la question de l'imitation par la musique du mouvement des objets dans la nature, voir TODD, Neil P. McAngus, « The kinematics of musical expression », *Journal of the Acoustical Society of America,* XCVII (mars 1995), n° 3, p. 1940-1949. En revanche, alors que Todd s'intéresse à cette question du point de vue de la seule interprétation (une interprétation expressive serait celle qui, dans une certaine mesure, fait entendre un mouvement semblable à celui d'un corps soumis aux lois de la gravité ; en d'autres termes, la perception de l'expression est comme la perception visuelle d'un mouvement), on a ici la confirmation que la thèse de Todd est d'autant plus pertinente que cette analogie est préfigurée dans l'écriture elle-même. Voici ce qu'écrit Todd, en préambule de son article (p. 1940) : « The notion that there is an intimate relationship between musical motion and physical movement is an old one and can be traced back to antiquity. Recently this idea has again received some attention, particularly in relation to musical expression. To use a modern metaphor, one can consider expressive performance to be analogous to the problems of kinematics and trajectory planning in robotics. The trajectories referred to, however, are not those of the performer's limbs in physical space, but those of an abstract movement relative to a metrical grid associated with a metrical score. » [L'idée qu'il existe une relation intime entre le mouvement musical et le mouvement physique est ancienne et remonte à l'Antiquité. Récemment, cette idée a de nouveau retenu l'attention, en particulier sur la question de l'expression musicale. Pour utiliser une métaphore moderne, on peut considérer l'interprétation expressive comme un problème analogue celui de la cinématique et de la planification des trajectoires en robotique. Ces trajectoires, cependant, ne sont pas celles des membres de l'interprète dans l'espace physique, mais celles d'un mouvement abstrait par rapport à une grille métrique associée à une partition métrique.]

[1124] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes, op. cit.,* vol. 1, p. 6.

gauche et de la pédale harmonique (on demeure sur une harmonie de *ré* ♭ majeur durant six mesures). À ce moment-là effectivement, la musique de Chopin réalise le paradoxe d'un mouvement immobile. Mais même dans ce cas particulier, il y a toujours une forme de dynamisme. Comme le souligne le pianiste, à propos de la *Barcarolle*, l'eau, qui est donnée à entendre (et à voir) par le biais de la figuration en arpèges de la basse, est aussi, pour le pianiste comme pour l'auditeur, tonicité : il faut donc « que l'on sente toujours l'élément liquide et mouvant[1125] ».

Il y a cependant différentes sortes de mouvements. Nous ne chercherons pas à être exhaustive, pour la simple raison que la particularité de chaque image associée à la singularité d'un passage musical suppose un très grand nombre de variables. L'un de ces mouvements est l'ondoiement. Il désigne, en premier lieu, un profil mélodique particulier, construit à partir d'une alternance de mouvements ascendants et descendants. Cortot parle ainsi de « l'ondoyant balancement du rythme des mesures initiales[1126] » du *4e Scherzo,* du « dessin ondoyant de la main droite[1127] » dans le *23e Prélude,* d'une « cadence ondoyante et flexible[1128] » dans la *Mazurka* op. 33 no 4 (mes. 129), ou encore, dans la *Valse* op. 34 no 2 (mes. 169), d'une main gauche qui « ondoie si tendrement, entraînée dans la sinueuse fantaisie du contour mélodique[1129] ». Il existe donc une analogie d'ordre purement visuel. Mais, comme précédemment dans le cas de l'attribut liquide, l'ondoiement se comprend aussi par rapport au geste de l'interprète et un état psychosomatique. L'ondoiement suppose un sentiment de tranquillité, de relaxation – qui se traduit, au niveau du geste, par l'absence de toute crispation – et évidemment toutes les caractéristiques déjà évoquées à propos de la liquidité du son. Tout cela est résumé dans le texte qui accompagne le *23e Prélude,* dans lequel Cortot précise que « le dessin ondoyant de la main droite, la grâce déliée et capricieuse de ses détours mélodiques, exigent une technique absolument souple, légère, égale, en quelque sorte, liquide, dont tout le secret réside dans la flexibilité des mouvements du poignet[1130]. »

À l'eau tranquille s'oppose l'eau qui ruisselle, *analogon* d'une musique perçue comme « vive » et « spontanée »[1131] pour ce qui est du *23e Prélude,* « ruissellement harmonieux[1132] »

[1125] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XL (31 décembre 1929), no 12, p. 398.
[1126] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos, op. cit.,* p. 69.
[1127] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 74.
[1128] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Mazurkas, op. cit.,* vol. 2, p. 82.
[1129] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Valses, op. cit.,* p. 26.
[1130] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 74.
[1131] *Id.*
[1132] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 40.

dans la *3^e^ Ballade,* avec, comme corrélat, une certaine nervosité gestuelle, mais en conservant toujours légèreté, égalité et souplesse.

Enfin, l'image de la goutte ou de la gouttelette nous paraît intéressante, car elle est associée à la technique française du jeu perlé, reliquat d'un mode de jeu propre au clavecin, qui se définit essentiellement par la conjonction de la netteté et de l'égalité de l'attaque, et un usage parcimonieux de la pédale (Cortot affirme : « La virtuosité spéciale que l'on nomme « jeu perlé » (…) sous-entend en effet l'égrènement des notes, l'égalité parfaite de leurs sonorités[1133] »). Qu'on imagine un collier de perles : les notes s'enchaînent avec la même régularité et la même perfection. À cela s'ajoute la brillance du timbre qui découle de l'emploi de cette technique. De façon laconique, Cortot définit donc le jeu perlé comme un « legato brillant[1134] ». La gouttelette pourrait donc être un simple substitut à l'image de la perle. Cependant, la transformation de l'image induit, dans ce cas, une transformation de la manière dont cette technique peut être comprise et appliquée. L'eau, par sa nature essentiellement dynamique (chez Cortot du moins), implique toujours une certaine vivacité lorsque la perle reste à l'état de minéral inanimé. Le pianiste évoque ainsi, à propos de la *Mazurka* op. 30 n^o^ 4, le paradoxe d'un « éclaboussement de notes perlées[1135] » (Cortot se réfère alors aux arpèges en petites notes des mes. 23, 25 et 27). Paradoxe en effet, dans la mesure où l'éclaboussement est l'antithèse de la perfection supposée des notes perlées. Ses limites ne sont pas définies, il paraît chaotique et implique, de la part du pianiste, un jeu sans doute moins policé que celui que la seule image du jeu perlé aurait induit, mais surtout une plus grande apparence de naturel[1136], qui implique une possible inégalité rythmique et dynamique.

D'autre part, lorsque Cortot évoque les « gouttelettes plus irisées [qui] scintillent au sommet de chacune de ces gerbes de liquides sonorités » et conseille de « bien asseoir, avec un timbre onctueux, l'attaque de la note de basse dont ces arpèges ont l'air de diluer les vibrations[1137] », mes. 243 du *3^e^ Scherzo,* lorsqu'il indique, mes. 44 de la *Barcarolle* que « cet arpège ainsi que le suivant doit donner l'impression d'une fine gerbe de gouttelettes cristallines, jaillies avec limpidité des harmonies dont leur effleurement prolonge les

[1133] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 10, op. cit.,* p. 35. Cette définition est donnée en préambule de l'*Étude* op. 10 n^o^ 5, sur les touches noires.
[1134] *Ibid.,* p. 33. L'adjectif brillant provient sans doute du « *vivace brillante* » indiqué par Chopin.
[1135] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Mazurkas, op. cit.,* vol. 1, p. 63.
[1136] Il faut mettre en relation cet apparent paradoxe avec l'idée selon laquelle, sur le plan structurel, l'arpège ainsi défini n'est qu'un « détail ornemental accessoire » et ne nécessite donc pas d'être mis en exergue par une articulation exagérée. Ici, la spécificité du jeu pianistique découle du statut hiérarchique du motif.
[1137] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos, op. cit.,* p. 56.

dormantes vibrations[1138] », il est évident que les gouttelettes irisées et scintillantes au sommet des gerbes de sonorité sont l'équivalente, dans l'op. 39, de l'éclaboussure sonore de la *Mazurka* op. 30 n° 4. La seule différence est que le pianiste fait entendre une mélodie au sommet des arpèges, et distingue donc deux timbres différents. On observe de plus que les deux commentaires se focalisent sur l'image de la gerbe, dont on ne manquera pas de remarquer à la fois le caractère dynamique, mais aussi, à l'image de l'éclaboussure, un aspect plus désordonné qu'un collier de perles – à noter que dans la *Barcarolle* ce désordre est consubstantiel à l'arpège dont la régularité est cassée par le mordant et l'octave. Enfin, alors que l'image de la perle tend à discrétiser les différentes notes d'un trait, faisant de chacune d'entre elles une entité parfaite et close, celle de la gerbe considère le trait dans son ensemble, comme un mouvement unitaire, et non la succession de ses composantes. En d'autres termes, Cortot s'intéresse à la globalité d'un geste, lorsque le jeu perlé induit une décomposition du trait pianistique.

Dans cette perspective, l'imaginaire de l'eau permet de transcender l'idée de virtuosité à laquelle peut être réduite la technique du jeu perlé. Si l'on prend en compte le fait que Cortot évoque plus particulièrement cette technique à propos de la 5e des *Études* op. 10, sur les touches noires, le risque de cette réduction est en effet bien présent. Décrit comme éclaboussement, gouttelette, goutte, ou même vapeur, tout trait de virtuosité se transforme en réalité poétique. Et cette transformation est réelle et concrète, sur le plan du geste comme du son.

En ce sens, l'image de l'eau atteste de la métamorphose d'une technique à moins qu'elle n'en soit l'origine : le jeu perlé, ainsi transposé sur le plan de l'imaginaire matériel, ne répond plus à sa définition première. On s'en convaincra à la lecture de ce commentaire (portant sur les mes. 82 *sq*. du *2e Impromptu*), que nous avons déjà cité précédemment de façon partielle, et qui nous permettra d'introduire le dernier élément (l'air) :

> Les feux d'artifice de la virtuosité ne nous paraissent point à leur place dans l'interprétation de cette coda aérienne. Le vif effleurement de la broderie de la main droite doit se borner à y recouvrir comme d'un voile de fines et vaporeuses sonorités le caressant motif mélodique de la main gauche. Son exécution doit être évocatrice d'un frémissement d'ailes ou d'un murmure de brise, et non s'évertuer en d'intempestives manifestations de bravoure ou de vélocité pianistique.
>
> On trouvera ans le chapitre II des *Principes rationnels de la Technique pianistique,* ainsi que dans les commentaires de l'Édition de travail de l'*Étude* op. 25 n° 2, un ensemble d'observations concernant

[1138] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* vol. 1, p. 28.

cette technique spéciale, que nos aïeules désignaient poétiquement du nom de « jeu perlé », auxquelles nous renvoyons l'interprète[1139].

Étonnamment, il n'y a aucune mention du jeu perlé dans le 2e chapitre de *Principes rationnels.* Nous avons par ailleurs déjà cité dans un chapitre ultérieur ce que Cortot dit de l'*Étude* op. 25 no 2 :

> L'interprétation à la fois naturelle et raffinée de cette étude ne comporte aucune mise en valeur, aucune extériorisation de cette virtuosité que nous avons considérée comme un facteur musical indispensable à l'exécution de l'étude op. 10 no 5.
>
> La perfection du jeu ne devra tendre ici, au contraire, à ne laisser subsister qu'une atmosphère doucement poétique, un sentiment discret, une sorte d'évocation délicate du « Fugit ad salices » de Virgile[1140].

Plusieurs remarques s'imposent. En premier lieu, dans le commentaire du *2e Impromptu,* l'eau et l'air se rejoignent dans une même évocation du timbre. L'eau vaporeuse est en effet l'eau à laquelle l'air accorde l'un de ses attributs principaux : son impondérabilité. Il ne s'agit pas pour autant d'un son détimbré. Et en cela on peut ne pas être tout à fait d'accord avec l'hypothèse formulée par Piana d'une équivalence entre timbre et densité. Spampinato résume ainsi son propos : « Le timbre, affirme Piana, est le "corps du son" : plus le son est "timbré" et plus il donne naissance à des images qui mettent en exergue le volume, la densité, l'âpreté, l'épaisseur, etc. ; un son "atimbrique" est, au contraire, un "son sans corps", un son "dépourvu des impuretés de la matière"[1141] ». L'eau devenue aérienne, avec son aspect quasiment désincarné, indiquerait plutôt une nuance *pianissimo,* une articulation très nette, et un certain éclat sonore.

Nous pourrions faire avec l'air le même travail que nous avons effectué avec le feu et l'eau. Il nous semble cependant que cela serait redondant, d'une part parce qu'en tant qu'image, il fonctionne de manière semblable à celle de l'eau et du feu, et d'autre part, parce que nous l'avons déjà évoqué dans les paragraphes consacrés à la relation analogique entre l'image et le geste. De plus, nous avons vu que l'eau et l'air sont étroitement liés dans l'imaginaire de Cortot, au point qu'il est souvent impossible de distinguer entre les propriétés et les effets de l'un et de l'autre. Nous nous contenterons donc de souligner que l'air, tout comme l'eau, a de multiples visages ; il induit donc des techniques et une gestuelle très

[1139] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 17.
[1140] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 25,* p. 13.
[1141] SPAMPINATO, Francesco, *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale, op. cit.,* p. 159.

variées, et est l'expression d'états émotionnels et de sensations corporelles divers. L'air peut être ascension heureuse, ou au contraire « vent en furie[1142] », « vent glacial[1143] », « rafale[1144] », ou encore « brise nocturne[1145] », « brise légère[1146] », « brise dans le matin naissant[1147] », « brise fugitive[1148] », etc.

En résumé, l'imaginaire de la matière induit trois types de rapprochements :

- un rapprochement d'ordre visuel. Le mouvement perçu dans la musique est associé au mouvement d'un élément parce qu'il en reproduit les comportements. L'imagination matérielle, chez Cortot, est toujours dynamique ;
- un rapprochement qui se fonde sur la similitude entre le geste de l'interprète ou une technique et une propriété physique de l'élément ; pour l'eau par exemple : le *legato,* l'égalité des doigts, une attaque réduite au minimum, ou bien, avec les images de l'éclaboussement ou de la gerbe, la continuité du geste pensé comme un tout, un jeu dans lequel un arpège est pensé comme résonance et non trait de virtuosité, le primat de la figure sur la note, du thème sur la cellule… (de ce point de vue, Cortot aurait très certainement été d'accord avec un des principes fondamentaux du *Gestaltisme*) ;
- un rapprochement d'ordre émotionnel. Celui-ci est de deux sortes. D'une part, la matière est pensée comme l'expression et l'incarnation d'un affect. Cet affect est à la fois reconnu comme tel est considéré comme une conséquence d'une propriété musicale. D'autre part, il est la transposition, sur le plan émotionnel, d'une sensation qui est de l'ordre de la proprioception.

D. Le(s) geste(s) de Cortot dans la musique de Chopin

1) Le geste de Cortot : ce que l'on observe

L'idée de vie intérieure du corps nous paraît d'autant plus fondamentale que ses manifestations ne sont pas forcément visibles. Peu de vidéos permettent d'examiner la

[1142] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 47.
[1143] *Ibid.,* p. 40.
[1144] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 26.
[1145] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 36.
[1146] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 62.
[1147] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 1.
[1148] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos, op. cit.,* p. 70.

manière dont Cortot se tenait face à son piano, ses mouvements ou ses mimiques. Cependant, les rares traces qui nous restent nous apportent un certain nombre d'informations. Parmi ces reliques se trouve une étude réalisée en 1930 par Louta Nouneberg. L'objectif était, à partir de clichés photographiques des mains de Cortot alors qu'il joue l'*Étude* op. 10 n° 1, de décomposer le mouvement des mains pour pouvoir l'analyser[1149]. Voici ce qui est écrit en préambule :

> Or, c'est le contenu des mouvements pianistiques qu'il nous faut connaître, car c'est lui qui est d'une importance décisive pour tout ce qui concerne la base du bon jeu et de la profonde compréhension du clavier. Et il faut entendre par là le *contenu* de chacun des mouvements qui nous servent à lier et à séparer les notes ; le *contenu* de chacune des lignes que notre main décrit, quand elle quitte une touche pour aller à l'autre ; ce qui se passe dans notre main, durant le trajet d'une distance entre deux notes quelconques ; l'indispensable changement de positions, suivant les nécessités imposées par un problème déterminé ; le rapport qui se crée entre deux positions consécutives et l'enchaînement nécessaire de toutes les positions de jeu[1150].

Si le projet est prometteur, les conclusions sont un peu décevantes. Nouneberg, au terme de son étude, souligne l'extrême importance du mouvement d'oscillation, qui selon elle est seul capable d'apporter souplesse et beauté au phrasé. Il existerait à ses yeux trois types d'oscillations : latérale, verticale, antéro-postérieure (mouvement de l'arrière vers l'avant). Ces mouvements sont représentés graphiquement et schématisés par des traits verticaux (mouvement vertical) ou des liaisons (mouvement latéral) reproduites sur la partition, ce qui, au final, aboutit à peu près à une liaison entre chaque note et à un trait vertical à chaque silence. Nouneberg ajoute de plus que tous les grands pianistes utilisent des mouvements identiques pour résoudre des difficultés techniques spécifiques – ce qui tend à universaliser la technique.

Il existe un certain nombre de problèmes dans l'élaboration et la définition de l'expérience. Le premier est la focalisation exclusive sur les mains de Cortot, dans les clichés photograpiques. De plus, si Nouneberg évoque bras et avant-bras dans l'introduction, elle ne fait jamais allusion au poignet – et pour cause, les manchettes de Cortot le cachent complètement ! – alors même que les exercices que propose le pianiste dans les *Principes*

[1149] Nouneberg a effectué le même travail avec d'autres pianistes : Wilhelm Backhaus, Robert Casadesus et Alexander Borovsky.
[1150] NOUNEBERG, Louta, *Le Piano révélé par le film. La 1re Étude de Chopin, interprétée par Alfred Cortot,* Paris : Max Eschig, 1930, cotage M. E. 2755. La préface n'est pas paginée.

rationnels de la technique pianistique, de même que dans les commentaires des *Études* op. 10 et op. 25 en montrent l'importance cruciale. On lit ainsi, à au sujet de l'op. 25 n° 6 :

> Pour l'exécution rapide et légère des tierces, les doigts doivent être complètement libérés du poids de la main et ne devront pas lui servir de points d'appui pour ses déplacements sur le clavier.
>
> C'est au poignet et à l'avant-bras qu'il appartiendra de maintenir la main un peu élevée au dessus des touches et de la conduire avec décision et netteté. Les doigts tombant naturellement sur les touches et leurs mouvements d'articulation étant réduits au minimum acquièrent la mobilité et l'indépendance nécessaire[1151].

Ce que montre Cortot, c'est qu'il ne faut jamais penser à la main comme un membre isolé du reste du corps : elle est le prolongement du bras et de l'épaule, et par conséquent le mouvement que l'on imprime à la main ne peut avoir lieu sans mouvement du bras. C'est l'anti guide-mains – et en ce sens, l'anti « pianisme à la française » hérité du XIX^e^ siècle. Mais notre intention n'est pas ici d'étudier de manière approfondie « la » technique Cortot[1152]. Il s'agit seulement de montrer que l'expérience menée par Louta Nouneberg a ses limites, précisément parce qu'elle ignore l'un des fondements du jeu du pianiste : ce ne sont pas les doigts qui jouent, mais tout le corps. Ce n'est pas un hasard si Cortot insiste, dans les *Principes rationnels,* sur la position du corps face au clavier[1153] (on ne manquera pas de noter, à ce propos, la position extrêmement droite du pianiste). Dans cette perspective, une étude qui prendrait en compte tous les signes corporels (y compris les mimiques, mouvements de tête, etc.) aboutirait sans doute à des résultats plus satisfaisants.

Le deuxième problème de cette étude est qu'elle se fonde sur le présupposé qu'il est possible de schématiser le mouvement en se fondant uniquement sur son image visuelle. C'est

---

[1151] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 25, op. cit.,* p. 42.

[1152] Thomas Manshardt, dans l'ouvrage déjà cité, en donne un aperçu assez complet. Il y manque en revanche une mise en perspective historique. À noter cependant qu'il existe dans les *Principes rationnels* de nombreuses références aux *Études* op. 10 et op. 25. On peut donc non seulement envisager l'édition de travail des *Études* comme une ébauche de méthode, mais encore supposer que la technique pianistique de Cortot découle d'une familiarité avec l'écriture pianistiques et les difficultés techniques propres aux œuvres de Chopin. Cette hypothèse se trouve en partie confirmée par le fait que Cortot ait rajouté au crayon gris, sur le manuscrit autographe des *Principes rationnels* (Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, Ms 13790, f. 57), en marge de l'exercice H, série B, chapitre III (*Principes rationnels de la technique pianistique, op. cit.,* p. 51), « voir doigté Étude Chopin n° 8 op. 25 pour gammes chrom. ». À l'encre est également écrit (Ms 13790, f. 89), dans le chapitre V, série C, exercice 2^a^ : « Pour le graveur. Copier l'exemple page 64 Éd. de travail Études Chopin op. 25 en la mettant au format ». Cet exemple n'apparaît pourtant pas dans l'édition de 1928. Enfin, Cortot fait également référence, dans le chapitre consacré à la technique d'extension, au *Prélude* op. 28 n° 5 (*Ibid.,* p. 61). À noter également que dans le répertoire qui se trouve à la fin de la méthode, Cortot associe une grande partie des œuvres de Chopin aux difficultés techniques mentionnées dans les divers chapitres des *Principes rationnels.* Cette particularité n'est cependant pas très révélatrice, puisque c'est également le cas pour les œuvres de Schumann, Liszt, Schubert, Mendelssohn, etc. Quoi qu'il en soit, la question de la relation entre la technique Cortot et les œuvres de Chopin mériterait une étude plus approfondie, que nous ne mènerons pas ici.

[1153] Voir CORTOT, Alfred, *Principes rationnels de la technique pianistique, op. cit.,* p. 6-7.

oublier qu'une grande partie de ce qui se passe au niveau corporel n'est pas visible. Il n'y a donc aucune distinction entre le mouvement perçu et le mouvement ressenti, c'est-à-dire entre l'extériorité du regard que l'on peut porter sur le geste, et une sensation qui est de l'ordre de la proprioception ou de la kinesthésie. En résumé, si l'on paraphrase Lidov, il est impossible de limiter une étude sur le geste au domaine de l'exosomatique : celui de l'endosomatique a, lui aussi, droit de cité.

Enfin – et cela découle directement du précédent problème – il faut souligner que Nouneberg va à l'encontre de l'un des éléments fondamentaux de la technique pianistique de Cortot : la perception du geste dans sa globalité, en adéquation avec la perception d'un événement musical conçu lui aussi comme une unité indivisible. D'ailleurs, le système de liaisons adopté par Cortot dans son édition reflète cette pensée. Alors que les premières éditions sont dépourvues de toute liaison à la main droite, Cortot inscrit, au dessus de chaque arpège ascendant puis descendant de la main droite, une seule grande liaison. On a donc une liaison toutes les deux mesures, sauf mes. 45-46 (une liaison par mesure), le système d'alternance entre mouvement ascendant et mouvement descendant étant rompu ; mes. 70 et 72 également, Cortot ajoute deux liaisons, sur les deux premiers et sur les deux derniers temps de la mesure ; mes. 74 enfin, trois liaisons se superposent : au-dessus de la grande liaison qui englobe les mes. 73-74, l'une sur les trois premiers temps, l'autre sur le dernier temps, et encore une autre sur le 3^{e} temps. Or, si ces liaisons ont avant tout une portée analytique, elles ont aussi une signification au niveau de l'exécution instrumentale. Cette imbrication des liaisons, montre, entre autres choses, que le geste découle de la manière dont nous découpons la musique en différentes unités, mais aussi qu'il est possible de discerner plusieurs niveaux de structure, avec une conséquence directe sur la technique pianistique. Dans le cas de la mes. 74 par exemple, les trois premiers temps sont perçus comme un ensemble cohérent, et sont donc pensés comme appartenant à un même geste. Mais le troisième temps de la mesure occupe un statut singulier, bien qu'étant exactement similaire aux deux premiers (on entend toujours l'arpège *ré*♭ -*fa*♯-*mi*♭ -*la*), dans la mesure où le *ré*♭ est cette fois entendu comme appoggiature du *do* du dernier temps. En ce sens, il suppose, au niveau du son, et malgré l'unicité des trois premiers temps, une différenciation. Cette complexité structurelle et donc gestuelle, sans doute invisible à l'œil nu (un appareil de mesure performant, permettant de mesurer le mouvement avec précision aboutirait sans doute à un résultat différent) se trouve réduite, dans l'analyse de Nouneberg, à une simple alternance de mouvements latéraux, verticaux, et d'avant en arrière.

Outre l'analyse de Nouneberg, il ne faut pas oublier les différents critiques musicaux qui ont pu dépeindre l'attitude de Cortot face au piano. La description la plus connue, et sans doute la plus détaillée, mais aussi la plus partiale, est celle que nous livre Gavoty dans l'opuscule des *Grands interprètes.*

> Les mains de Cortot… de près, à plat sur une table, on s'étonne de les voir fuselées, étroites et noueuses, les doigts spatulés, le cinquième de la taille de l'annulaire. Au clavier, elles s'allongent, rectilignes, contrairement au principe des « jolis doigts ronds » préconisé par certains professeurs[1154]. D'être apparemment raidies ne les prive ni de l'éloquence ni de la souplesse. Sèches, rageuses, puis soudain caressantes – un étirement de chat voluptueux. Tour à tour fuseaux, lianes, serpents, marteaux impitoyables, mouettes tièdes et molles – jusqu'à l'instant où surgit un passage expressif. C'est miracle alors de voir la main de Cortot reprendre son souffle, comme un gymnaste après le bond. Les doigts serrés en faisceaux s'ouvrent, floralement. Et tandis que la main gauche chuchote de ravissantes confidences, la droite, rendue au premier rôle, déclame son texte. Balancée comme celle d'un chef d'orchestre, cette main conduit le discours, elle « indique » à merveille, elle s'abandonne, revient vers sa voisine comme la vedette dit un mot au comparse, s'éloigne et chante à plein gosier. Un bruit suspect hop-là ! les deux mains bondissent ensemble comme des lièvres dans un fourré[1155] !

Si poétique que soit cette description, elle nous apprend un certain nombre de choses quant à l'attitude véritable de Cortot au piano, ou quant à sa ou ses techniques. Il en est de même en ce qui concerne les quelques comptes rendus un peu détaillés qui paraissent dans les journaux, suite aux concerts de Cortot. On trouve par exemple en juin 1927 une critique de l'un des récitals que le pianiste donne avec Jacques Thibaud à l'Opéra.

> Cependant, Alfred Cortot, dans une quasi-immobilité du corps[1156], impose les mains sur les touches et les doigts viennent se poser simplement, avec le minimum d'écart, tour à tour, là où il faut – ce n'est pas plus difficile de les mettre là qu'ailleurs, n'est-ce pas ? – Que l'on parcoure la gamme des nuances depuis le *pianissimo* jusqu'à l'extrême intensité du son, il ne semble pas que l'effort musculaire se soit sensiblement accru ni que les gestes aient pris plus d'ampleur. La façon dont M. Cortot peut extraire du piano des sonorités à la fois volumineuses et puissantes, grasses comme une terre nourricière, sans paraître exercer un effort, est une des choses les plus rares et les plus suggestives que j'aie pu observer dans le jeu de cet instrument[1157].

[1154] Marguerite Long par exemple.
[1155] GAVOTY, Bernard, *Les Grands Interprètes. Alfred Cortot, op. cit.,* p. 5-6.
[1156] Cette posture est sans doute l'héritage de l'école pianistique française du début du XIX^e^ siècle. Kalkbrenner, notamment, explique : « Surtout que l'on ne prenne pas l'affectation pour l'expression, qu'on ne lève pas le coude lorsqu'on accentue une note, qu'on ne se penche pas sur sa chaise, qu'on ne fasse pas de grimaces. » KALKBRENNER, Frédéric, *Méthode pour apprendre le piano à l'aide de guide-mains, suivie de 12 études op. 108,* Paris : Pleyel et Cie, [s.d.], p. 13.
[1157] [Anonyme], « Opéra. A. Cortot – J. Thibaud », *Le Monde musical,* XXXVIII (30 juin 1927), n^o^ 6, p. 244.

Gavoty, comme l'auteur de cette critique, met en exergue certaines particularités qui se vérifient ensuite sur les quelques films qui nous sont restés, notamment la prise de vue de Cortot interprétant la *Valse de l'Adieu* en 1936[1158]. Plusieurs éléments méritent d'être soulignés.

En premier lieu, les trois mouvements identifiés par Nouneberg (latéral, vertical et antéro-postérieur) sont bien visibles. Mais ici, le sens et le geste sont, plus encore qu'ailleurs, intrinsèquement liés. Cortot écrit en effet dans l'édition de travail, que « l'âme à jamais blessée de Chopin en rythme la mélancolique cadence d'une immortelle et troublante palpitation[1159] ». C'est au sens propre qu'il faut entendre cette phrase. L'incessant mouvement qui anime la main droite du pianiste et le geste de suspension que l'on discerne après l'attaque de chaque note de la mélodie est la figuration de cette palpitation ; palpitation, c'est-à-dire force motrice et expressive. En un sens, la main de l'interprète vit et bouge au rythme de la valse. Manshardt confirme cette interprétation. Il écrit notamment : « Le souffle émotionnel qui amène une note vers la suivante a pour point de départ l'intériorité du pianiste. C'est ce qui se passe entre les notes qui importe[1160] ». Il précise, quelques lignes plus loin, les deux gestes (« *twist* », que l'on traduira par « mouvement latéral[1161] », et « *press-lift* », que l'on traduira mot-à-mot par « pression-soulèvement[1162] ») qui sont nécessaires à tout phrasé mélodique : « Le passage d'une note à l'autre par un mouvement latéral aide considérablement à assurer une connexion émotionnelle entre les notes. S'assurer que ce mouvement latéral et que le geste de pression-soulèvement agissent de manière concurrente et sans interruption aide à phraser la mélodie de bout en bout, avec un jaillissement continu du *caractère*[1163]. » On distingue très bien cette alternance entre les deux gestes à la mes. 23 de la *Valse*. Alors que le *sol* et le *fa* de la main droite sont joués avec un geste de détente entre

[1158] Ce film est disponible sur le site des Archives françaises du film. « Hommage à Frédéric Chopin ». http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Internet/ARemplir/parcours/Chopin/accueil.html. [Consulté le 6 mars 2013]. Dans cet enregistrement, aucune reprise n'est effectuée, et Cortot ne joue pas les mes. 97 à 112.
[1159] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Valses, op. cit.,* p. 61.
[1160] « The emotional breath that blows one note to the next starts inside the player. It is what happens between the notes that count. » MANSHARDT, Thomas, *Aspects of Cortot, op. cit.,* p. 115.
[1161] Une traduction du terme « *twist* » par « torsion » ne conviendrait pas. C'est bien du mouvement latéral, c'est-à-dire du déplacement de la main parallèlement au clavier, dont il s'agit. C'est donc exactement l'inverse d'une torsion.
[1162] De manière logique, la pression du doigt *et* de la main, suscite en retour, le soulèvement de la main vers l'avant.
[1163] « The lateral joining of one note to the next by twist aids considerably in ensuring an emotional connexion between notes. Ensuring that twist and the press-lift connexions are acting concurrently and continuously aids the achieving of long sweep of phrase with continuous pouring forth of *caractère.* » MANSHARDT, Thomas, *Aspects of Cortot, op. cit.,* p. 116. On notera que ce mouvement est appelé « mouvement de propulsion combinée » dans les *Principes rationnels* (*op. cit.,* p. 73), et est la combinaison d'un mouvement de « propulsion verticale » et de « propulsion horizontale ».

chaque note (une forme de rebond suspensif), la suite du mouvement descendant, jusqu'au *si*♮, est jouée dans un seul mouvement, avec, visuellement, une impression d'immobilité. Évidemment, cette particularité se reflète dans le tempo : le geste de pression-soulèvement nécessite un temps de réalisation plus long que le seul mouvement latéral de la main. Il faut cependant noter que le geste « *press-lift* » peut être réalisé non pas sur chaque note, mais sur l'ensemble de la figure. C'est le cas pour l'ornementation en petites notes de la mes. 27. Une fois le *sol*♭ atteint, le pianiste lève la main au-dessus du clavier, continuant ainsi le geste qu'il avait déjà amorcé. Le quart de soupir, gestuellement, appartient encore au trait ornemental.

On peut noter également quelques détails supplémentaires. À partir de la mes. 32 (section en *mi*♭), les gestes du pianiste se transforment. Alors que les mouvements de la main gauche étaient demeurés jusque-là réduits au minimum, Cortot n'hésite pas à articuler plus particulièrement certaines notes en levant ostensiblement le doigt avant l'attaque. C'est le cas mes. 31 et 33, avant l'attaque du *ré*♮ puis du *si*♭. On notera d'ailleurs que le pianiste ne joue que la noire, omettant la croche qui la précède. Cela lui permet plus facilement, au final, de respecter l'accent indiqué sur la partition, sans la nervosité ou la crispation qui auraient pu être provoquées par la répétition rapide des deux notes. En définitive, Cortot accorde plus d'importance à la diction qu'au vocabulaire. On peut faire la même remarque pour la main droite, en ce qui concerne l'effectuation de l'octave mes. 33, 35 et 37 d'une part, mes. 41, 43 et 47 d'autre part. Cortot indique en note, pour les mes. 41 et suivantes : « La caractéristique modification rythmique du dessin de la main droite ne doit ni passer inaperçue, ni être soulignée d'une intention trop marquée et qui risquerait aisément de friser l'exagération. Il suffira d'en accuser le caractère malicieux et même quelque peu persifleur d'une ponctuation plus nerveuse et plus légère que dans l'énoncé antérieur[1164]. » Or, le film nous montre que cette différenciation se fait moins par un changement rythmique perceptible (même lorsque ce thème est énoncé la première fois, mes. 33-40, Cortot « serre » l'octave), que par l'articulation. Alors que mes. 33-40 Cortot lie le *si*♭ aigu au *do* qui suit, mes. 41-48, il effectue une respiration entre ces deux notes, levant la main bien au dessus du clavier. Le *do*, dans un cas comme dans l'autre, n'est pas piqué, mais plutôt posé. En somme, Cortot fait exactement l'inverse de ce qui est indiqué sur la partition en matière de liaisons.

Enfin, on remarque, comme le fait observer Gavoty, que les doigts du pianiste paraissent plus souvent plats que recourbés. En réalité, cela découle naturellement – mécaniquement –

[1164] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Valses, op. cit.,* p. 63.

du geste « *press-lift* », car un doigt recourbé ne permet pas une amplitude de mouvement aussi importante. Par ailleurs, des doigts (presque) plats offrent un meilleur équilibre de la main et procurent une force plus grande dans l'attaque. On observe ainsi, mes. 98 *sq.,* que Cortot effectue le *crescendo* grâce à un cinquième de plus en plus vertical, c'est-à-dire perpendiculaire au clavier, un cinquième qui d'ailleurs, chez Cortot, est particulièrement long[1165].

Enfin, si l'on s'intéresse au visage de Cortot et à sa posture, on observe, comme le remarquent Gavoty et tous les critiques musicaux, une immobilité quasi totale. Aucune mimique, aucun signe extérieur d'une quelconque émotion. Les yeux de Cortot sont constamment baissés vers le clavier, la tête ne bouge qu'imperceptiblement, pour suivre le mouvement des mains. Le passage à la deuxième section de l'œuvre (mes. 33-64) ne se traduit par aucun signe visible, hormis la gestuelle spécifique des mains. Cortot ne laisse donc rien transparaître de la sensation intérieure, psychosomatique, que nous avons mise en lumière.

2) Les signes dans l'édition de travail des œuvres de Chopin : une trace du geste ?

La visée de ce chapitre ne sera pas d'examiner l'édition de travail en tant que telle, dans une perspective philologique. Nous essaierons plutôt d'examiner la partition et les choix éditoriaux de Cortot en postulant que les divers signes qui s'ajoutent aux notes elles-mêmes sont la trace, ou bien le prélude à un geste. Nous ne comparerons donc pas de manière systématique l'édition Salabert et les autres éditions (premières éditions, édition Mikuli, Oxford édition, édition Klindworth, etc.). En revanche, l'ajout ou la suppression de signes pourront être considérés comme une manière de définir et de modéliser un geste.

a) Signes d'accentuation

Signes de respiration. Nous avons déjà évoqué, dans le chapitre portant sur la métaphore du langage chez Cortot, le rôle performatif des liaisons indiquées dans l'édition de travail. Nous avions abouti à la conclusion qu'une liaison permet de délimiter des phrases, en se fondant, certes, sur l'analyse, mais aussi en imaginant à quel moment un chanteur devrait respirer. Nous avions également montré que les signes de respiration ajoutés par le pianiste pouvaient désigner une respiration effective – concrètement, le son est coupé – mais aussi un changement d'expression ou de couleur sonore. Il est inutile de préciser que tout cela est lié à la question du geste. Il est en revanche difficile de définir, à partir d'un signe de respiration

[1165] La Médiathèque Mahler dispose d'un moulage de la main gauche de Cortot. La longueur exceptionnelle de l'auriculaire y est en effet remarquable.

seulement, la nature exacte du geste effectué. Si l'on en revient encore à l'enregistrement vidéo de la *Valse de l'adieu,* on constate qu'il existe un certain nombre de manières de respirer, si par respiration, on entend la coupure effective du son. Certaines respirations induisent un accent sur la note qui suit (par exemple entre la mes. 26 et la mes. 27) ; d'autres proviennent d'un silence inscrit sur la partition et se traduisent par un geste de la main bien visible (mes. 27, Cortot soulève la main puis l'amène vers le *la*♮) ; d'autres encore font figure de *rubato* (mes. 31, au lieu de glisser le cinquième du *ré* ♭ au *do*, Cortot détache les deux notes, en retardant l'énonciation de la seconde). Nous avons donc là trois types de respirations, chacune traduite par un signe différent sur la partition. La première est désignée implicitement par l'absence de liaison et le lié par deux de la mes. 25 – qui induit naturellement de lever la main. La deuxième découle du quart de soupir et de la combinaison du *crescendo* et du mouvement ascendant du trait en petites notes – c'est une logique mécanique : plus l'attaque est puissante, plus la main se soulève une fois le trait achevé. La troisième est une potentialité induite par le doigté – l'utilisation d'un même doigt, le cinquième, sur deux notes conjointes implique deux gestes possibles : la liaison entre les deux par glissement, ou bien au contraire un jeu détaché.

En définitive, la respiration est polymorphe. Elle découle non pas d'un seul signe, mais d'un système de signes qui induisent un geste. Ou bien, si l'on renverse cette proposition : c'est seulement en tant qu'ils forment un système que les signes sont performatifs.

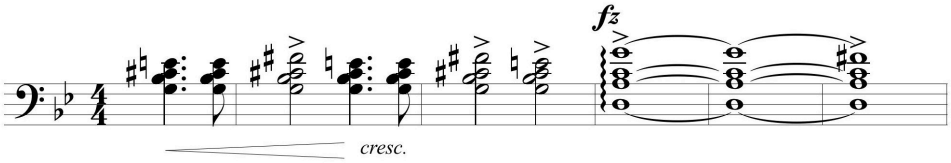
Accentuation et nuances. Nous quittons la *Valse de l'Adieu* pour nous intéresser à la coda de la *1re Ballade* (mes. 208-264). Nous commencerons par identifier, de façon non exhaustive, les modifications les plus évidentes par rapport à l'édition française. Nous répétons qu'il ne s'agit pas d'un travail philologique : l'édition française nous servira seulement d'outil de comparaison[1166].

• L'ajout de nuances. Cortot inscrit, au tout début du *presto con fuoco,* un *f* puis un *ff* qui ne se trouvent pas dans l'édition française. Il supprime en revanche le *fz* indiqué sur le premier temps de la main gauche. Il remplace donc la violence et la nervosité de l'attaque par la puissance et l'intensité sonores. En termes de gestes, cela implique davantage l'utilisation du poids du bras et de la main que la vitesse de l'attaque. Cortot indique également une série de nuances, à partir de la mes. 228. Elles déterminent les différentes étapes d'un *crescendo* qui aboutit au *ff* de la mes. 238 : *(p)* mes. 228, *(f)* mes. 234, *(più f)* mes. 236. À l'inverse,

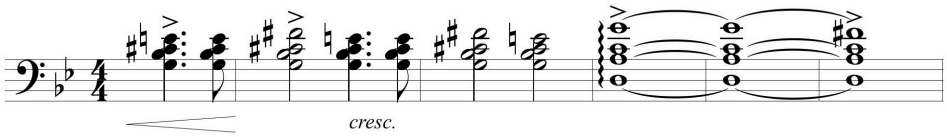
[1166] Il faut noter cependant que la première édition française a été corrigée par Chopin, au contraire de l'édition allemande, qui présente quelques divergences par rapport à celle-ci.

l'édition française reste, pour ce passage, vierge de toute nuance. Seul est indiquée la mention *cresc*… jusqu'à la mes. 234.

De la même façon, la violence de l'antagonisme entre les accords de main gauche et la gamme chromatique ascendante de la main droite, mes. 242, est renforcée par l'accentuation et les indications de nuance, légèrement différentes de celles que l'on trouve dans les premières éditions. Par exemple, le *mf* mes. 242 ou le *p* mes. 251 ne figurent ni dans l'édition française, ni d'ailleurs dans les éditions Breitkopf ou Wessel de 1836. Or, la nuance *p* accroît l'amplitude et la puissance du *crescendo* qui accompagne la gamme ascendante de la mes. 251. De la même manière, les accents notés au-dessus des accords de main gauche mes. 243-248 impliquent un phrasé sensiblement différent de celui suggéré par les premières éditions. Nous comparons ci-dessous la main gauche de l'édition Cortot et celle de l'édition française.



Ex. 4. *Ballade* op. 23, mes. 243-248 (édition Cortot)



Ex. 5. *Ballade* op. 23, mes. 243-248 (1re édition française)

Alors que dans l'édition française les accents renforcent l'impulsion rythmique donnée par le rythme pointé, dans l'édition Cortot, l'accent souligne les points d'aboutissement de la ligne mélodique : les *fa*♯ mes. 244 et 245, puis *fa*♯*–mi*♮*-sol* dans les mesures suivantes. Le *sol,* quant à lui, est clairement un sommet expressif autant que mélodique, et se voit donc accompagné d'un accent *et* d'un *fz.* En d'autres termes, mes. 243-244, Cortot met en exergue l'énergie cinétique du rythme, avec comme point d'aboutissement l'accord en blanche, lorsque dans les éditions de 1836, c'est plutôt la force rythmique des trois premiers accords qui est soulignée. Mes. 243-246, c'est exactement l'inverse : Cortot souligne d'un accent chaque accord, alors que dans les premières éditions, c'est le *crescendo* qui importe avant tout.

• La modification du type d'accent pour les accords de la main droite, mes. 208-215. Dans l'édition française, on trouve un signe propre à Chopin, à mi-chemin entre l'accent et le soufflet *decrescendo*. Il s'agit donc moins d'un accent que de la figuration de la liaison entre

l'accord et la croche qui suit, l'accord étant évidemment joué dans une intensité plus forte que cette dernière. Dans l'édition de travail, ces signes sont remplacés par des accents, et la liaison n'apparaît que sur les deux dernières croches. Au final, c'est donc le rythme décalé qui est mis en exergue, plutôt que la figure du « lié par trois ».

• Certaines mélodies sous-jacentes dans le jeu polyphonique sont mises en relief par l'ajout d'accents et la transformation des croches dessinant la ligne mélodique en noires. C'est le cas aux mes. 206-221.

Si l'on examine maintenant l'ensemble de ces remarques, on constate que la plupart des signes ajoutés ou modifiés par Cortot ne permettent pas véritablement de déterminer une vision interprétative à grande échelle. De manière globale en effet, les accents et les nuances dans l'édition de travail semblent induire un jeu plus nerveux, voire violent, mais aussi plus rythmique que dans les premières éditions. Dans le détail cependant, on constate que Cortot est également attentif à la détermination de différents niveaux sonores et à la mise en exergue des lignes mélodiques cachées dans la trame polyphonique. À la fragmentation temporelle imposée par le rythme s'oppose donc la perception d'un phrasé et d'une continuité mélodique.

En conclusion, lorsque l'on se penche sur les choix éditoriaux de Cortot, on est amené à réviser la définition première du terme geste. Si le geste demeure, dans son acception première, le mouvement concret effectué par l'instrumentiste dans le but d'exécuter l'œuvre, il est aussi une réalité virtuelle ou potentielle contenue dans le système de signes, et s'apparente ainsi au phrasé, c'est-à-dire à la conjonction d'un mouvement physique, d'une expression et d'un son.

b) Le geste par les doigtés

Si le geste n'est pas réductible au doigté, ce dernier en est en revanche la trace. Il peut donc nous révéler un certain nombre d'indications sur la technique pianistique de Cortot, compte tenu des spécificités de l'œuvre jouée. Certes, il n'est pas certain que Cortot lui-même emploie les doigtés qu'il indique. Pour mener à bien ce travail, il faudrait examiner dans le détail tous les doigtés marqués dans l'édition de travail et ceux que Cortot rajoute, en réfléchissant à la nature du geste impliqué, ce que nous ne ferons pas ici. Il faut ajouter également que nous n'envisageons pas cette étude du point de vue de la tradition. Il ne s'agit en aucun cas de juger si Cortot est fidèle ou non aux doigtés de Chopin. D'ailleurs, certaines remarques laissent à penser que Cortot connaît ces doigtés, mais ne les considère pas nécessairement comme les plus pertinents. Le pianiste écrit ainsi en note du *1^er^ Impromptu,* mes. 15 : « [Le doigté indiqué par Chopin dans la première édition] nous paraît moins bien

assurer la position des 4e et 5e doigts sur leurs touches respectives et par suite leur ponctuation expressive, quoique sans lourdeur, que celui que nous mentionnons au regard du texte musical[1167]. » De la même manière, mes. 64-65, le doigté de Chopin (glissement du pouce du *ré* ♭ au *do*) est négligé au profit d'une substitution sur le *ré* ♭. Cortot invoque une raison organologique : les pianos du XXe siècle sont selon lui moins souples que ceux des années 1830, si bien que le doigté de Chopin ne convient plus. La concordance du geste et de l'expression l'emporte donc sur un souci de restitution historique. En outre, nous avons ici la confirmation de ce que Thomas Manshardt soutient à propos des doigtés de Cortot. Celui-ci, semble-t-il, préférait les doigtés « par paquet », permettant de garder la main en équilibre, sans avoir à la tourner. Cela se vérifie d'ailleurs dans la suite de l'*Impromptu,* puisque quelques mesures plus loin (mes. 21), le doigté indiqué à la main droite (le doigté du trille est représenté par les numéros en exposant : ^{13}212534 ^{13}212534) évite tout passage de pouce, mais suppose d'effectuer un « saut » entre le *si* ♭ et le *la* ♭, tandis que le doigté « traditionnel » (^{24}321534 ^{14}321534) oblige à effectuer un passage de pouce[1168]. On notera que le doigté préconisé par Cortot est pratiquement identique à celui que l'on trouve dans l'édition Klindworth (212545 212545), et est indiqué comme une solution alternative dans l'édition Mikuli, mais seulement pour la première moitié de la mesure.

Nous nous intéressons maintenant à deux exemples : celui des premières mesures de la *Berceuse,* puis, en réponse au chapitre précédent, à celui de la *Valse* op. 69 no 1.

***Berceuse* op. 57.**

La main gauche. Le choix du troisième pour jouer la basse *ré* ♭ est en accord avec le conseil de Cortot de « timbrer poétiquement la première croche grave de chaque mesure[1169] ». Jouer cette basse avec le troisième, doigt pivot et central, induit un équilibre parfait de la main, de même qu'un phrasé dans lequel le *ré* ♭ est mis en relief par rapport au reste du motif. Cela suppose également un *rubato* rendu nécessaire par le grand intervalle à parcourir entre la première et la deuxième croche. À l'inverse, le reste du motif est pris dans un même geste. On soulignera le glissement expressif du pouce du *fa* au *sol* ♭.

[1167] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Impromptus, op. cit.,* p. 5.
[1168] Cortot précise en note que « [le doigté généralement préconisé] n'est pas exempt d'une certaine lourdeur et impose à la main un mouvement de brusque rotation sur le pouce qui ne peut que nuire à l'égalité du phrasé. Nous conseillons donc vivement l'emploi du nôtre, plus naturel, et mieux adapté à la position de la main sur le clavier. Il a contre lui, nous en convenons, qu'il oblige par deux fois à un léger effort d'extension pour la prononciation de l'intervalle de septième entre le 2e et le 5e doigts. » *Ibid.,* p. 6. À noter que cette préférence pour les doigtés « par paquets » pourrait être paradoxalement considérée comme un reliquat des techniques pianistiques du XIXe siècle. Sur ce sujet, nous renvoyons à la conférence donnée par Rémy Campos, le 16 avril 2013 au CNSMDP : « Aux origines du piano français : le jeu perlé ».
[1169] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 38.

La main droite. Mes. 3-18.

• Alors que la basse est timbrée grâce à l'emploi du troisième, l'entrée du thème sur le *fa* se fait avec le quatrième. Plus faible que le troisième, le quatrième permet effectivement une sonorité *dolce.* On notera en revanche que les notes du thème qui sont sur le temps sont ensuite jouées avec des doigts « forts » : le deuxième et le troisième.

• Le pouce n'est pratiquement jamais utilisé dans les mes. 3-6 (Cortot n'hésite pas à faire glisser le cinquième après le troisième, mes. 6, plutôt qu'effectuer un passage de pouce), d'une part parce qu'il est une source potentielle de déséquilibre, d'autre part parce qu'il ne permet pas d'effectuer aussi efficacement que les autres doigts le geste de « caresse pénétrante » que décrit Cortot. Il faut souligner que cet abandon du pouce dans la musique de Chopin est lié, pour Cortot, à « une exécution chantante ou délicatement sensibilisée[1170] ». En définitive, le pouce est réservé à l'effectuation d'une ligne contrapuntique, mes. 14[1171].

• Cortot privilégie un principe de symétrie dans le choix du doigté, c'est-à-dire qu'un même dessin mélodique suppose un doigté identique. Mes. 3-4 par exemple, les trois dernières croches de la mes. 3 et les trois premières de la mes. 4 sont jouées avec le troisième, le cinquième et le quatrième, au prix, mes. 4, d'un resserrement de la main autour de *mi* ♭ *-fa*. Là encore, cela permet d'éviter l'usage du pouce sur le *si* ♭ qui suit (c'est également le choix qu'opère Mikuli).

Conclusions. Cette brève analyse confirme l'aveu de Cortot à Gavoty, le 21 août 1943 : « Je mets des doigtés étranges, parce que je considère le doigt en fonction de sa sonorité individuelle, non en raison de la commodité physique qu'il offre. » Et Cortot d'ajouter : « C'est pour cela que, souvent, je joue mal[1172]. » Or, cette idée est énoncée par Chopin lui-même dans les esquisses de sa méthode de piano, pourtant discréditées par Cortot[1173]. Le pianiste reconnaît cependant que le compositeur polonais a apporté plusieurs éléments

[1170] CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 43.

[1171] Là encore, on pourrait interpréter cette mise à l'écart du pouce comme la trace d'une technique propre au clavecin – la mention, dans les *Principes rationnels de la technique pianistique* (*op. cit,,* p. 97-99) du répertoire des clavecinistes montre que Cortot affilie technique de clavecin et technique pianistique. En outre, en préambule du chapitre II consacré au passage du pouce, gammes et arpèges (*ibid.,* p. 23), il associe l'utilisation grandissante du passage du pouce à la fin du XVIII[e] siècle et une révolution stylistique qui a pour conséquence l'abandon (relatif et jamais total) du modèle vocal pour le modèle orchestral. Dans le cas de la *Berceuse,* le fait que Cortot n'utilise pas le pouce dans les premières mesures du thème tendrait donc, en toute logique, à convoquer l'analogie baroque entre chant et mélodie. Aussi, le point de vue historiciste, bien que pertinent, ne peut se comprendre pleinement que dans une perspective esthétique plus générale. Plus simplement, il semble plutôt que l'utilisation de la partie « pulpée » du doigt soit davantage à même de produire un son « charnu ».

[1172] GAVOTY, Bernard, *Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961,* Médiathèque musicale Mahler.

[1173] Cortot n'hésite pas à écrire, à propos des conseils techniques de Chopin : « Dans toutes ces recommandations, il n'est rien, à dire vrai, qui s'éloigne beaucoup des errements scolastiques en usage à l'époque ». *Aspects de Chopin, op. cit.,* p. 42.

majeurs à la technique pianistique. Le premier est le chevauchement des doigts, sans utilisation du pouce, dont nous avons vu que Cortot fait également usage. Le second est l'emploi du pouce sur les touches noires (par exemple, mes. 48 de la *Berceuse*). Le troisième, et le plus important ici, est « l'utilisation rationnelle de l'intensité d'attaque relative à chaque doigt[1174] ». Voici ce qu'écrit Chopin à ce sujet :

> On a longtemps agi contre nature [en] exerçant les doigts à donner de la force égale. Chaque doigt étant conformé différemment, il vaut mieux ne pas chercher à détruire le charme du toucher spécial de chaque doigt, mais au contraire le développer. Chaque doigt a de la force selon sa conformation. Le pouce, la plus grande, comme [étant] le plus gros, le plus court et le plus libre ; le cinquième comme [formant] l'autre extrémité de la main ; le 3^{e} comme milieu et point d'appui ; le second après, et puis le 4^{e}, le plus faible, celui qui est le siamois du troisième, lié à lui par un même ligament, et que l'on veut à toute force détacher du troisième – chose impossible et, Dieu merci, inutile. Autant de différents sons que de doigts[1175].

Il faut souligner cependant que le compte-rendu sommaire que donne Cortot de cette particularité technique n'est pas tout à fait adéquat. Il semble en définitive que Cortot n'ait retenu du doigté chopinien que le principe général (l'inégalité naturelle des doigts), en y ajoutant ses propres conceptions. En témoigne le récit que nous donne Gavoty d'une conversation avec Cortot, le 6 juillet 1945.

> Nous passons une heure dans le jardin, calme, exquis. Il me parle de Chopin. Il écrit un chapitre complémentaire à ses *Aspects de Chopin* sur Chopin professeur. Peu de choses à retenir. Peu de choses à retenir, sinon que Chopin préconisait des doigtés difficiles, voire maladroits, à condition qu'ils permissent l'expression : le 1er, 2^{e}, 5^{e} pour tout ce qui, dans les traits, est brillant. Réserver au 4^{e} sa sonorité blessée.

On chercherait en vain, dans la méthode de piano de Chopin, la mention d'une telle idée. Chopin en effet se contente d'évaluer le statut de chaque doigt en fonction de sa force, le lien avec la sonorité produite n'étant qu'implicite. Cortot inclut explicitement dans cette équation la dimension du timbre et de l'expression[1176]. Cela est d'autant plus intéressant, lorsque l'on se penche sur la *Berceuse,* que les doigts 1, 2 et 5 sont effectivement utilisés dans les traits de virtuosité, par exemple mes. 19-20 ou 37-38, non par choix, mais par nécessité : c'est là le seul doigté possible. En d'autres termes, il est clair que l'observation de Cortot se fonde sur

---

[1174] *Ibid.,* p. 43.
[1175] Frédéric Chopin, cité dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves, op. cit.,* p. 52.
[1176] On en veut pour preuve l'exercice n^{o} 1^{d} , série C, chapitre II, portant sur les gammes chromatiques (*Principes rationnels de la technique pianistique, op. cit.,* p. 31). Cortot propose trois doigtés différents, correspondant à trois sonorités et expressions différentes : brio et fermeté ; légèreté et volubilité ; sans le pouce, extrême douceur et *legato*.

un constat pratique, et découle du type de figurations que l'on peut trouver chez Chopin. Quant à la « sonorité blessée », songeons à la première note de la main droite…

Malgré cela, il n'y a aucun systématisme dans le choix du doigté. Si la mes. 45 appartient bien à la catégorie du trait « brillant », Cortot choisit paradoxalement de jouer chaque *ré* ♭ , dans le premier groupe de six triples croches, avec le quatrième, et non avec le cinquième, obligeant ainsi à un écart significatif entre le majeur et l'annulaire. Or, Cortot écrit en note : « Seule une patiente étude rythmique de ce passage permettra d'égaliser l'action contradictoire des doigts faibles et forts qui s'y partagent la responsabilité d'une exécution parfaitement égale, liée et délicate[1177]. » Il est difficile de comprendre pourquoi Cortot préconise un doigt qu'il estime « faible » : non seulement, il renonce à l'utilisation systématique d'un même doigté pour chaque groupe de six notes, mais il accentue également le risque d'inégalité de jeu. Il est seulement possible de formuler des hypothèses. La première est que le cinquième sur une touche noire peut occasionner un déséquilibre de la main. D'où l'utilisation du quatrième, un peu moins instable – mais cet argument, on en conviendra, n'est pas très pertinent, la stabilité relative de ces deux doigts étant discutable. La seconde procède de la théorie des sonorités différenciées. Il n'est pas impossible que Cortot ait voulu atténuer le côté brillant de cette longue et virtuose figuration. Enfin, Cortot a peut-être jugé que l'écart entre le quatrième et le troisième offrait une assise plus grande (plus large) de la main. Malheureusement, il n'est pas possible de trancher… et il n'est d'ailleurs pas certain que Cortot ait respecté ce doigté ! Ce cas particulier montre cependant combien le choix d'un doigté ne peut se résumer à une théorie unique, qui en serait à la fois la cause nécessaire et l'explication. Trop de paramètres parfois contradictoires entrent en ligne de compte pour qu'une telle simplification soit envisageable.

Nous en venons à notre deuxième exemple : la *Valse* op. 69 n° 1. Avant même la première note, Cortot souligne en commentaire de l'édition de travail l'importance du doigté. Il écrit :

> Le choix du doigté jouera donc ici un rôle expressif considérable. Celui que nous indiquons tient compte des exigences du phrasé à raison du pouvoir sonore de chaque doigt. Et s'il appartient à un exécutant d'en adopter un autre, mieux approprié à la justesse et à la simplicité des inflexions que lui dicte son intention personnelle, tout au moins lui demandons nous de ne pas le faire dans un esprit d'inattention ou de caprice[1178].

[1177] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série, op. cit.,* p. 44.
[1178] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Valses, op. cit,* p. 61.

Nous ne reviendrons pas sur le choix du doigté en fonction de la puissance particulière à chaque doigt. Nous ne reviendrons pas non plus sur la non-utilisation du pouce dans la première et la troisième section du thème initial (mes. 1-2 et 5-6). Il faut en revanche souligner quelques points :

- le changement de doigté des mesures 12-14 par rapport aux mesures 4-6. Mes. 4-6 en effet, Cortot emploie le doigté 3/2 sur chaque lié par deux (*do*-*si* ♭ , *si* ♭ -*la* ♭ et *fa*-*mi* ♭). Mes 12-14 en revanche, ce sont l'annulaire et le majeur qui sont utilisés dans les deux premiers liés par deux. Cette modification ne peut que refléter, dans l'esprit de Cortot, un changement de sonorité : sans doute un son moins affirmé, plus « doux », mais aussi plus « sensible », si l'on reprend le terme utilisé par Cortot. Ce changement est d'ailleurs le reflet d'une modification harmonique puisque, mes. 4, la main gauche joue simplement l'accord de *si* ♭ mineur, tandis qu'à la mes. 12, elle fait entendre, comme la main droite, l'appoggiature *do*-*si* ♭ ;
- si l'enregistrement vidéo déjà évoqué ne permet pas de définir précisément le doigté qu'utilise Cortot, la prise de vue sur les mains correspondant à un plan fixe, on peut malgré tout constater que Cortot n'hésite pas à transformer complètement un doigté. C'est le cas, par exemple, aux mes. 60-62, identiques aux mesures 4-6 et 12-14, et pour lesquelles Cortot adopte le doigté suivant, si l'on omet la petite note (en gras sont indiqués les doigtés modifiés) : **5**3/43**321**/32. En ce qui concerne l'utilisation du doigté 3/2/1 pour le triolet, on peut supposer que Cortot n'a simplement pas pris la peine de changer de doigt sur le *la* ♭ . L'emploi du cinquième sur le *do* de la mes. 60 est en revanche plus intéressant. Il s'agit sans doute d'une contingence. Il n'en demeure pas moins que ce deuxième changement de doigté reflète l'indécision à laquelle semble être en proie le pianiste dans l'édition de travail[1179].

Au final, le doigté est, au même titre que n'importe quel autre signe, la trace d'une signification et le moteur d'un geste. Il dépend à la fois d'impératifs techniques et d'exigences expressives : une harmonie, une écriture, ou plus généralement un caractère différents impliquent l'utilisation d'un doigté différent. En ce sens, le doigté est le signe d'une

[1179] Indécision qui peut aussi être une invitation, pour l'interprète, à rechercher le meilleur doigté possible par rapport à la morphologie de sa main.

compréhension intellectuelle et sensible de l'œuvre. Il est donc l'un des éléments à partir desquels il est possible d'étudier l'interprétation comme pensée incarnée.

Au terme de cette partie, dans laquelle nous avons essayé de mettre au jour les différentes modalités de recherche, d'émergence et de construction d'une signification musicale dans le cas particulier des œuvres de Chopin, nous arrivons à une problématique à la fois moins théorique et plus analytique. Nous nous proposons, dans la partie qui suit, d'analyser, individuellement et/ou dans une perspective comparatiste, divers enregistrements effectués par Cortot. Nous espérons ainsi confirmer ou au contraire nuancer, voire infirmer, certaines des conclusions tirées de l'étude des commentaires de l'édition de travail et des propos de Cortot.

TROISIÈME PARTIE : LES ENREGISTREMENTS PAR CORTOT DES ŒUVRES DE CHOPIN

I. En guise d'introduction

A. De l'analyse herméneutique à l'interprétation instrumentale

Si l'on est d'accord avec la sentence de Gide selon laquelle « toute bonne exécution doit être une explication du morceau[1180] », alors les enregistrements de Cortot ne devraient être que le miroir de ses commentaires. Il existe ici un syllogisme implicite : les commentaires sont une explication de l'œuvre, l'exécution est une explication de l'œuvre, donc les commentaires sont le reflet de l'exécution (et réciproquement). Dans cette perspective, l'analyse des enregistrements serait parfaitement redondante, voire inutile, une fois effectuée celle des gloses et exégèses verbales.

On se doute évidemment que la question de l'interprétation instrumentale n'est pas si facilement résolue. D'une part, l'hétérogénéité du verbal et du musical fait du syllogisme un sophisme – souvenons-nous du manque de pertinence de la notion de traduction, si celle-ci se résume à l'établissement de synonymies. D'autre part, d'un point de vue sémantique, l'interprétation ne se résume pas à une explication. Et enfin, il n'est pas du tout certain que la relation entre interprétation-exégèse et interprétation-exécution soit spéculaire. C'est ce que vise à démontrer Jerrold Levinson, qui pose la question du rapport entre interprétation critique et interprétation performative en ces termes :

> La question qui se pose naturellement est la suivante : si la distance entre une interprétation performative [IP] et une interprétation critique [IC], c'est-à-dire paradigmatique, est aussi importante que nous l'avons suggéré, pour quelle raison les musiciens sont-ils appelés des *interprètes* ? Cela s'explique en partie, bien sûr, par le fait que les IP et les IC sont souvent étroitement liées : les IC peuvent aider à la réalisation des IP, les IP peuvent inciter à formuler des IC, et les IP et les IC peuvent aussi fonctionner en tandem. Mais je pense qu'il existe un autre élément d'explication, qui est crucial : il s'agit moins de la similitude entre le musicien interprète et ceux dont la mission est, fondamentalement, le déploiement

[1180] GIDE, André, *Notes sur Chopin, op. cit.,* p. 82. Cette citation est tirée du journal de Gide, à la date du 3 juin 1921.

d'une exégèse, que de la ressemblance entre le musicien interprète et des interprètes d'un autre genre – ceux qui nous rendent compréhensibles des langages qui nous sont étrangers. En d'autres termes, les musiciens interprètes nous permettent d'accéder à un discours auquel, sinon, nous n'aurions pas accès[1181].

Par conséquent, si l'interprétation instrumentale se veut communication et mise à disposition d'un objet qui serait sans cela inaccessible, elle est moins explication que proposition et présentation d'un sens. Levinson fait d'autre part remarquer qu'il est non seulement impossible de déterminer, à partir d'une interprétation performative, quelle pourrait être l'interprétation critique correspondante (et inversement une interprétation critique ne détermine pas l'interprétation instrumentale ou vocale), mais que certains aspects de la signification musicale ne peuvent être transmis que par la performance[1182], et non par une explication verbale. Enfin, le musicologue souligne que si l'interprétation critique cherche à synthétiser toutes les points de vue et les sens d'une œuvre, prenant donc en compte son équivocité, l'exécutant est obligé d'effectuer un choix parmi toutes les interprétations possibles : l'exécution indiviualise, lorsque la critique synthétise.

On notera que ce divorce entre les deux types d'interprétations est confirmé par le témoignage de certains interprètes. Neuhaus, notamment, affirme que « les virtuoses n'analysent ni ne décomposent la musique. Ils la recréent dans son unité organique, dans sa sonorité concrète[1183] ». Charles Rosen, qui a le privilège de maîtriser parfaitement les deux facettes de l'interprétation, doute lui-même du déterminisme de la relation entre critique et performance. Ainsi, à la question : « pensez-vous que la pratique de l'analyse musicale ait influencé votre inerprétation ? », il répond :

Pour moi, ce sont des activités bien distinctes, ce qui ne signifie pas nécessairement qu'elles soient complètement séparées. Il existe sûrement un rapport entre l'analyse et l'interprétation, mais il est inconscient et je ne le saisis que par intermittence. En tout cas, le rapport n'est certainement pas aussi simple qu'on le croit. Ainsi, lorsque j'ai enregistré *La Sonate 106 (Hammerklavier)* de Beethoven, j'en avais fait l'analyse pour expliquer qu'elle était construite en chaînes de tierces. Mon commentaire figurait

[1181] « One question that naturally presents itself, if the distance between a performative and a critical, i.e. paradigmatic, interpretation is as great as just suggested, is why performing musicians are called *interpreters* at all ? Part of the explanation, of course, is that PIs and CIs often occur in close conjunction: CIs can guide the development of PIs, PIs can trigger the formulation of CIs, and PIs and CIs may also originate in tandem. But I think another crucial part of the explanation lies not so much in a performer's resemblance to those whose mission is inherently exegetical and amplificatory, but rather more in his or her resemblance to interpreters of another stripe – those who render foreign languages comprehensible to us. In other words, performers provide us with access to discourse we *do* not have access to otherwise. » LEVINSON, Jerrold, « Performative vs. Critical Interpretation in Music », dans KRAUSZ, Michael, (éd.) *The Interpretation of Music : Philosophical Essays,* Oxford : Clarendon Press, 1993, p. 37.

[1182] Nous employons cet anglicisme comme synonyme d'exécution instrumentale ou vocale.

[1183] NEUHAUS, Heinrich, *L'Art du piano, op. cit.,* p. 63.

sur la pochette du disque. Un critique s'en est saisi et a soutenu que mon jeu visait à démontrer la vérité de l'analyse. C'était comique ! Je joue la *106* depuis que j'ai treize ans, bien avant d'y avoir vu ce rapport de tierces, et dans l'ensemble mon jeu n'a guère changé que dans la souplesse du phrasé[1184].

Face à ces apories deux attitudes sont possibles :

- considérer l'interprétation pianistique de Cortot comme une analyse non verbale des œuvres de Chopin – et en ce sens irréductible à toute analyse verbale ;
- considérer ces interprétations comme la confirmation ou la réfutation d'une exégèse verbale.

Dans les faits, nous ne rejetterons aucune de ces deux approches. Nous verrons, dans les pages qui suivent, qu'il sera tout aussi fructueux de mettre en regard commentaires et enregistrements, que de considérer l'enregistrement en lui-même, comme vecteur sémantique.

Cela étant dit, la question du rapport entre verbalisation et performance est loin d'être résolue. Il faut en effet souligner que notre point de vue sur la question change selon la manière dont on comprend le terme « analyse ». De nombreuses études portant sur le rapport entre analyse et performance postulent que l'analyse porte en priorité sur la structure de l'œuvre. Wallace Berry notamment, dans *Muscial Structure and Performance,* vise à démontrer les relations possibles entre structure et exécution instrumentale, faisant de cette dernière un simple outil permettant de mettre en relief ce que l'analyste a déjà mis au jour[1185]. En d'autres termes, une « bonne » interprétation, pour Berry, est le reflet exact d'une analyse, le musicien ayant le *devoir* de conformer ses choix interprétatifs aux conclusions tirées de l'analyse.

Or, dans le cas de Cortot, le problème du rapport entre analyse et interprétation est décentré. Il existe plusieurs raisons à cela. En premier lieu, il reste très peu de traces écrites des analyses auxquelles aurait pu se livrer Cortot, et il est d'ailleurs peu probable que les analyses en question dépassent le stade de l'identification des thèmes et d'une forme fixe (c'est du moins ce qui transparaît dans les cours et les éditions de travail). En second lieu, nous avons vu que l'analyse, pour Cortot, est moins structurelle qu'herméneutique. En revanche, cela n'implique pas que l'interprétation performative ne puisse pas, d'une manière

[1184] ROSEN, Charles, *Plaisir de jouer, plaisir de penser. Conversation avec Catherine Temerson, op. cit.,* p. 18. Rosen relate également l'anecdote de Pierre Fournier qui, jouant pourtant la *Sonate* op. 69 de Beethoven depuis cinquante ans, n'avait jamais remarqué que le deuxième thème découlait du premier.
[1185] Voir BERRY, Wallace, *Musical Structure and Performance,* New Haven ; Londres : Yale University press, 1989.

ou d'une autre, attester d'une compréhension structurelle de l'œuvre. Il semble pourtant que cette compréhension ne soit pas du même type, et n'obéisse pas aux mêmes modalités que celle du théoricien[1186]. Rink aborde cette question de manière très claire et pertinente dans sa recension de l'ouvrage de Berry, mettant notamment en exergue l'étroitesse de vue de certains musicologues qui réduisent l'analyse à un travail de découpage. Rink écrit :

> Le vaste gouffre terminologique qui sépare les analystes et les interprètes nous empêche de voir que les bons interprètes sont continuellement engagés dans un processus d'« analyse », mais, comme je l'ai insinué, d'une nature différente de celle que l'on emploie dans les analyses qui sont publiées. Le premier type d'« analyse » n'est pas une sorte de procédure indépendante qui s'applique à l'acte d'interprétation : au contraire, ce type d'analyse fait partie intégrante du processus d'interprétation.
>
> Toute exécution instrumentale (à l'exception peut-être des exécutions les plus mécaniques, telles que celles des arpèges et de gammes) requiert de prendre des décisions fondées sur une analyse, si l'on ne considère pas l'analyse comme la dissection rigoureuse de la musique selon des systèmes théoriques, mais simplement comme l'étude réfléchie de la partition, en portant une attention particulière aux fonctions définies par le contexte et aux moyens de les mettre en relief[1187].

Et Rink ajoute qu'il faut établir une distinction entre structure et forme (*shape*), la forme étant la version dynamique de la structure, ou encore, selon Cone, sa « vie rythmique[1188] ». Janet Schamfeldt, en distinguant les deux approches, expose un point de vue très similaire, tout en étant moins sceptique que Rink quant à la vanité de vouloir subordonner l'interprétation à l'analyse :

> Lorsque le musicien interprète, sa compréhension synoptique doit servir entièrement à projeter l'œuvre dans le temps – en établissant des connections d'un instant à l'autre, en maintenant sans interruption le fil de la logique musical, en vivant dans et à travers l'œuvre de la première à la dernière

[1186] Sur ce sujet, voir également DUNSBY, Jonathan, *Performing Music. Shared Concerns,* Oxford: Clarendon press, 1995.

[1187] « The vast terminological gulf between analysts and performers blinds us to the fact that good performers are continually engaged in a process of « analysis », only (as I have implied) of a kind different from that employed in published analyses. The former sort of « analysis » is not some independent procedure applied to the act of interpretation: on the contrary, it forms an integral part of the performing process.
All performance (except perhaps for the most mechanical execution, as of scales and arpeggios) requires analytical decisions of some sort, if « analysis » is regarded not as rigorous dissection of the music according to theoretical systems but simply as considered study of the score with particular attention to contextual functions and means of projecting them. » RINK, John, « *Musical Structure and Performance* by Wallace Berry », *Music Analysis,* IX (octobre 1990), n° 3, p. 323.

[1188] CONE, Edward T., *Musical form and musical performance,* New York ; Londres : W. W. Norton & Company, 1968, p. 31.

note, et même au-delà. L'interprétation par l'analyste d'une structure formelle en termes d'action dramatique est une tentative de capturer l'expérience active et diachronique de l'exécutant[1189].

On conviendra que l'opposition entre vision synchronique et perception diachronique de l'œuvre reflète l'antagonisme entre structure perçue *in abstracto,* et appréhension d'une œuvre dans son déroulement temporel, c'est-à-dire, selon la terminologie de Rink, entre structure et forme.

Or, les questions que soulève Rink sont fondamentales lorsqu'il s'agit d'analyser les enregistrements de Cortot. Elles nous invitent notamment à réfléchir à la place à accorder au paramètre de la structure, et par conséquent à une représentation synoptique de l'enregistrement, par rapport à une attention à des points de détail et à la microstructure. D'autre part, il existe un danger bien réel à évacuer toute dimension affective, c'est-à-dire à ne mettre au jour que des rapports entre éléments, sans chercher à discerner la valeur intrinsèque de ces éléments et le sens que leur donne Cortot, *via* son interprétation. Enfin, malgré les dissensions sur l'acception et les limites définitionnelles de l'analyse ou sur la détermination de la relation entre interprétation critique et performance, il est un point sur lequel s'accordent à peu près tous les théoriciens : l'interprétation instrumentale constitue en elle-même une forme de critique, ne serait-ce que parce que l'interprète est amené à effectuer des choix qui ne sont pas déterminés directement par la partition. Dans cette perspective, analyser un enregistrement consiste à effectuer une « critique de la critique », l'enregistrement étant considéré comme la trace d'une lecture singulière.

En conclusion, notre visée première, en ce qui concerne le rapport entre interprétation critique et interprétation performative, sera de :

- déterminer les caractéristiques stylistiques des interprétations de Cortot sans pour autant négliger les singularités propres à chaque version ;
- déterminer dans quelle mesure un enregistrement révèle une exégèse, que celle-ci soit, oui ou non, exprimée verbalement.

[1189] « When the musician performs, his synoptic comprehension must be completely at the service of projecting the work through time – making moment-by-moment connections, holding the thread of musical logic at every point, living within and through the work until, and even after, its final tones have been achieved. The analyst's interpretation of formal structure in terms of dramatic action attempts to capture the active, diachronic experience of the performer ». SCHAMFELDT, Janet, « On the relation of analysis to performance : Beethoven's "Bagatelles" op. 126, n° 2 and 5 », *Journal of Music Theory,* XXIX (1985), n° 1, p. 17-18.

B. L'objet enregistrement et ses outils d'analyse

Contrairement à ce que pourrait laisser penser le titre de ce chapitre, notre objet n'est pas de passer en revue les différents outils à la disposition du chercheur lorsqu'il s'agit d'analyser des enregistrements, ni d'entamer une réflexion sur la nature de l'enregistrement. Nous voudrions simplement examiner les questions, analyses et conclusions que l'on trouve dans les divers (et abondants) articles portant sur le problème de l'analyse de l'interprétation, avec, cependant, une focalisation plus directe sur Cortot.

1) Interprétation et enregistrement

Un article de Daniel Leech-Wilkinson recense de manière exhaustive tous les éléments qui séparent l'interprétation proprement dite (ce que l'on entend lors d'un concert, dans des conditions d'écoute idéales, ce qui, on en conviendra, n'est pas toujours le cas) de l'enregistrement : l'instrument de captation du son – que ce soit, dans le cas de Cortot, le cornet du début des années 1920 ou le microphone avec système d'amplification du son à partir de 1925 –, l'outil de gravure et le support de l'enregistrement (un stylet et un disque en cire, puis une aiguille et le disque en ébonite), et enfin le *mastering* et la gravure sur CD sont autant d'éléments qui éloignent le son de l'enregistrement du son « original ». Dans le cas des vieux enregistrements, il est clair que l'équilibre sonore et la vitesse d'exécution ne sont pas identiques à ceux du son original, et que la pureté du signal est mise à mal par tous les bruits et chuintements parasites que l'on peut entendre. Nous reproduisons ci-dessous une partie des conclusions que Leech-Wilkinson tire de cet historique de l'enregistrement, conclusions qu'il faudra garder à l'esprit lorsque nous aborderons l'analyse proprement dite.

> ***Cylindres et 78t (époque de l'enregistrement acoustique)***
>
> • préservent le son d'une prise unique et non retouchée
>
> • peuvent transmettre de manière précise des rapports de durée et de hauteur (sujets à des changements de vitesse lors de la gravure du disque)
>
> • ne peuvent pas transmettre des donnés précises concernant la vitesse ou la hauteur
>
> • ne peuvent pas être considérés comme des traces fidèles de la couleur d'une voix, encore moins d'un instrument, car ils ne transmettent pas les fréquences les plus hautes, qui participent pourtant pleinement de sa définition, et le matériel d'enregistrement avait tendance à altérer l'équilibre des fréquences qui sont parvenues jusqu'au disque. (…)
>
> **Les disques 78t (époque de l'enregistrement électrique) sont d'une qualité meilleure qu'à l'époque de l'enregistrement acoustique :**

• ils peuvent transmettre davantage d'informations sur la couleur du son (…)

LPs et bandes magnétiques

• donnent une image relativement fidèle de la couleur du son

• fournissent des données fiables sur les hauteurs et les vitesses

• ne représentent pas une interprétation unique et continue en raison des montages (…)[1190].

Ces précautions étant prises, et une fois admis définitivement que CD, support original et interprétation représentent trois objets sonores différents bien que similaires, il paraît plus fructueux de penser l'enregistrement comme un objet distinct de l'interprétation en elle-même, mais qui n'en demeure pas moins un précieux témoignage.

Outre l'argument commercial et la valeur publicitaire de l'enregistrement[1191], il est probable que Cortot ait en effet considéré ce nouvel outil comme une occasion unique de garder la trace d'une interprétation unique, en un temps donné. Il s'agissait en quelque sorte d'en prendre un instantané. Il faut d'ailleurs noter que ni les difficultés techniques liées à la qualité des systèmes d'enregistrement ni la distance séparant le son émanant du gramophone de celui de l'interprétation propremet dite n'ont découragé Cortot de se lancer dans une telle entreprise. Sur ce point, l'article paru en 1938 dans *Les cahiers trimestriels des disques gramophone* est révélateur à la fois du côté aventureux de l'enregistrement – dans tous les sens du terme –, mais aussi de la distance séparant interprétation en situation de concert et

---

[1190] En anglais, l'ensemble de ces conclusions :
« Cylinders and 78rpm discs (acoustic era)
• *do* preserve single unedited takes
• can transmit accurate relative timings and relative pitches (subject to speed change during disc cutting)
• cannot transmit precise data on speeds or pitch
• cannot be used as sufficient evidence for the colour of a voice, still less an instrument, because they don't transmit the higher frequencies that fully determine it, and the recording equipment tends to alter the balance of those frequencies that get through to the disc
• *do* not represent concert-practice scorings in instrumental music, nor concert balances between instruments, nor venue acoustics
78rpm discs (electrical era) improve on acoustic era recordings in these respects:
• can transmit more information about colour
• *do* represent concert scorings, and are somewhat more likely to represent concert balances, and are much better at representing recording venue acoustics
LPs and analogue tape
• *do* provide a relatively faithful representation of sound colour
• *do* provide reliable data on speeds and pitch
• because of tape editing cannot be relied upon to represent one continuous performance
• *do* not consistently represent the balance of instruments/voices heard by a listener at the recording session
• may or may not represent the balance of instruments/voices heard by a listener at the recording session. »
LEECH-WILKINSON, Daniel, « The changing sound of music : approaches to studying recorded musical performances », Londres : CHARM, 2009, chapitre 3.6, paragraphe 91 [en ligne]. http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap3.html. [Consulté le 30 avril 2013]

[1191] Sur ces deux aspects, voir GAUSSIN, Philippe, « L'interprète face aux défis technologiques de la reproduction sonore : Alfred Cortot (1877-1962), pianiste, pionnier, visionnaire », *art. cit.,* p. 61.

interprétation pour le disque, le pianiste étant obligé d'effectuer un certain nombre de choix interprétatifs qui n'auraient pas lieu d'être en temps normal. On lit ainsi :

> Le visage d'Alfred Cortot ne porte pas de date. À voir cette figure pâle, avec ses cheveux semblables aux longs pétales défrisés, on le croirait venu du fond des *Nuits*, de l'âge romantique. On imagine mal qu'il puisse dire :
>
> J'ai été le premier pianiste à enregistrer aux États-Unis, après Paderewski.
>
> Il le dit pourtant. Il est vrai que cela se passait en 1919, ce qui, malgré l'histoire et la course accélérée du temps actuel, n'est pas encore bien vieux.
>
> Alfred Cortot, après nos hommes politiques en tournée de propagande, allait porter le prestige français en Amérique. C'est là, à Camden, source vive de la musique enregistrée, qu'on le fit asseoir devant le pavillon mystérieux. Seul pianiste, avant lui, s'y était installé le président de la république polonaise.
>
> Il joua la *Berceuse* de Chopin. Et, comme il advient des courses d'auto, ou de tout essai mécanique, le succès de ce disque détermina les musiciens à rechercher le perfectionnement. Jusque là, en effet, le piano souffrait d'un préjugé défavorable. On estimait que sa mécanique, son côté frappeur, non chantant, ne pouvaient s'accorder avec la mécanique enregistreuse.
>
> Pour que passe le son, pour rendre la nuance fidèle me dit Cortot, il fallait alors se livrer à un véritable truquage et, en quelque sorte, transposer. L'emploi de la pédale, – je devrais même dire des pédales –, était complètement proscrit. Pour tenir compte des facultés de reproduction de l'appareil, je me voyais obligé de modifier les nuances suivant les registres du clavier. Si, par exemple, il s'agissait d'un *diminuendo* dans le dessus, il fallait le remplacer par un *crescendo,* les notes hautes n'étant plus perçues, et l'inverse s'il s'agissait d'un *crescendo* dans les basses.
>
> Ayant déchiffré ce savant rébus, appris par cœur, et même découvert peu à peu ce code loufoque où le jour prenait la place de la nuit et le *diminuendo* celle du *crescendo,* Alfred Cortot enregistre une série de pièces : *Jeux d'eau* de Ravel, *Malaguena* et *Seguedilla,* d'Albéniz, une *Rhapsodie* de Liszt.
>
> Depuis, Schumann, une grande partie de Chopin, bien d'autres y ont passé. Mais, pour le technicien qu'est devenu Alfred Cortot, un enregistrement d'aujourd'hui lui paraît aussi simple, aussi joyeux qu'une ronde d'enfant[1192].

En définitive, ce témoignage est plutôt rassurant, puisqu'il met en évidence les efforts que fournit Cortot afin de faire en sorte que l'enregistrement soit le plus proche possible de l'interprétation, parfois au prix de distorsions importantes au niveau du jeu pianistique comme de la gestion des nuances et du tempo.

Quoi qu'il en soit, si l'enregistrement transféré sur CD n'est qu'un miroir déformant, il faudra pourtant nous en contenter et, au lieu de le traiter avec suspicion, l'envisager non pas

[1192] Anonyme [s. t.], *Les Cahiers trimestriels des disques gramophone. La Voix de son maître,* n° 3 (mai 1938), [n. p.].

dans son rapport avec ce que l'on pourrait imaginer d'une interprétation « réelle », mais comme un objet musical à part entière, qu'il convient d'étudier malgré – ou plutôt avec – ses aspérités et ses imperfections.

2) Les outils d'analyse

Notre objet n'est pas de passer en revue, comme l'a déjà fait Nicholas Cook[1193], les différentes méthodes et outils d'analyse d'un enregistrement. Notre visée est plutôt d'examiner dans quelle mesure l'outil d'analyse influe sur l'analyse elle-même, et d'en poser les limites.

Le premier outil de l'analyste, c'est son oreille. C'est là une évidence, mais que pour plusieurs raisons, il semble bon de rappeler. En premier lieu, la naissance des *performance studies* est corrélée à l'exigence d'une analyse fondée sur des éléments exclusivement quantifiables, par souci de rigueur scientifique. Le projet de Seashore, pionnier de la musicologie de l'interprétation, est, en 1936, d'effectuer une analyse rationnelle et scientifique de l'interprétation. Cela implique, selon lui, l'effectuation de mesures exactes, c'est-à-dire l'extraction de données numériques, le musicologue prenant comme modèle celui des sciences naturelles. Il s'agit de collecter, d'isoler les éléments, de classifier, en un mot d'étudier les faits tels qu'ils sont, et non tels qu'ils apparaissent. Dans cette perspective, l'oreille devient le suspect numéro un car, outil de perception, elle est aussi coupable de distorsion ; l'écoute est en effet tout autant un fait psychologique que physique – autrement dit, l'oreille ne peut être un instrument d'analyse, car elle n'est pas objective. Seashore écrit donc :

> L'interprétation musicale, en tant que comportement, se prête étonnamment bien à l'examen objectif et à la mesure. Pourtant, elle requiert un réajustement quelque peu cataclysmique de notre position ; il s'agit de passer de l'attitude traditionnellement introspective et émotionnelle du musicien à l'attitude du scientifique dans un laboratoire, qui effectue des mesures exactes et des analyses minutieuses. Cette transition est analogue au glissement d'une philosophie mystico-religieuse sur la nature de l'âme à une approche scientifique de la psychologie dans l'étude de la vie psychique. La musique a toujours été considérée comme quelque chose d'éthéré et d'éloigné de l'analyse scientifique[1194].

[1193] Voir COOK, Nicholas, « Methods for analyzing recordings », dans COOK, Nicholas ; CLARKE, Eric ; LEECH-WILKINSON, Daniel ; RINK, John, (éds.) *The Cambridge Companion to Recorded Music,* Cambridge : Cambridge University Press, 2009, p. 221-245.

[1194] « Musical performance as a form of behaviour lends itself surprisingly well to objective study and measurement. However, it requires a rather cataclysmic readjustment in attitude to pass from the traditional

Si l'on passe outre le stéréotype des sciences humaines dont la grande peur est de n'être pas jugées aussi scientifiques que les sciences dures, précisément parce qu'elles s'intéressent à des phénomènes qui relèvent de l'humain, et l'étroitesse de vue qui consiste à ramener les réflexions sur un problème philosophique et théologique fondamental à une élucubration, on a là une prise de position dont beaucoup de chercheurs aujourd'hui ne se sont pas départis, confondant ainsi scientifique et quantifiable.

S'il est bon de rappeler que l'oreille est le premier outil d'analyse, c'est aussi parce que des analyses qui s'arrêtent à la mesure de données numériques paraissent très éloignées de notre expérience réelle et concrète de la musique. En particulier, l'impératif de discrétisation des paramètres (notamment durées ou tempi d'un part, intensité de l'autre) va à l'encontre d'une perception qui ne peut être globale. Revaloriser le rôle le l'oreille, c'est donc aussi accepter le fait qu'elle nous conduit à combiner les paramètres sonores de telle manière que le résultat de cette combinaison ne soit pas la simple addition de ses composantes (le tout est davantage que la somme des parties). Par exemple, la perception du tempo ne se limite certainement pas à une donnée numérique[1195]. Celle-ci dépend bien sûr du rythme, du rythme harmonique, mais aussi de l'intensité ou du registre. Inversement, la perception de l'intensité dépend de celle du tempo, du rythme, de la hauteur du son, de la richesse harmonique, de la densité de la texture pianistique, etc. Par exemple, nous verrons que Cortot peut donner l'impression d'un *crescendo*, quand, dans les faits, il n'y a qu'un *rubato* auquel s'adjoint un mouvement cadentiel (d'où un effet d'apogée). Notons que cette interaction des paramètres – notamment de la hauteur et de l'intensité – est depuis longtemps démontrée sur le plan

---

introspectional an emotional attitude of the musician to the laboratory attitude of exact measurement and pains-taking analysis. The transition is analogous to the shift from religio-mystic philosophizing about the nature of the soul to the scientific approach of psychology in the study of mental life. Music has always been regarded as something ethereal and remote from scientific analysis. » SEASHORE, Carl E., « The objective recording and analysis of musical performance », dans SEASHORE, Carl E., (éd.) *Objective Analysis of Musical Performance,* Iowa : The University Press, 1936, p. 7.

[1195] Le paramètre de la durée est d'autant plus difficile à analyser que les vitesses d'enregistrements ne sont pas standardisées. Lors du transfert sur CD, il est possible de modifier la vitesse de manière à ce que le *la* soit à 440 Hz. Mais c'est supposer que le piano, dans le cas des enregistrements de Cortot, est effectivement parfaitement accordé. En revanche, l'idée que les musiciens adaptent leurs tempi pour que l'enregistrement puisse contenir sur la face d'un 78t a été remise en cause par Bowen, qui prouve qu'il n'y a pas de notable ralentissement des *tempi* à l'époque des CD. Voir BOWEN, José A., « Tempo, duration, and flexibility : techniques in the analysis of performance », *The Journal of Musicological Research,* XVI (1996), n° 2, p. 111-156. Voir également JOHNSON, Peter, « The legacy of recordings », dans RINK, John, (éd.) *Musical Performance. A Guide to Understanding,* Cambridge : Cambridge University Press, 2002, p. 197-212. Peter Johnson explique notamment que l'on ne peut pas établir de corrélation entre la courte durée des enregistrements antérieurs aux années 1950 et la rapidité du *tempo*.

scientifique. Meyer[1196] montre ainsi qu'un son de 1000 Hz (entre *si*$_4$ et *do*$_5$) à 80 db donne le même sentiment de puissance sonore qu'un son de 100 Hz (entre *sol*$_1$ et *sol* dièse) à 85 db et qu'un son de 500 Hz (entre *si*$_3$ et *do*$_4$) à 75 db (autrement dit, dans les registres grave et aigu, il faut une intensité supérieure pour créer un effet de puissance sonore). De même, un son de 100 Hz qui augmente de 60 à 85 db correspondrait en réalité à une puissance sonore qui passe de 50 à 80 phones (le phone étant l'unité de mesure de la puissance du son telle qu'elle est effectivement ressentie, en termes de confort auditif[1197]). Dans une perspective plus musicale, il y a donc une conjonction évidente entre la hauteur d'une note ou d'un groupe de note et sa dynamique – qui n'est pas réductible à un certain nombre de décibels. Il faut noter par ailleurs que le pianiste est capable de contourner ces lois physiques en jouant sur d'autres paramètres. Parncutt et Troup[1198], un psychologue et un pianiste, expliquent par exemple qu'une note grave ne peut pas avoir une faible intensité. Pour obtenir une impression de *pp,* le pianiste doit donc faire varier d'autres éléments, comme le *tempo* et le timbre (en utilisant notamment la pédale *una corda* qui modifie l'intensité des harmoniques).

La troisième raison de cette revalorisation de l'oreille est la nécessité de réajuster les données numériques issues de l'analyse, dans notre cas, *via* le logiciel Sonic Visualiser[1199], créé et mis à disposition par des chercheurs du Centre for Digital Music de l'université Queen Mary[1200]. Ce logiciel permet notamment de visualiser et d'analyser certains paramètres du son enregistré, grâce à un certain nombre de *plugins* et de programmes additionnels disponibles en ligne, dont certains ont été développés dans le cadre du « projet *Mazurka*[1201] ». Dans les faits, nous utilisons un pourcentage relativement restreint de toutes les fonctionnalités offertes par le logiciel : essentiellement, celles qui permettent d'analyser les paramètres de la durée et de l'intensité. Or, il est nécessaire de déterminer, au sein de l'enregistrement, à quel moment

---

[1196] MEYER, Jürgen, *Acoustics and the Performance of Music,* Francfort-sur-le-Main : Verlag Das Musikinstrument, 1978.

[1197] Fletcher et Munson ont été les premiers, dans les années 1930, à établir des équivalences entre mesures de l'intensité en décibels et volume sonore perçu en phones, selon la fréquence du son. Voir FLETCHER, Harvey ; MUNSON, Wilden A., « Loudness, its definition, measurement and calculation », *Journal of the Acoustical Society of America,* V (1933), n° 2, p. 82-108.

[1198] PARNCUTT, Richard ; TROUP, Malcolm, « Piano », dans PARNCUTT, Richard ; McPHERSON, Gary E., (éds.) *The Science and psychology of music performance,* New York : Oxford University Press, 2002, p. 285-302.

[1199] Voir CANNAM, Chris ; LANDONE, Christian ; SANDLER, Mark, « Sonic Visualiser : an open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files », *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference, Florence, 25-29 octobre 2010* [en ligne]. http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf. [Consulté le 1er décembre 2011]

[1200] Centre for Digital Music, Queen Mary, University of London, *Sonic Visualiser* [en ligne]. http://www.sonicvisualiser.org/. [Consulté le 2 mai 2013]

[1201] Centre for the History and Analysis of Recorded Music, *Mazurka Project* [en ligne]. http://www.mazurka.org.uk/. [Consulté le 2 mai 2013]

effectuer ces mesures de durée et d'intensité. Il faut donc placer, sur la sinusoïde du son, des marqueurs temporels (que l'on appellera *taps* et qui apparaissent, à l'écran, sous forme de barres verticales ; à la lecture, chaque barre induit un son : le *tap*…) qui déterminent entièrement la nature de l'analyse. Deux raisons principales à cela :

- tout d'abord, la fréquence des *taps*. On n'obtiendra évidemment pas le même type d'analyse si l'on place un *tap* sur le premier temps de chaque mesure, deux par mesure, ou bien, dans le cas d'une mesure à 6/8 par exemple, six *taps* par mesure. Dans le premier cas, on cherche à appréhender une structure globale, tandis que dans le dernier, il s'agit de mettre en évidence un détail, voire un micro-détail de l'interprétation ;
- ensuite, la manière dont on place les *taps*. Certains *plugins* permettent de détecter précisément l'attaque de chaque note (« *note onset detector* ») et même d'identifier et de différencier le premier temps des autres temps d'une mesure (« *beat and barline tracker* »)[1202]. En revanche, il est toujours nécessaire d'effectuer des réajustements, l'oreille demeurant, au final, l'outil le plus fiable. L'inscription du *tap* sur la sinusoïde du son peut aussi se faire manuellement, en s'aidant de la forme de la courbe. Il faut ajouter que dans le cas des enregistrements de Cortot, il existe une difficulté supplémentaire : en raison du décalage entre main gauche et main droite[1203] et/ou de l'arpègement de certains accords, il est parfois particulièrement ardu de déterminer à quel moment « tombe » véritablement le temps. Il faudrait presque renoncer à la notion de *tactus* pour lui préférer celle d'événement temporel, instant doté d'une épaisseur et d'un contenu musical. Fixer un *tap,* dans ce cas de figure, implique de choisir entre la main gauche et la main droite, ou entre la première et la dernière note d'un accord réparti entre les deux mains. On se doute que ce choix dépend de ce que l'on cherche à mettre en exergue (par exemple, une

[1202] Centre for Digital Music, Queen Mary, University of London, *Vamp plugins* [en ligne]. http://www.vamp-plugins.org/download.html. [consulté le 2 mai 2013].

[1203] Le décalage des deux mains est une pratique en usage chez la plupart des pianistes nés avant 1880. Methuen-Campbell explique à ce sujet : « The now abhorred practice was developed so as to highlight the division between melody and accompaniment or to separate the various voices in contrapuntal writing, such as is found in the *Nocturnes* in C sharp minor, Op. 27 no. 1, and E flat major, Op. 55 no. 2. » [Cette pratique désormais détestée fut développée pour mettre en relief la distinction entre la mélodie et l'accompagnement ou pour séparer les différentes voix d'une écriture contrapuntique, comme dans les *Nocturnes* en *do* dièse mineur op. 27 n° 1 et en *mi* bémol majeur, op. 55 n° 2 » METHUEN-CAMPBELL, James, « Chopin in performance », dans SAMSON, Jim, (éd.) *The Cambridge Companion to Chopin,* Cambridge : Cambridge University Press, 1992, p. 201. Nous verrons dans la suite de cette partie que la désynchronisation des mains n'a pas seulement un rôle structurel.

rythmique immuable ou non à la main gauche ou au contraire des fluctuations rythmiques à la main droite) et influe considérablement sur les résultats de l'analyse[1204].

Quoi qu'il en soit, Sonic Visualiser demeure un outil de visualisation du son extrêmement utile. Comme le soulignent McAdamns, Depalle et Clarke,

> Une grande partie de ce que nous montre le spectrogramme est à peine plus qu'un analogon visuel de ce que nous avons déjà reconnu et perçu à l'audition. Néanmoins, l'analyse acoustique donne plus de poids aux conclusions que les musiciens tirent de leur expérience auditive, à savoir que (1) l'interprétation peut déterminer de façon significative les propriétés de l'expérience auditive elle-même, et que (2) l'expérience auditive n'est pas complètement privée : l'écoute n'est pas entièrement subjective, au sens où elle n'est pas un mode de perception absolument incontrôlable ou purement solipsiste… En définitive, l'analyse acoustique est un puissant facteur d'éducation de l'oreille, et en tant qu'outil de diagnostique pour l'interprète, on a à peine commencé à exploiter son potentiel didactique[1205].

Si la visualisation du son est en quelque sorte une béquille pour l'oreille, il est également indéniable que la représentation de l'évolution des durées et de l'intensité par une courbe graphique[1206] permet de mettre au jour des éléments importants. Il est également certain que la précision, bien que relative, des mesures, induit une focalisation sur des éléments que l'auditeur n'entend pas nécessairement directement, mais que le logiciel rend visibles, et par là-même audibles. Il faudra cependant prêter attention à la pertinence de variations dynamiques ou temporelles qui sont imperceptibles[1207].

[1204] Une analyse très lucide des problèmes que pose l'analyse des enregistrements est proposée par Clarke : CLARKE, Eric, « Empirical methods in the study of performance », dans CLARKE, Eric ; COOK, Nicholas, (éds.) *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects,* Oxford ; Nex York : Oxford University Press, 2004, p. 77-102.

[1205] « Much of what is shown be spectrographic analysis is little more than a visual analogue of what we have already recognized and perceived through listening. Nonetheless, acoustic analysis reinforces the experimental claims of the listening musician, namely that (1) performance can significantly determine he properties of the experience itself, and (2) the listening experience is not wholly private : hearing is not entirely "subjective" in the sense of a strictly unverifiable or purely solipsistic mode of perception… Finally, acoustic analysis is a powerful medium for the education of the ear and as a diagnostic tool for the conscientious performer, the didactic possibilities of which have barely begun to be exploited. » McADAMS, Stephen ; DEPALLE, Philippe ; CLARKE, Eric, « Analyzing musical sound », *ibid.,* p. 181.

[1206] L'article déjà cité de Nicholas Cook « Methods for analyzing recordings » recense différents types de représentations possibles du temps et de l'intensité, beaucoup plus élaborées, notamment des représentations dynamiques. Voir notamment le système de visualisation utilisé par Langner et Goebel : LANGNER, Jörg ; GOEBEL, Werner, « Visualizing expressive performance in tempo-loudness space », *Computer Music Journal,* XXVII (hiver 2003), n° 4, p. 69-83.

[1207] Sur ce sujet, voir Centre for the History and Analysis of Recorded Music, *Experiments* [en ligne]. http://mazurka.org.uk/experiments/. [Consulté le 2 mai 2013]. Les résultats principaux, simplifiés et résumés, sont les suivants : a) pour définir de manière fiable (à 75%) l'ordre chronologique entre deux événements musicaux, il faut qu'ils soient distants d'au moins 22 ms ; b) la perception d'une simultanéité suppose que les événements apparaissent effectivement au même moment, à 15 ms près – autrement dit, deux événements

3) Qu'analyse-t-on lorsque l'on analyse les enregistrements ?

a) Diverses perspectives analytiques

La réponse pourrait tenir en quelques mots : la durée (ou plutôt tout ce qui relève de la durée : les proportions, le tempo global, les fluctuations de tempo, etc.) et, dans une moindre mesure, l'amplitude. Pour des raisons évidentes – qualité des enregistrements, nature polyphonique de l'œuvre, évolution du signal sonore dans le temps – l'amplitude est plus difficilement analysable et souvent moins signifiante, du point de vue de l'interprétation, que la durée. Évidemment, cette réponse est loin d'être satisfaisante. D'abord parce que sont laissés de côté des éléments pourtant essentiels tels que la pédalisation ou l'articulation. Ensuite, parce que l'étude de ces deux dimensions n'est jamais que la première étape de l'analyse. Il semble en effet que ces données puissent être étudiées dans des perspectives assez différentes, qui peuvent coexister ou découler les unes des autres.

La première est la perspective comparatiste. Elle consiste à mettre en regard les données numériques issues de l'analyse d'un nombre important d'enregistrements. L'un des objectifs de Repp en 1990[1208] est ainsi de valider ou d'invalider la théorie de Clynes selon laquelle les compositeurs classiques et romantiques, et notamment Beethoven, suivent une « pulsation intérieure », c'est-à-dire un schéma rythmique et dynamique récurrent, indépendamment de la nature et de la structure de l'œuvre étudiée. La comparaison de dix-neuf enregistrements du menuet de la *Sonate* op. 31 n° 3 amène Repp à conclure qu'il n'y a aucune pulsation récurrente dans ces divers enregistrements. Le second objectif de cet article est de démontrer, malgré la diversité des enregistrements, la permanence de certains schèmes expressifs. Repp remarque, par exemple, que tous les musiciens ont tendance à allonger le début et la fin d'une phrase. Il note également certains choix interprétatifs plus individuels, comme l'allongement d'une note saillante ou les variations de *tempo* entre chaque section ou à l'intérieur d'une section. Repp conclut donc à la primauté d'une structure expressive immuable, au-delà même des différences stylistiques entre chaque interprète.

Dans l'article de 1992 du même auteur[1209], les conclusions et la méthode employée sont similaires. Cette fois-ci, vingt-huit enregistrements sont concernés, et l'œuvre jouée est

---

séparés de 15 ms ou moins sont perçus comme étant simultanés ; c) pour qu'une différence de tempo soit perçue, il faut *a minima* une variation de 4 bpm. En ce qui concerne l'intensité, une augmentation de 10 db correspond à un volume sonore doublé. Une différence de 3 db implique que le volume sonore soit multiplié par 1,23.

[1208] REPP, Bruno H., « Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven Minuet by nineteen famous pianists », *Journal of the Acoustical Society of America,* LXXXVIII (1990), n° 2, p. 622-641.

[1209] REPP, Bruno H., « Diversity and commonality in music performance : an analysis of timing microstructure in Schumann's "Träumerei" », *Journal of the Acoustical Society of America,* XCXII (1992), n° 5, p. 2546-2568.

Träumerei, septième pièce des *Kinderszenen* de Schumann. En revanche, Repp insiste davantage qu'en 1990 sur les différences entre les diverses interprétations en matière de tempo et de rythme. Alors qu'en 1990, le musicologue s'attache à mettre en relief les contraintes imposées par la structure de l'œuvre, en 1992, il insiste sur la possibilité de transgresser les schémas expressifs attendus, en particulier au niveau microstructurel, pour la simple raison que les limites structurelles, à cette échelle, ne sont pas définies (Repp écrit : « Il est clair, à l'examen de ces interprétations, que la variabilité est accrue aux niveaux inférieurs de la structure hiérarchique[1210] »).

Ces diverses conclusions sont d'un intérêt particulier dans le cadre de notre recherche. En premier lieu, elles montrent que l'objet et la visée de l'analyse dépendent du niveau hiérarchique auquel celle-ci est effectuée. À l'échelle de l'œuvre, c'est essentiellement la mise en valeur d'une structure musicale globale qui apparaîtra. À l'échelle du détail en revanche sont mis au jour des particularismes stylistiques idiosyncrasiques. C'est donc de ce côté-là qu'il faut se tourner en priorité, dès lors que l'on cherche à identifier la singularité d'une interprétation. Eric Clarke confirme cette idée dans un article plus récent, en reprenant la dichotomie établie par Repp entre analyse structurelle et analyse du détail[1211]. Mais plus intéressante encore, nous semble-t-il, est la mise en exergue de la prévalence de cette dernière du point de vue de l'auditeur. Clarke rappelle en effet que « les auditeurs ne construisent pas des structures hiérarchiques élaborées et à grande échelle, mais se focalisent en priorité sur l'évolution constante de détails appartenant à l'étroite fenêtre temporelle de la musique "en cours"[1212] ». Par conséquent, cette focalisation sur le détail d'une interprétation rapproche l'analyse de la perception : nous n'entendons jamais l'interprétation que dans le moment où elle advient, dans une continuité temporelle et sonore. En cela, une analyse restreinte à des

[1210] « What is clear from the performances examined here is that variability increases at lower levels of the structural hierarchy. » *Ibid.,* p. 2565. On notera par ailleurs cette focalisation sur la microstructure permet de mettre en évidence le caractère anticonformiste des interprétations de Cortot et de Horowitz.

[1211] « Performers agree substantially about the larger shape of a piece of music, and express their individuality by manipulating the finer details of structure and its expressive implementation. ». [« Les interprètes sont globalement d'accord en ce qui concerne la forme générale d'une œuvre musicale, et expriment leur individualité en manipulant des détails plus précis de la structure et leur mise en œuvre expressive ».] CLARKE, Eric, « Understanding the psychology of performance », dans RINK, John, (éd.) *Musical Performance. A Guide to Understanding, op. cit.*, p. 65.

[1212] « Listeners *do* not construct elaborate and large-scale hierarchical structures, but are primarily focused on the continuously evolving detail of a small amount of "current" music. » CLARKE, Eric, « Listening to performance », *art. cit.,* p. 192.

échelles de temps réduites apparaît plus réaliste – et moins abstraite – que l'analyse de structures globales[1213].

En second lieu, les articles de Repp montrent de quelle manière l'étude d'un seul paramètre peut, dans une certaine mesure, offrir des résultats satisfaisants du point de vue de l'analyse de l'expressivité, si par expressivité on comprend d'une part l'ensemble des écarts vis-à-vis d'une exécution parfaitement exacte de la partition (ce qui n'a de sens que virtuellement), d'autre part la manière dont l'interprète modèle l'œuvre, non seulement selon sa structure, mais aussi selon ses propriétés mélodiques, harmoniques, rythmiques, etc[1214].

La deuxième perspective est historique et découle de la première. Par perspective historique, nous entendons l'évaluation de tendances générales au cours du temps – ce qui suppose là encore la comparaison d'un nombre important d'enregistrements –, l'échelle de temps considérée pouvant être plus ou moins grande. L'une des conclusions du « Projet *Mazurka* », par exemple, est que le tempo général adopté par les pianistes jouant les *Mazurkas* de Chopin a tendance à diminuer[1215]. Il faut admettre cependant que l'enregistrement résiste, dans une certaine mesure, à l'historicisation – premièrement parce que la perception d'une tendance est souvent moins significative que l'appréhension de particularismes, deuxièmement parce que l'enregistrement seul dit souvent moins d'une inscription dans un groupe donné que les informations qui ne sont pas relatives au son proprement dit (la pochette du disque, le contexte d'enregistrement, etc.), et enfin parce que, comme le montre Nicholas Cook, la mise en regard des paramètres d'une interprétation, sur une grande échelle de temps, fait apparaître des similitudes entre divers interprètes, dans des aires géographiques et des époques très différentes[1216], de manière apparemment anarchique.

[1213] On admettra cependant que la distinction entre détail et structure à grande échelle n'est pas toujours évidente. La frontière entre les deux dépend largement de la capacité de mémorisation de l'auditeur et de son aptitude à écouter.

[1214] Sur la définition de l'expression du point de vue de l'interprétation, voir CLARKE, Eric « Expression in performance : generativity, perception and semiosis », dans RINK, John, (éd.) *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation,* Cambridge : Cambridge University Press, 1995, p. 21-54. Voir également, pour une modélisation des écarts expressifs, KURKELA, Kari, « Tempo deviations and musical signification : a case study », dans TARASTI, Eero, (éd.) *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music, op. cit.,* p. 301-317. Dans la perspective de Kari Kurkela, l'écart ne se fait pas par rapport à une exécution qui serait la reproduction parfaite de la partition, mais par rapport à une exécution comprenant déjà tous les écarts attendus. S'intéressant uniquement au paramètre de la durée, Kurkela détermine ainsi quel est l'écart moyen selon la valeur structurelle et signifiante des éléments musicaux.

[1215] Les enregistrements s'étalent du début des années 1910 à 2006. Voir Centre for the History and Analysis of Recorded Music, « Average Tempos of Mazurka Performances », *Mazurka Project* [en ligne]. http://www.mazurka.org.uk/ana/avgtempo/. [Consulté le 3 mai 2013]

[1216] Sur ce sujet, nous renvoyons à la conférence donnée par Nicholas Cook, le 14 février 2008 à l'EHESS : « Analyse d'interprétation assistée par ordinateur ». La remarque de Cook est intéressante, en ce qu'elle permet de repenser la notion d'école – nous y revenons. La diffusion par le disque a sans doute contribué à décloisonner

La troisième perspective se différencie essentiellement des deux autres, en ce qu'elle ne se fonde pas sur la comparaison de multiples enregistrements. Elle vise au contraire à mettre en évidence des particularismes stylistiques et expressifs, dans un enregistrement donné. Cette perspective est pour nous essentielle, car même si Cortot a souvent enregistré à plusieurs reprises la même œuvre au cours de sa carrière, nous ne nous focaliserons pas toujours, dans la suite de cette partie, sur le dévoilement de similitudes ou de divergences entre divers enregistrements.

En définitive, la détermination d'une méthode et d'un objet spécifique dépend de trois facteurs principaux :

- la focalisation sur un ou plusieurs interprètes ;
- la focalisation sur l'évolution des tendances interprétatives pour une seule œuvre, ou au contraire sur la permanence de la mise en valeur de schèmes structurels ;
- la focalisation sur la forme globale ou au contraire sur des détails de l'interprétation.

b) Tempi et nuances : une question historique ?

Les interprétations que nous propose Cortot ne sont pas seulement le fruit de choix personnels, mais aussi le résultat de traditions d'interprétation plus ou moins consciemment respectées ou au contraire rejetées. C'est cet arrière-plan historique et son impact possible dont il faut évaluer l'importance.

En ce qui concerne les nuances, les quelques témoignages rassemblés par Eigeldinger confirment tous que Chopin n'aimait pas jouer *forte*[1217]. Cependant, cette donnée n'est pas immédiatement pertinente en tant que paradigme analytique. D'une part, la transformation de la facture instrumentale, d'autre part, le peu de place que tient cet élément dans la tradition d'interprétation des œuvres de Chopin – le *rubato* détrône très largement les questions de variations dynamiques dans les études sur le style pianistique de Chopin – rendent la perception d'un écart par rapport à une tradition difficilement étudiable. On observe, cependant, que la méfiance de Chopin envers la nuance *forte* ne pouvait être partagée par

---

les écoles pianistiques, mais Cook montre qu'elle n'a en réalité fait qu'accentuer un phénomène déjà prégnant avant l'apparition et la diffusion du disque : la permanence de différences stylistiques importantes entre des interprètes issus d'une même école, et inversement, la présence de similitudes entre des interprètes issus d'écoles différentes. Il faut également souligner que la notion d'école gomme, dans une certaine mesure, les spécificités propres à l'interprétation de chaque compositeur.

[1217] Voir EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves, op. cit.,* p. 82-84.

Cortot, qui avait à projeter le son dans des salles de concert de taille imposante. Lorsque, selon le témoignage de Manshardt, Cortot s'exclame : « je déteste la force ! l'intensité n'a rien à faire avec des décibels[1218] », c'est plutôt la nature de l'attaque qui est ainsi définie. Cortot met en effet en garde contre « les inconvénients d'une attaque frappée, qui ne saurait manquer d'être dure et par conséquent insonore[1219] », et rappelle, au début du *Scherzo* n° 1 :

> On aura soin de mettre la pédale forte avant l'émission du premier accord, de manière à libérer immédiatement la résonance des harmoniques sur toute l'étendue du plan de cordes et à éviter l'attaque sèche et heurtée qui serait inévitable, faute de cette précaution initiale. Le second accord, un peu plus prolongé que le premier et appuyé plutôt que frappé, quoiqu'avec une sonorité puissante[1220].

La dernière phrase rappelle la distinction physique entre la mesure de l'amplitude en décibels et celle de la puissance sonore du point de vue de l'auditeur. À noter cependant que Cortot ne rejette pas irrévocablement toute attaque du doigt dans la nuance *forte.* Le contexte musical induit, par exemple, de « marteler fortement » les trois dernières notes de la mes. 236 de la *4e Ballade,* ce qui confirme l'hypothèse que nous avions formulée précédemment : le peu de pertinence de l'étude du paramètre des dynamiques, dans une perspective historique de filiation vis-à-vis d'une tradition pianistique. Ici, la singularité d'une œuvre ou d'un événement musical l'emporte sur des considérations stylistiques générales.

Nous en venons au deuxième et principal paramètre: le temps. On se trouve là dans une situation antinomique de la précédente. Des pages et des pages ont été écrites a) sur l'histoire du *rubato*[1221], b) sur la spécificité du *rubato* chopinien. Si l'on résume à l'extrême la problématique, la question majeure est, dans l'œuvre de Chopin, la coexistence de deux types de *rubato*. Le premier correspond à une fluctuation générale du *tempo,* sur une durée limitée. Le second désigne la liberté rythmique avec laquelle est jouée la mélodie, lorsque l'accompagnement demeure strictement en mesure – le modèle de ce type de *rubato* provenant du *bel canto.* Eigeldinger résume ainsi le débat :

> Force est d'admettre avec Kleczynski que Chopin pratiquait deux sortes de *rubato* – d'ailleurs compatibles. La première, qui intervient dans les passages à cantilène, maintient strictement le *tempo* dans la partie accompagnante, tandis qu'ici et là le chant anticipe ou retarde sur la basse : c'est le type dont

[1218] Alfred Cortot, cité dans MANSHARDT, Thomas, *Aspects of Cortot, op. cit.,* p. 25.
[1219] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 10.
[1220] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Scherzos, op. cit.,* p. 1.
[1221] Voir, notamment, HUDSON, Richard, *Stolen Time. The History of Tempo Rubato,* Oxford : Clarendon Press, 1997, p. 175-237. Un chapitre entier de l'ouvrage est consacré à la nature et à la fonction du *rubato* dans la musique de Chopin. Voir également BROWN, Clive, *Classical and Romantic Performance Practice, 1750-1900,* Oxford ; New York : Oxford university press, 1999.

parle Cerone, et on l'appellera *rubato* partiel. La seconde consiste en modifications agogiques apportées dans le cours du morceau et affecte l'ensemble de telle période, voire de telle sélection, dont le mouvement se voit ralenti ou précipité par rapport au *tempo* de base : c'est le genre préconisé par Frescobaldi, on l'appellera *rubato* global[1222].

Or, il est intéressant de constater que Cortot, d'une part, utilise le mot « *rubato* » relativement rarement, d'autre part n'associe presque jamais explicitement ce terme au nom de Chopin, tout en s'y référant implicitement lorsqu'il fait allusion à ce qu'Eigeldinger nomme le *rubato* partiel.

Cependant, bien que rares, les occurrences du mot « *rubato* » dans l'édition de travail sont significatives. Dans presque tous les cas, – mais pas tous : dans l'*Étude* op. 10 n° 3 par exemple, le *rubato* est bien défini comme une flexibilité rythmique globale, ce que confirment d'ailleurs les indications reportées sur la partition telles que *stretto* ou *ritenuto*[1223] –, Cortot précise que le *rubato* implique de rester parfaitement en mesure à la main gauche. Nous reproduisons ci-dessous deux des définitions écrites par le pianiste. La première fait référence à la mes. 189 de la *Ballade* op. 38, la seconde à la mes. 47 de la *Berceuse*.

> Au reste, le caractère de *rubato* dont nous venons de faire mention est celui qui convient exactement à l'interprétation de toute cette dernière partie de la *Ballade*. Non dans le sens ou [*sic*] on l'entend trop volontiers, d'un déséquilibre de la mesure, mais au contraire dans un esprit de libre déclamation destiné à renforcer les nœuds essentiels du rythme et des harmonies. Nous pourrions en définir sommairement ainsi le mécanisme dans les pages qui nous occupent. Les croches [à la main gauche] en tempo rigoureux ; les doubles croches indépendantes, cédant à la fièvre et à la passion[1224].

> Toute cette rêveuse conclusion d'où les difficultés techniques sont pratiquement absentes, sera interprétée dans le caractère d'une tendre improvisation, au gré d'un subtil et sensible *rubato*, qui, nous le répétons, ne doit en aucune manière altérer l'immuable sérénité rythmique de la basse[1225].

On observe ici que Cortot n'attribue pas clairement la paternité de ce type de *rubato* à Chopin. Or, de manière symptomatique, lorsque Cortot associe dans une même phrase le nom

[1222] EIGELDINGER, Jean-Jacques, *L'Univers musical de Chopin, op. cit.,* p. 79. Sur le *rubato* comme marqueur du lyrisme, notamment dans les enregistrements de la première motié du XX^e^ siècle, voir PHILIP, Robert, *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance,* Cambridge : Cambridge University Press, 1992, p. 16.
[1223] « L'emploi du *rubato* dans toute cette *Étude* devra du reste s'exercer sans à-coups, sans exagération, mais bien comme les accélérations et les retards naturels d'une déclamation tantôt émue, tantôt ardente » Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 10, op. cit.,* p. 20.
[1224] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Ballades, op. cit.,* p. 32.
[1225] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1^re^ série, op. cit.,* p. 45.

de Chopin et le terme « *rubato* », il en modifie sensiblement la définition. Voici ce qu'il écrit à propos de l'exécution de la partie de trio du scherzo de la *Sonate* op. 35 :

> C'est sans forcer la sonorité qu'il convient de mettre en valeur les détails expressifs de cette arabesque de la main gauche. Et si même la flexibilité nécessaire de sa ponctuation autorise une certaine liberté rythmique dans le déroulement de ses souples contours, encore faut-il que celle-ci soit sans effet sur la cadence naturelle du contrepoint de la main droite, dont la régularité ne saurait être altérée. C'est là un exemple typique du vrai *rubato* de Chopin dans lequel une des mains conserve son rôle de « maître de chapelle[1226].

En égalisant le rôle de la main gauche et de la main droite, Cortot ne commet pas seulement une erreur de définition : il oublie momentanément les racines historiques du *rubato* (le *bel canto*). Plus précisément, dans le passage concerné, il transfère les qualités lyriques de la main droite à la main gauche et à une figuration purement pianistique. En définitive, la définition historique du *rubato* héritée de Chopin ne suffit pas à évaluer toutes les licences auxquelles se livre le pianiste. Cette étroitesse définitionnelle explique sans doute pourquoi le pianiste fait un usage parcimonieux du mot, même, et peut-être surtout, lorsqu'il s'agit de jouer la musique du compositeur polonais. Aussi, lorsque nous emploierons le terme *rubato* dans la suite de cette partie, ce sera toujours, sauf mention contraire, dans un sens très large, c'est-à-dire tout écart, de quelque nature qu'il soit, par rapport à un *tempo* ou à un rythme déterminé. Si, cependant, il fallait augmenter la définition du *rubato* des attributs que lui donne Cortot (et d'autres ! il ne s'agit pas là d'une spécificité propre au jeu du pianiste) dans la pratique, il faudrait également prendre en compte l'usage consistant à décaler les deux mains et l'arpègement des accords. L'analyse de quelques enregistrements nous permettra de répondre de manière plus apprfondie à cette question.

II. Analyse de quelques enregistrements

Il serait impossible, dans le cadre de cette Thèse, de passer en revue et d'analyser tous les enregistrements (disponibles) des œuvres de Chopin interprétées par Cortot : le nombre en est considérable[1227]. Il nous faut donc effectuer un choix. Trois facteurs rentrent en ligne de compte :

[1226] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et 58, op. cit.,* p. 22.
[1227] Voir (annexe II) les enregistrements des œuvres de Chopin par Cortot actuellement disponibles.

- la diversité des approches que permet l'analyse d'un ou plusieurs enregistrements, comme indiqué dans le chapitre précédent ;
- la diversité des œuvres (style, genre, longueur…) ;
- notre goût personnel !

Au vu de ces trois facteurs, nous nous pencherons sur les *Préludes* op. 28. Il aurait été également intéressant de s'intéresser à des œuvres plus longues et plus complexes sur le plan formel (*Sonates, Ballades*...), mais nous réservons ce travail à l'ère post-thèse…

A. Les *Préludes* op. 28 : analyse

1) Cortot et les *Préludes*

Comme le souligne un critique de la revue *Disques,* « chacun sait que les *Préludes* de Chopin représentent un fief de Cortot, qui en fit de nombreuses exégèses à ses cours d'interprétation[1228]. » On pourrait ajouter à cela que les *Préludes* font très fréquemment partie des programmes de concert du pianiste. De ce point de vue, la fin des années 1930 constitue un tournant. Si l'on en croit les notes prises par Gavoty à partir des agendas de carrière de Cortot, « Quand [celui-ci] ne joue pas avec orchestre, il donne en récital des *Préludes* et *Études* de Chopin[1229]. » La recension partielle que fait Gavoty des œuvres que Cortot joue en concert, après la guerre, corrobore cette assertion. On notera d'ailleurs que l'op. 28 figure au programme du concert du 17 octobre 1949, date du centenaire de la mort de Chopin, salle Pleyel, aux côtés de la *Fantaisie,* du *Scherzo* op. 31, de la *Sonate* op. 35, de la *Polonaise* op. 53, de la *Berceuse* et de quelques *Valses.* Cependant, la pratique consistant à exécuter, dans l'ordre, l'intégralité des *Préludes* – pratique que Lazare-Lévy attribue au goût du virtuose pour les prouesses techniques et les débordements émotionnels[1230] – ne date pas des années 1940. Il semble que l'affinité particulière du pianiste avec cette œuvre soit déjà perceptible dès la fin des années 1910. Dans une lettre adressée à Édouard Ganche datée du 14 avril 1919, Cortot écrit en effet :

> Cher Monsieur,

[1228] GERMAIN, Jean, « Hommage à Chopin : discographie critique. Les Préludes », *Disques,* II (novembre 1949), n° 17-18, p. 428.
[1229] GAVOTY, Bernard, « Biographie, agenda de carrière », Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, Fonds Bernard Gavoty, Ms. 8359, chemise 14.
[1230] Voir LAZARE-LÉVY, « La fièvre interprétative », *art. cit.,* p. 896.

Je suis infiniment touché de vos lignes et je vous en remercie profondément. C'est en effet si émouvant de penser, qu'au bout d'un siècle ou presque, ces admirables *Préludes* sont encore l'expression la plus pénétrante, la plus passionnée et aussi la plus pudique de tous nos rêves intérieurs.

Je les ai beaucoup joués ces temps-ci. Et je ne les ai jamais trouvés plus neufs de forme ou de pensée qu'en les jouant davantage.

Il y a toujours chez Chopin un coin par où il est le maître de tous les musiciens et le confident des plus rares sentiments. Nous serons au moins deux à le sentir le 3 mai ! merci encore et croyez moi votre bien sincèrement dévoué

Alfred Cortot[1231].

À l'évidence, l'intérêt de Cortot pour les *Préludes* ne résulte pas uniquement d'une stratégie commerciale, mais est bien le reflet d'une réelle admiration de l'œuvre, tant sur le plan de la forme que de l'expression. On notera de plus que jouer les *24 Préludes* dans leur intégralité implique une conception formelle unitaire de l'op. 28. Les *Préludes* ne sont plus, pour Cortot, un ensemble disparate de pièces réunies sous le même opus parce que composées à peu près à la même époque, mais un cycle cohérent. C'est donc dans cette perspective que nous effectuerons l'analyse des enregistrements choisis.

2) Analyse des enregistrements

Parmi les enregistrements publiés[1232], outre les quatre intégrales enregistrées en 1926, en 1933-1934, en 1942 et en 1955, Cortot enregistre le n° 15 en 1950 et en 1952. À cela, il faut ajouter les enregistrements non publiés. Voici la liste de ces enregistrements :

• Intégrale. 22 mars et 4 avril 1926, Hayes (studio A). HMV DB 957/960 (Cc 8157-8161 et 8168-8170).

• *Prélude* n° 12 [non publié]. 11 décembre 1928, Londres (Small Queen's Hall, studio C). HMV (Cc 15437-1).

• Intégrale. 5 juillet 1933 et 20 juin 1934, Londres (Abbey Road, studio n° 3). HMV DB 2015-2018 (2B 5214-5221)[1233].

[1231] Alfred Cortot à Édouard Ganche, le 14 avril 1919, Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, L.A. Cortot-168.

[1232] Nous n'incluons pas dans cette liste les prises de son « test », dont certaines sont disponibles sur le site du CHARM, notamment des enregistrements de 1927 et 1928. Voir Centre for the History and Analysis of Recorded Music, « Cortot discoveries », http://www.charm.kcl.ac.uk/sound/sound_cortot.html. [Consulté le 7 mai 2013].

• Intégrale. 2 décembre 1942, Paris (studio Albert). Gramophone W 1541-1544 (2LA 3897-3904).

• *Prélude* n° 15. 30 octobre 1950, Londres (Abbey Road, studio n° 3). HMV DB 21175 (2EA 15166-2).

• *Prélude* n° 15. 1er et (ou ?) 3 décembre 1952. Tokyo (Victor Studio). Toshiba EMI SGR-8113 (LS2001).

• Intégrale [enregistrement live]. 1955, Münich. Urania SP 4251.

• Intégrale [non publiée]. 24 octobre 1957, Londres. EMI OXEA 1343-1344 – 2N.

Il nous est évidemment impossible d'analyser dans le détail l'intégralité des enregistrements mentionnés dans cette liste. Il nous semble pertinent en revanche de nous focaliser sur les trois enregistrements réalisés en studio – et publiés du vivant de Cortot – de l'ensemble des *24 Préludes*. La version de 1955 étant une version *live,* elle ne nous semble pas être comparable à celles de 1926, 1933-1934 ou 1942. Il nous paraît également difficile d'inclure l'intégrale de 1957, qui ne fut pas publiée (elle est désormais disponible en CD dans le coffret EMI paru à l'occasion de l'anniversaire de la mort de Cortot en 2012). Cortot a alors quatre-vingts ans, et il est clair qu'il éprouve alors des difficultés d'ordre technique : la virtuosité n'est plus au rendez-vous. Pourtant, il est certain qu'il y aurait quelque chose à tirer de ces interprétations effectuées à la fin d'une vie dans laquelle les *Préludes* ont sans doute été joués des centaines de fois, en concert, lors de cours, ou en privé. Cela fera probablement l'objet d'un travail ultérieur.

Précisons en outre que selon la nature de l'œuvre, notre analyse pourra être linéaire ou paradigmatique. Certaines analyses seront de même plus rapides que d'autres, afin d'éviter des répétitions inutiles. Ajoutons enfin que dans certains *Préludes,* nous ne procèderons à une analyse formelle que très sommaire, simplement pour dégager les grandes structures et délimiter des phrases.

Nous aurons recours, pour les captures d'écran des analyses *via* Sonic Visualiser, à un code de couleur immuable :

[1233] Curieusement, il existe une incohérence au niveau des dates. Les indications reportées sur les pochettes des CD EMI comportant cette version et l'information donnée dans le catalogue Gray (voir http://www.charm.rhul.ac.uk/discography/disco.html) divergent. Dans le catalogue Gray, seule est mentionnée la date du 5 juillet 1933. Dans le CD EMI comportant les *Préludes,* les *Impromptus,* la *Barcarolle* et la *Berceuse,* interprétés par Cortot, les deux dates apparaissent (1 CD EMI Classics 3 61542 2). Enfin, dans le coffret de 40 CD *Cortot. Anniversary Edition* (40 CD EMI Classics, 7 04907 2) seule la date de 1934 est mentionnée ! Par souci de simplicité, nous ne désignerons cette version, dans l'analyse des *Préludes,* que par l'année 1933.

- les barres verticales bleues représentent les *taps* (en général, les barres bleu foncé correspondent à la main droite, les barres bleu clair à la main gauche ou à la basse lorsque celle-ci est jouée avant la mélodie).
- chaque *tap* est en général associé à un ou deux numéros. S'il y a un seul numéro, le *tap* équivaut à une barre de mesure (il tombe sur le premier temps de chaque mesure). S'il y a deux numéros (ex : 1.3 ou 5.2), le premier représente le numéro de mesure, le deuxième une sous-devision de la mesure. Ainsi, dans une mesure à trois temps, si nous avons décidé de placer un *tap* sur chaque temps, 8.3 signifie : le troisième temps de la mes. 3. Dans une mesure à 6/8, si nous avons choisi de placer six *taps* par mesure (un *tap* sur chaque croche), 5.4 signifie : le deuxième temps de la mes. 5 (soit la quatrième croche de la mesure). Si nous adoptons un système de numérotation différent, nous le mentionons au cas par cas ;
- la courbe orange représente l'évolution globale de l'intensité ;
- la courbe rouge représente la mesure de l'intensité au niveau de chaque *tap* ;
- la courbe verte représente la mesure de la durée entre un *tap* et le *tap* suivant. Il arrive que cette courbe représente le tempo mesuré entre chaque *tap* et le *tap* suivant. Dans ce cas, nous le préciserons (par défaut, il s'agit des durées) ;

Ce code de couleurs étant immuable, nous n'indiquerons en légende que le titre du *Prélude*, les numéros de mesures, et l'enregistrement concerné (1926[1234], 1933[1235], ou 1942[1236]).

a) *Prélude* op. 28 n^{o} 1

Ce *Prélude* se découpe en trois sections : A (mes. 1-8), B (mes. 11-24), C (mes. 25-34). A est une progression de la tonique vers la dominante. B est l'expansion de A : les quatres premières mesures sont identiques aux quatre premières mesures de A, puis, après un emprunt en *fa* majeur, on revient, mes. 21, (*ff*) à *do* majeur (la phrase se termine, mes. 24, par une dominante de *do* majeur). C peut être considérée comme une coda sur pédale de *do*.

[1234] CHOPIN, Frédéric, *Préludes, Impromptus, Berceuse, Tarentelle,* Alfred Cortot, CD Naxos Historical, 8.111023 (enreg. : 1926-1950, R/2006).
[1235] CHOPIN, Frédéric, *Préludes, Impromptus, Barcarolle, Berceuse,* Alfred Cortot, CD EMI Classics 3 61542 2 (enreg. : 1933-1949, R/2006).
[1236] CHOPIN, Frédéric, *Oeuvres pour piano,* Alfred Cortot, 6 CD EMI classics 7 67359 2 (enreg. : 1920-1951, R/1991).

« Élan passionné » et « ardeur impatiente ». Ces deux expressions résument à elles seules l'essence, si l'on puit dire, de l'interprétation de Cortot. Un élément en particulier contribue à donner l'impression d'impatience : la mise en exergue de l'instabilité rythmique générée par le décalage entre la basse et la première note de chaque motif de main droite (qui est aussi première note de la voix médiane). Cette voix médiane fait donc figure de voix principale, au contraire de la mélodie supposée qui « tombe » sur le deuxième temps de la mesure. En choisissant la voix qui se trouve dans le médium, Cortot réduit donc à l'extrême l'intervalle temporel qui sépare la basse du chant. En d'autres termes, à une interprétation dans laquelle ces deux éléments alternent régulièrement (avec, par conséquent, une mise en valeur des extrêmes), Cortot préfère une interprétation dans laquelle les deux mains semblent se poursuivre sans jamais se rencontrer. Cette particularité rythmique a logiquement pour effet de mettre en exergue la longueur de la croche pointée (ou des deux croches liées dans les mes. 1-4) par rapport à la brièveté de la dernière double croche de chaque mesure, renforçant ainsi une tension (ou instabilité) rythmique, mais aussi harmonique, lorsque le lié par deux correspond au duo appoggiature/résolution.

Ci-dessous, les traits verticaux représentent les *taps* des mes. 1-8 de la version de 1933, tels que nous les fait virtuellement entendre Cortot, c'est-à-dire, successivement : la basse de main gauche, la preemière note du motif de main droite dans le registre médium (si l'on découpe chaque mesure en six doubles croches, il s'agit de la deuxième), et enfin la dernière note de ce même motif (dernière double croche de la mesure). Ces trois notes sont numérotées de 1 à 3 (second chiffre dans le système de numérotation, le premier chiffre indiquant le numéro de mesure). Nous avons par ailleurs ajouté une courbe indiquant la durée de chacune de ces notes. Les pics représentent donc la durée de la première note du motif en question (nous appelons ce motif « λ », pour lié par deux).

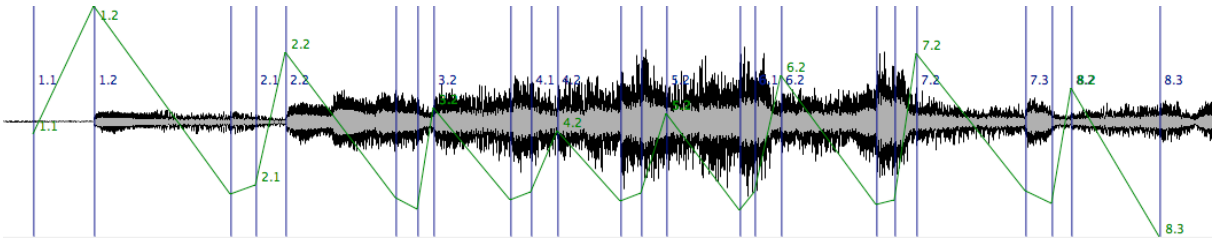


Figure 1. *Prélude* op. 28 n° 1, mes. 1-8 (1933)

Si l'on examine la courbe que forment les durées de la première note du motif de main droite (imaginons, dans la figure ci-dessus, un trait qui relie 1.2, 2.2, 3.2, etc.), on constate qu'en 1933, elle correspond à un mouvement régulier de précipitation dans la « descente »

mélodique (ou ici, la quasi immobilité), et de ralentissement dans la « montée ». On ne peut s'empêcher ici de lier cette conjonction entre le mouvement physique et la fluctuation des durées à ce que Lussy explique du rapport entre la démarche et l'expressivité. Il écrit notamment :

> Monter, c'est lutter ; au physique comme au moral, c'est s'élever à un degré supérieur, contre toutes les tendances de notre être. Plus la pente est raide, hérissée d'obstacles, d'aspérités, plus il faut déployer de force ; plus on déploie de force, plus le pouls bat rapidement, plus l'animation devient grande, mais aussi plus vite on est épuisé. Toutefois, le sommet atteint, on éprouve un certain bien-être, on respire à l'aise : la victoire rend heureux ! cette comparaison nous fournit une explication simple et rationnelle de la tendance qu'éprouvent les musiciens à *accélérer* au commencement d'une phrase à contexture ascendante et à *ralentir* vers la fin. Elle nous explique également le *stantare,* c'est-à-dire la disposition à s'arrêter, à traîner sur les notes aiguës. (…) Le mouvement, l'allure d'une exécution, est donc semblable à la marche d'un voyageur. De même que celui-ci règle son pas suivant les accidents du terrain qu'il parcourt, l'exécution doit modifier son mouvement suivant la contexture de la composition. Mais quelle que soit l'égalité de la surface que le voyageur parcourt, si la course est longue, la fatigue naît et paralyse sa marche ; son allure ne se ranime qu'avec l'apparition du but désiré, qui excite toutes ses forces, toutes ses énergies[1237].

Ici, nous avons un exemple parfait de cette équivalence entre le mouvement physique, le mouvement mélodique, et l'expression d'une forme d'énergie ou d'effort : un « élan », si l'on reprend le terme employé par Cortot. Il n'est pas anodin que la transformation du motif ascendant (*si-do*) en motif descendant (*mi-ré*), de même que le chromatisme, à la basse, menant du II^{e} degré à la dominante (mes. 5-7), s'accompagnent précisément d'un alentissement du mouvement : ces éléments contribuent en effet à donner le sentiment d'une cadence à laquelle on ne parvient que difficilement, retardée par les appoggiatures et des harmonies préparatoires. Cortot ne fait donc qu'accentuer une donnée inhérente à la structure même de la phrase.

On notera cependant que parmi les trois versions examinées, celle de 1942 est de ce point de vue la moins conventionnelle. Ci-dessous, le graphique représente l'intervalle de temps séparant la premère note de λ, dans une mesure donnée (indiquée en abscisse), et la première note de λ dans la mesure suivante. Nous nous arrêtons donc à la mesure 28, les mes. 29 *sq.* ne comportant plus ce motif.

[1237] LUSSY, Mathis, *Traité de l'expression musicale, op. cit.,* p. 117.

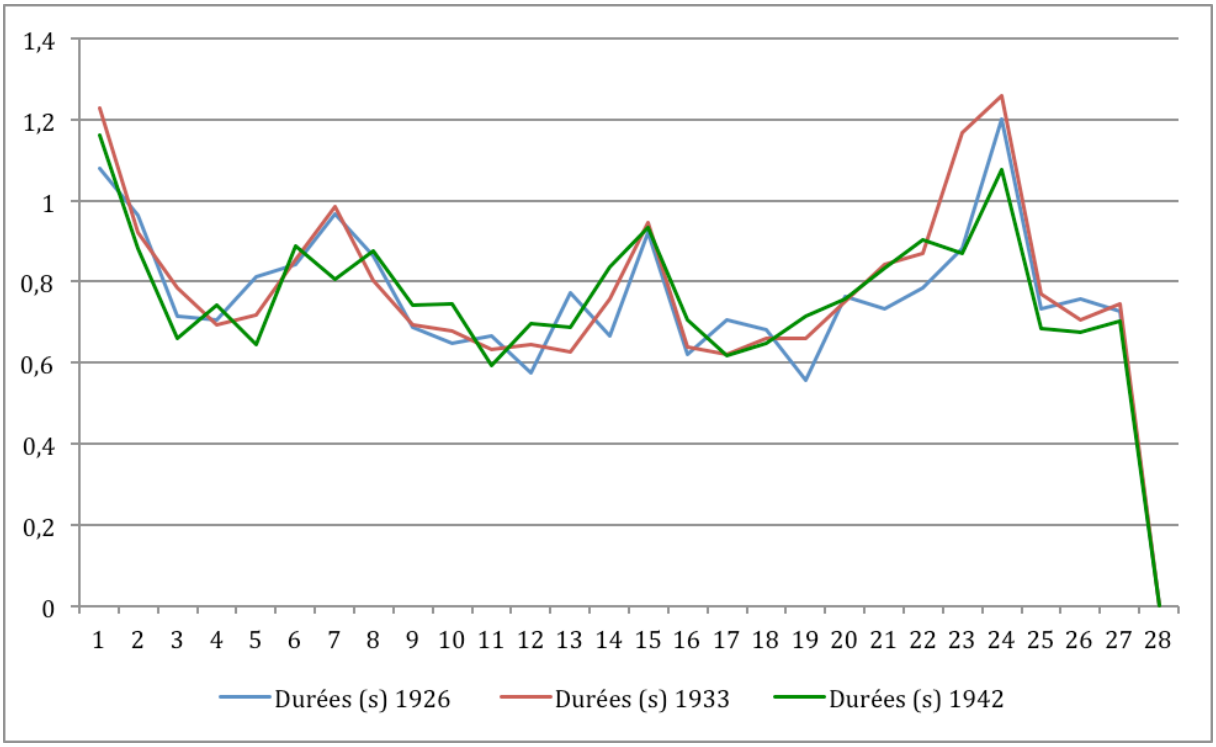


Figure 2. *Prélude* op. 28 n° 1, durées (1926, 1933, 1942)

Une vue globale de ce graphique nous permet d'affirmer que la courbe des durées, en 1933, est beaucoup plus lisse que les deux autres. Et si l'on s'intéresse aux huit premières mesures seulement, il semble que le mouvement se construise en 1942 autour d'une succession d'*accelerandos* et de *ritardandos,* ce qui a pour effet d'accentuer, dans le diptyque élan et passion, la passion – et les mouvements irrationnels qu'elle crée – plutôt que l'élan.

Apogées expressives et nœuds structurels. Il faut souligner également que les pics de cette courbe des durées soulignent tout autant une structure que des apogées expressives. Mes. 1, il s'agit à l'évidence de marquer le début du *Prélude* et de la phrase A. Mes.7 (en 1926 et 1942), il s'agit de souligner à la fois la troisème occurence du lié par deux *mi-ré* et l'énonciation de la dominante : cette mesure est donc, à tous égards, un aboutissement formel et expressif. D'ailleurs, le *decrescendo* qui suit immédiatement ne fait qu'en accentuer la valeur climacique. La mes. 15 manifeste des propriétés similaires : c'est là que se termine le mouvement chromatique menant de *si-do* (mes. 12) à *fa*, et c'est également là que l'on module en *fa*. À cet égard, les mes. 16-21 ne sont que l'expansion des mes. 12-15 : une montée chromatique plus longue, et qui amène non pas à *fa*, mais à *do*. On peut donc s'étonner que l'on ne retrouve pas un schéma de durées qui en soit le reflet. En réalité, Cortot étend la phrase jusqu'à sa toute fin, mes. 24. Autrement dit, la décroissance du tempo tend

davantage à mettre en exergue les limites structurelles de la phrase que la puissance expressive de la mes. 21.

Les raisons pouvant expliquer cela sont multiples. En premier lieu, la notion d'apogée se trouve dans l'écriture même : mes. 21 est énoncée la note la plus aiguë de l'œuvre, appoggiature supérieure de la tonique de l'accord de *do* majeur, dans une nuance *ff* qui, soulignons-le, n'est pas indiquée dans les premières éditions. Il est donc probable que Cortot n'éprouve pas le besoin d'ajouter un effet supplémentaire. On notera cependant qu'à partir de la mes. 21, Cortot met davantage en exergue le contrepoint effectué par la main droite dans l'aigu. Ce qui, logiquement, contribue à donner plus de densité à la texture instrumentale.

Ci-dessous, le graphique représente la mesure de l'intensité en décibels (les *taps* sont identiques à ceux du graphique précédent et correspondent à la première note de λ)[1238].

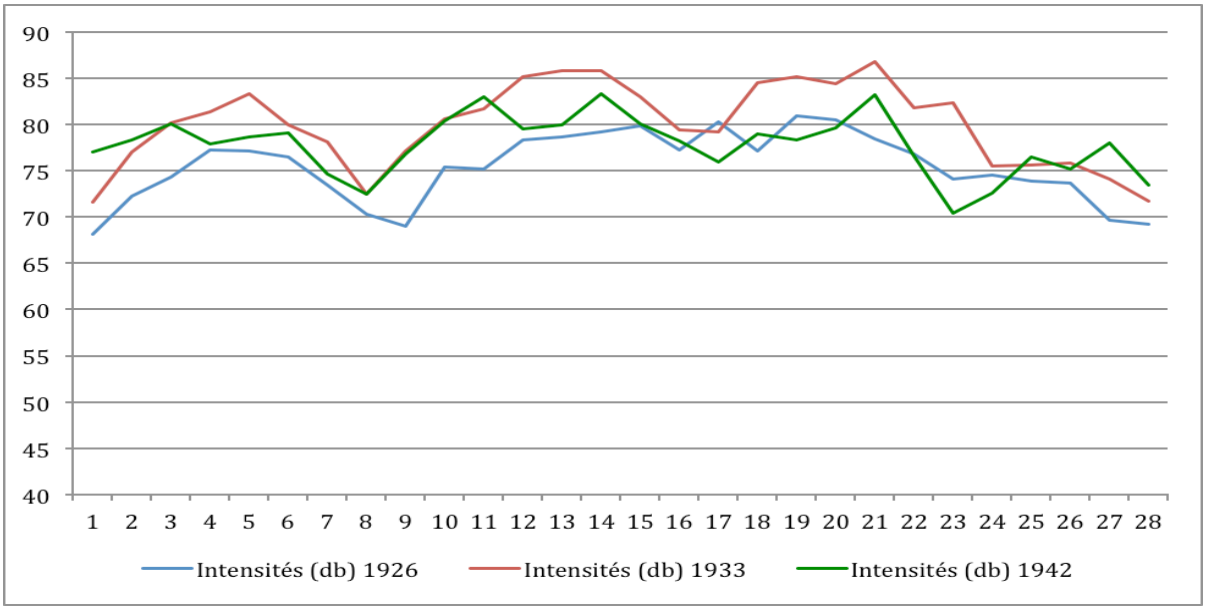


Figure 3. *Prélude* op. 28 n° 1, intensités (1926, 1933, 1942)

Retenue. Comme nous l'avons précisé dans le premier chapitre de cette partie, les données relatives à l'amplitude sont plus difficilement analysables, simplement parce qu'elles ne sont pas fiables. On constate cependant qu'en 1926, Cortot ne marque pas l'apogée mélodique de la mes. 21 par un climax dynamique, bien au contraire. Ce n'est pas du tout qu'il en érode l'importance structurelle et expressive (d'ailleurs, si Cortot évite toute emphase dynamique, il fait attendre l'appoggiature *ré,* créant ainsi une tension anticipatrice ; il

[1238] Pour les raisons évoquées précédemment, ce graphique n'inclue pas les mes. 29-34. Il est inutile de préciser que le tempo ne cesse de décroître jusqu'à la fin du *Prélude.*

remplace en quelque sorte le paramètre de l'intensité comme outil expressif par celui de la durée). Il faut en revanche relier cela à l'idée que se fait le pianiste du style aristocratique de la musique de Chopin : tout excès est banni. Le commentaire qui accompagne la *Polonaise* op. 53, dans l'édition de travail, pourrait très bien s'appliquer au *Prélude* n° 1. Cortot conseille en effet de « ne pas forcer le sentiment par des moyens expressifs surajoutés à ceux inclus dans le caractère même des thèmes. On n'ajoute pas d'héroïsme à la *Marseillaise*. On se contente de la flamme qui est dedans[1239]. »

Dans cette perspective, on remarquera que malgré des similitudes évidentes, les trois enregistrements sont le reflet d'une évolution. À bien des égards, la version de 1933 représente une forme de perfection : l'agogique y est parfaitement maîtrisée, toute modification se faisant de manière fluide et régulière. En revanche, les versions de 1926 et de 1942 paraissent plus chaotiques et plus nerveuses. On observe d'ailleurs que Cortot adopte un tempo légèrement plus lent en 1933 (62 bpm) qu'en 1926 et 1942 (67 bpm). Certes, la différence est minime, mais non négligeable du point de vue de la perception.

b) *Prélude* op. 28 n° 2

Procédons tout d'abord à une brève analyse linéaire.

Le motif de basse. Dans les deux premières mesures est exposé le motif de main gauche : ostinato rythmique composé à partir de deux voix entrelacées (notes extrêmes et chromatisme intérieur). Le premier accord nous fait entendre une quinte à vide. La septième diminuée qui suit n'est pas moins lugubre, de même que le registre grave et la tonalité de *mi* mineur. Par ailleurs, le chromatisme de la partie médiane se trouve pour ainsi dire prisonnier entre le cinquième et le pouce, soit entre deux notes obstinément répétées à distance de dixième : *mi* et *sol* ; ce qui, notons-le, implique pour le pianiste une situation physique assez inconfortable, qu'il faut relier au sentiment d' « amertume[1240] » décrit par Cortot. Quant à l'« accablement[1241] », il transparaît dans la technique elle-même, c'est-à-dire l'utilisation du poids de la main et des doigts. Ainsi, lorsque Cortot qualifie la main gauche de « glas lointain dans la brume, ou rumeur affaiblie de l'océan[1242] », il désigne un affect, une couleur sonore, les propriétés d'un motif, et un geste.

[1239] Alfred Cortot, cité dans THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 décembre 1929), n° 12, XL (31 décembre 1929), n° 12, p. 396.
[1240] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Préludes op. 28, op. cit.,* p. 5.
[1241] *Id.*
[1242] *Id.*

Forme et affect. Cette perception est loin d'être purement subjective : elle est inscrite dans la descente de la basse du mi_1 au la_0, dans celle de la main droite vers le registre de main gauche, dans l'harmonie (on n'entend *mi* majeur, dominante de *la,* qu'à la toute fin de la pièce).

Resserrement, désagrégation, disparition. Ce *Prélude* est entièrement construit autour d'une seul thème en deux sections : A (mes. 2-3) et B (mes. 5-7). Le thème apparaît trois fois en entier, puis une quatrième fois sans A.

A est défini par son rythme (une note longue, de durée variable, puis une croche et une ronde) et par ses intervalles (une quarte descendante, puis une tierce mineure ascendante, sauf mes. 15-16, où il s'agit d'une seconde mineure). En ce qui concerne B, le rythme ne varie jamais, et il advient un resserrement au niveau des intervalles : mes. 20, la petite note forme avec la croche *mi* un intervalle de seconde mineure et non majeure, comme dans les autres occurrences. Dans tous les cas, le thème dans son ensemble est circonscrit par l'intervalle de sixte. Une autre propriété importante est la présence des silences à la main droite entre chaque occurrence du thème, et surtout, la suppression de A lors de la dernière énonciation, de même que la disparition de l'accompagnement mes. 19-21.

Dans ce contexte, la conclusion apparaît presque incongrue par sa densité sonore (de quatre à six notes superposées, alors qu'il n'existait jusqu'alors que des textures de trois notes), par la franchise de son harmonie, par son caractère plus lyrique (dû notamment à la broderie de la quinte de l'accord de dominante). Seul le rythme pointé, qui sous-tend également A et B, relie la cadence finale au reste du *Prélude*.

Si l'on s'intéresse aux distorsions rythmiques effectuées par Cortot dans les trois enregistrements, on ne peut qu'observer une constance assez remarquable dans les choix interprétatifs du pianiste. Il semble en effet que certaines notes ou certains temps soient systématiquement rallongés, que ce soit en 1926, en 1933 ou en 1942. En revanche, si le tempo moyen adopté en 1926 et en 1933 est similaire (42 bpm à la noire en 1926, 41 bpm en 1933), il est légèrement plus élevé en 1942 (46 bpm).

Ci-dessous, le graphique représente la durée entre chaque *tap,* celui-ci étant placé sur chaque temps (quatre par mesure). Lorsque la main gauche et la main droite sont décalées, c'est sur la note de main droite (c'est-à-dire sur l'une des notes du thème) qu'est situé le *tap*. Cela nous a paru plus conforme à l'expérience réelle de l'écoute, dans laquelle on attend toujours l'arrivée du thème, même lorsque la main gauche est jouée en mesure.

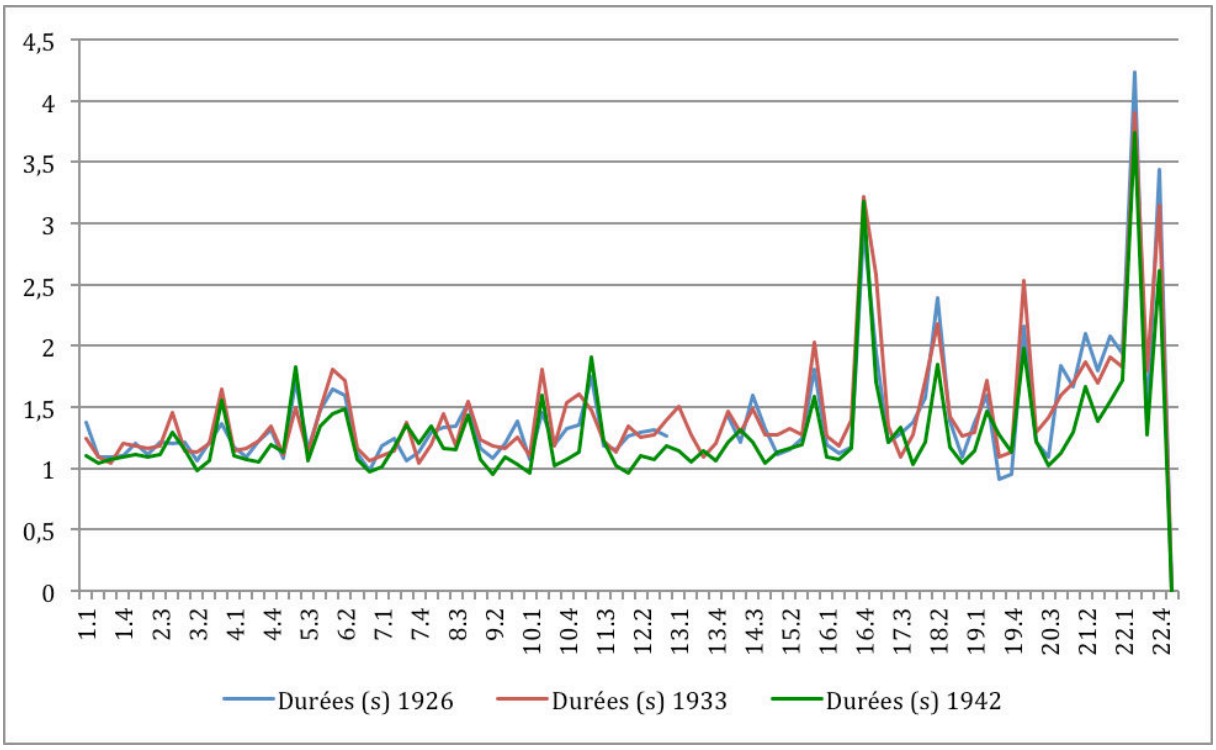


Figure 4. *Prélude* op. 28 n° 2, durées (1926, 1933, 1942)

Étirement des durées et mort du *Prélude*. Visuellement, le graphique indique une séparation claire entre les mes. 1-16 et les mes. 17-23. Non seulement l'intervalle temporel entre le dernier temps de la mes. 16 et le premier temps de la mes. 17 est de plus de 3 s dans chacun des enregistrements (ou presque : en 1926, cette durée est de 2,949 s), mais en outre, Cortot continue à étirer les durées aux endroits suivants :

- 18.2 : croche pointée/double qui précède immédiatement la reprise de l'accompagnement de main gauche ;
- 20.1 : première note de B (le thème est alors tronqué, A n'étant pas énoncé) ;
- 22.1-22.2 : accord de *mi* majeur, dominante de *la* mineur ;
- 22.4 : accord de septième de dominante, avec appoggiature supérieure de la quinte.

Cette instabilité au niveau des durées a un double effet. D'une part, elle accentue l'effet de progressive déliquescence du *Prélude.* La déconstruction des schémas temporels est le reflet d'une déconstruction formelle. D'autre part, elle implique l'introduction de silences, ou *quasi*-silences : tenues plus longtemps, « meurent », perdent de leur sonorité, à l'image même des dernières mesures frappées par la disparition progressive des éléments constitutifs du *Prélude.*

Ajoutons que, de manière significative, Cortot fait attendre l'arrivée de la ronde plus longtemps encore mes. 16 que mes. 9, soulignant ainsi l'apparition de la seconde mineure en lieu et place de la tierce. Nous indiquons ci-dessous les durées correspondant au quatrième temps des mes. 3, 8 et 15 :

	1926	**1933**	**1942**
3.4	1,364 s	1,646 s	1,562 s
8.4	1,533 s	1,551 s	1,435 s
15.4	1,807 s	2,032 s	1,585 s

Tableau 1. *Prélude* op. 28 n^{o} 2. Durée du 4^{e} temps des mes. 3, 8 et 15 (1926, 1933, 1942)

Étirement des durées et force expressive. D'une manière générale, Cortot a tendance à faire attendre ou à faire durer les notes ou les accords saillants d'un point de vue structurel et/ou expressif. C'est le cas notamment en 1933, et dans une moindre mesure en 1942. Par exemple, en s'attardant sur l'accord de sixte allemande (troisième temps de la mes. 14) qui amorce la descente chromatique de la basse, le pianiste renforce l'effet « dépressif » du passage du *fa*♯ au *fa*♮ et annonce d'autant plus dramatiquement la cadence en *la* mineur.

Accablement ou tourment : accentuation et tempo. Dans les deux premières mesures, on constate qu'en 1933, et dans une moindre mesure en 1926, Cortot accentue clairement la basse *mi*, fondamentale de l'accord, donnant ainsi toute sa pertinence à l'image du glas évoquée dans le commentaire. En 1942 en revanche, c'est davantage le chromatisme intérieur qui est mis en exergue. Que ce soit la prise de son qui soit fautive, ou que Cortot ait réellement cherché à produire cet effet, il n'en demeure pas moins qu'en 1926 et en 1933, la dimension funèbre semble plus prégnante que le caractère proprement tourmenté, perceptible dans l'enregistrement de 1942. Le fait que Cortot adopte un tempo légèrement plus rapide et une nuance qui semble tendre vers le *forte* (là encore il est possible que le processus de transfert ou la prise de son en soient la cause) accentue encore cet aspect.

La question du phrasé : les mes. 3-7.

Le thème est toujours précédé d'un *ritenuto* dû au décalage de la main gauche et de la main droite, qui prend la forme soit d'un arpègement, soit d'une asynchronie plus ou moins grande. Cela contribue en outre à renforcer l'indépendance sonore de la mélodie et de la main

gauche (Cortot note que « la main droite (…) flotte, douloureuse et poignante, au dessus du rythme monotone de basse[1243] »).

La façon donc le pianiste interprète le thème, par ailleurs, dépend entièrement de sa structure interne, mélodique et harmonique. Par exemple, Cortot, dans l'édition de travail, semble considérer le troisième temps de la mes. 5 (dominante de *sol*) comme un nœud structurel et expressif (Cortot note en effet un *crescendo* sur les deux premiers temps). Or, dans les trois enregistrements, le pianiste fait attendre le troisième temps, mais en revanche, n'effectue aucun *crescendo*, se contentant de « timbrer » les deux *ré*. Précisons qu'en 1942, le deuxième *ré* a même une intensité moins importante que le premier :

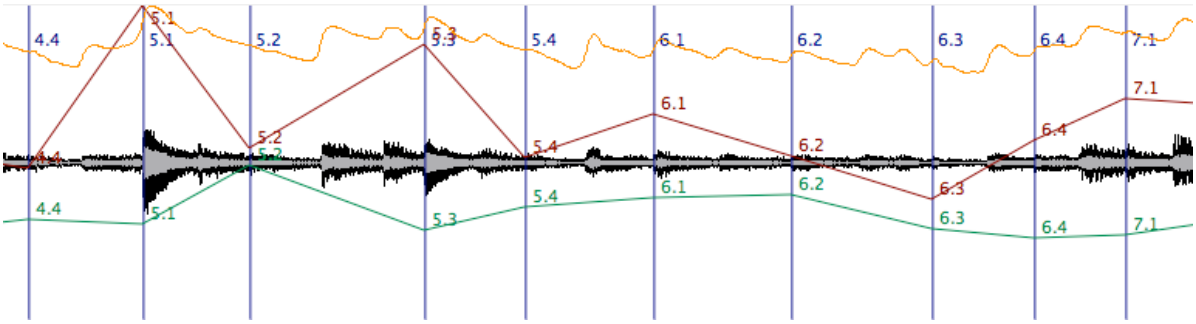


Figure 5. ***Prélude*** **op. 28 n° 2, mes. 4-7 (1942)**

On peut donc formuler deux hypothèses face à cette disparité entre l'édition et l'exécution instrumentale : 1) Cortot montre par le *crescendo* indiqué un accroissement de la tension, que génère de toute façon la répétition de la note *ré* et de l'accord de dominante. Il s'agit donc d'un signe analytique et non performatif, et Cortot n'éprouve pas le besoin d'accentuer dans l'interprétation ce qui découle nécessairement de la partition. 2) D'un point de vue didactique, il s'agit d'inciter l'élève à ne pas laisser « retomber » la tension. Dans ce cas, le signe a bien valeur performative. Il faut cependant ajouter que cette tension procède davantage de la manière dont Cortot exécute la petite note et le *mi* qui suit que de l'intensité proprement dite. En effet, contrairement à ce qui est indiqué en note de bas de page, le rythme de cette ornementation est à peu près équivalent au rythme double croche pointée/triple. Par ailleurs, en s'attardant sur le *fa*♯, joué exactement en même temps que le *sol* de main gauche en 1933 et en 1942, Cortot met en exergue la dissonance de la septième *sol-fa*♯.

Lorsqu'arrive la cadence mes. 6, la tension s'apaise : par la nature même de la cadence (parfaite), par la tonalité (*sol* majeur), par l'absence de septième dans l'accord de dominante.

[1243] *Id.*

Or, Cortot choisit, dans les trois versions, de jouer la main droite et la main gauche de manière parfaitement simultanée, gommant ainsi l'effet de discorde entre les deux voix : symboliquement, apaisement et simultanéité vont de pair. De la même manière, la répétition du *si* participe de ce relâchement. Elle se veut ainsi extinction plutôt que surenchère, hormis peut-être en 1926, ou Cortot maintient l'intensité, malgré un *rallentando* général (voir graphique ci-dessous).

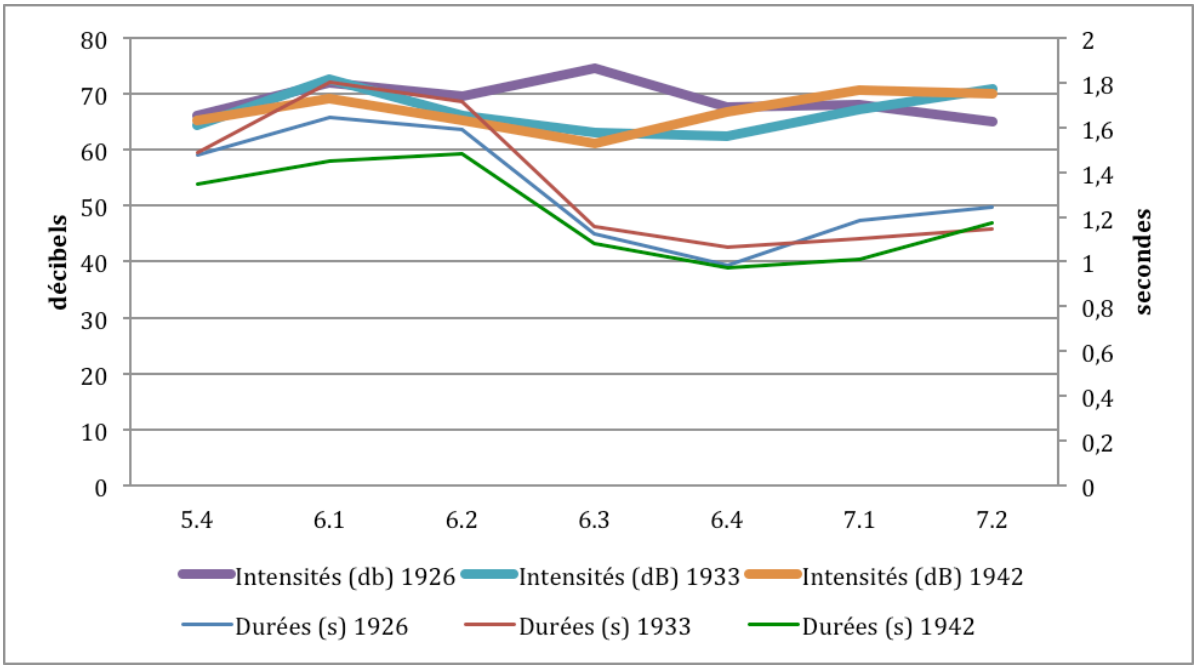


Figure 6. *Prélude* op. 28 n° 2, durées et intensités, mes. 5-7 (1926, 1933, 1942)

Mes. 18 en revanche, Cortot choisit dans toutes les versions un même phrasé : les *ré* en rythme pointé sont joués comme un écho, ce qui, en outre, est parfaitement cohérent avec la forme du *Prélude* qui, comme nous l'avons vu, évolue dans le sens du resserrement, de la descente, d'une progressive déliquescence ou disparition des éléments.

Une cadence finale en coup de théâtre. Un autre fait saillant est la divergence quant aux choix interprétatifs de Cortot lors de l'emprunt à la dominante, mes 21. Le phrasé de 1942 ne concorde pas du tout avec les indications expressives de la partition (*sostenuto* et *crescendo*). La nuance et le tempo demeurent en effet remarquablement stables (hormis un léger *rubato* lors des rythmes pointés).

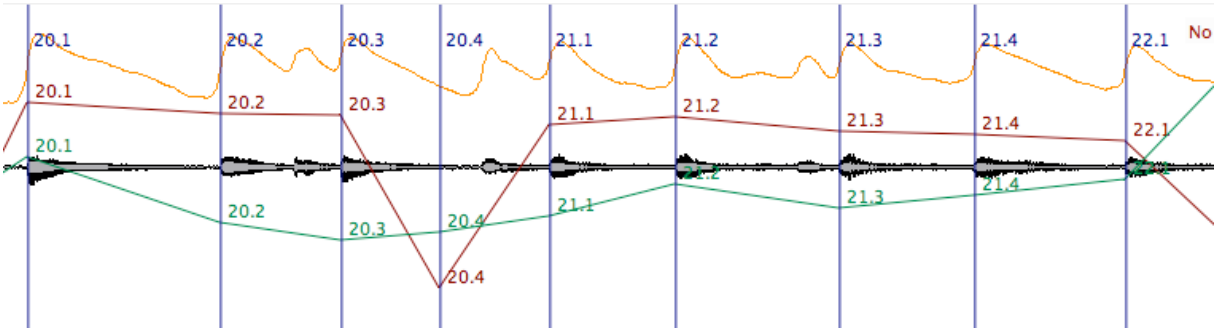


Figure 7. *Prélude* op. 28 n° 2, mes. 20-22 (1942)

En 1926 à l'inverse, Cortot donne plus d'intensité à la dominante de la dominante, intensité d'autant plus perceptible que la dominante qui précède est jouée dans une nuance beaucoup plus douce, aboutissement d'un *decrescendo* qui s'étend sur le deuxième temps de la mes. 21 (la double croche est jouée dans une nuance nettement plus piano que la croche pointée). Par conséquent, le pianiste choisit ici de souligner la tension propre à V/V (tension que souligne la forme elle-même, pusique Chopin écrit une cadence parfaite à la dominante, juste avant une cadence parfaite au ton).

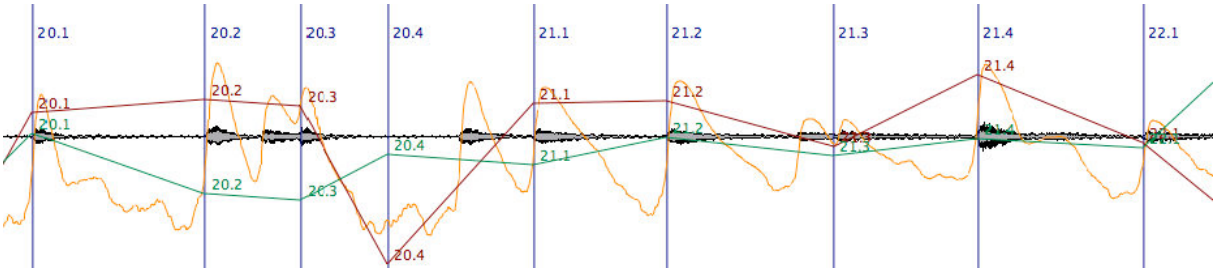


Figure 8. *Prélude* op. 28 n° 2, mes. 20-22 (1926)

En 1933 enfin, le phrasé est entièrement inversé. La dominante du troisième temps de la mes. 21 constitue le point culminant, tandis que les deux accords suivants sont joués en *descrescendo*. Mettre en relief l'accord de *mi* majeur correspond peut-être à une vision plus optimiste : en toute logique, le *Prélude* qui a commencé en *mi* mineur devrait s'achever mes. 22, une fois énoncé l'accord de *mi* mineur avec tierce picarde. L'évolution du tempo, en revanche, est toujours identique : la dominante de la dominante (accord de *si* majeur en 21.4) dure plus longtemps que l'accord qui le précède.

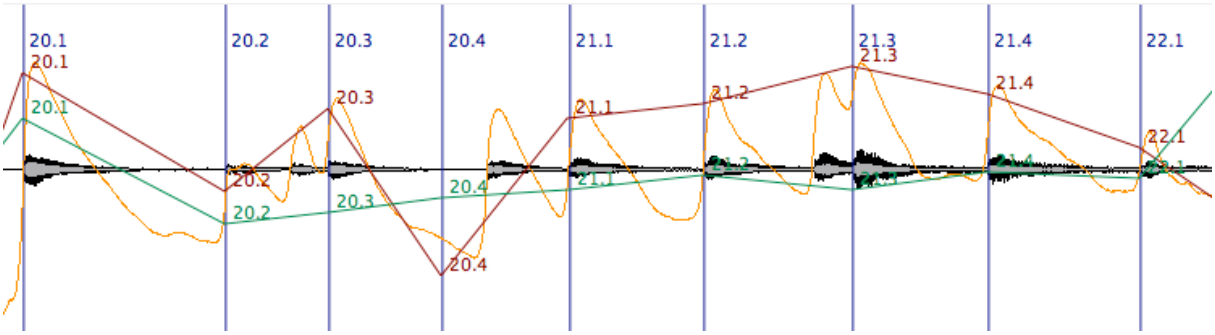


Figure 9. ***Prélude*** **op. 28 n° 2, mes. 20-22 (1933)**

On notera qu'en définitive, dans aucune des trois versions Cortot n'accentue l'accord de *mi* majeur de la mes. 22, ce qui atténue la dimension résolutive et franche de la cadence (cet aspect est dû notamment à la pédale supérieure de *si* et à l'absence de septième dans l'accord de *si* majeur). Par ailleurs, l'une des différences majeures entre les quatre versions réside dans l'importance structurelle et la fonction accordée à la dominante et à sa propre dominante. En 1926 et en 1933, Cortot obtient un effet dramatique, la cadence à la dominante annonçant avec une certaine emphase la cadence finale. À l'inverse, l'enregistrement de 1942 témoigne d'une perception à plus grande échelle, le caractère dépressif global de la forme primant sur le dramatisme momentané d'une harmonie.

La cadence finale en *la* mineur apparaît dans tous les cas comme un coup de théâtre *in extremis* (ce qu'elle est réellement, puisque le *Prélude* commence en *mi* mineur), ne serait-ce que par le contraste d'intensité dont elle s'accompagne (l'arpègement de l'accord de dominante en 22.3 explique aussi cette nuance qui tend vers le *forte*), et l'expressivité de la broderie supérieure de la quinte de l'accord de dominante, que Cortot n'hésite pas à souligner en l'accentuant et en la rallongeant.

Conclusion. Au terme de cette analyse, on ne peut constater l'équivocité des commentaires de l'édition de travail. L'interprétation pianistique non seulement implique de souligner certains aspects plutôt que d'autres, pourtant mis sur le même plan dans l'édition de travail, mais encore se fonde sur une lecture singulière de la partition dont une simple analyse verbale ne peut rendre compte.

c) *Prélude* op. 28 n° 3

Ce *Prélude* est constitué de quatre sections, dont les trois premières sont modulantes.

A. Mes. 1-11. *sol* majeur (mes. 1-6) ➔ emprunt à *ré* majeur (mes. 7-9), puis dominante de *sol* majeur (mes. 10-11).

B. Mes. 12-19. *sol* majeur (mes. 12-15) ➔ dominante de *do* majeur et cadence parfaite (mes. 16-19).

C. Mes. 20-26. Retour à *sol* majeur *via* l'accord pivot de la mes. 23 (*do*/*mi*/*sol*/*la,* qui est à la fois VI^{e} degré de *do* majeur et II^{e} degré de *sol* majeur).

D. Mes. 26-33. Coda construite sur le motif d'accompagnement de main gauche.

On conviendra que ce découpage a quelque chose d'arbitraire (il est essentiellement fondé sur les cadences), et ne doit être envisagé que comme un outil pratique destiné à faciliter l'analyse. On notera cependant que le *Prélude* a une structure tonale très claire, avec une modulation de la tonique à la sous-dominante, puis de nouveau à la tonique, et des accords qui demeurent à l'état fondamental, hormis mes. 23 (premier renversement d'un accord de septième). En renonçant à la modulation traditionnelle à la dominante (mes. 7-8, il ne s'agit que d'un emprunt ; de plus, les quintes par mouvement contraire entre main gauche et main droite – *la-mi* => *ré-la* – atténuent la fonction résolutive de cette cadence), Chopin supprime également l'effet de contraste et de tension qui lui est attaché. Par ailleurs, deux détails d'écriture méritent d'être notés :

- le systématisme de l'accompagnement de main gauche ;
- la brièveté des motifs de main droite, entrecoupés par les silences, donnant au *Prélude* l'aspect « primesautier » dont parle Cortot en introduction.

« Rythme primesautier » et « tendresse ». De même que pour le *Prélude* précédent, nous avons indiqué dans un graphique les rapports de durées. Précisons que nous avons placé deux *taps* par mesure : l'un sur le premier temps, l'autre sur le second temps de la mesure à 2/2. Hormis dans le cas des deux derniers accords (arpégés), pour lesquels le *tap* est placé au niveau de la basse, lorsque la main droite et la main gauche sont décalées, nous avons placé les *taps* en fonction de la main droite.

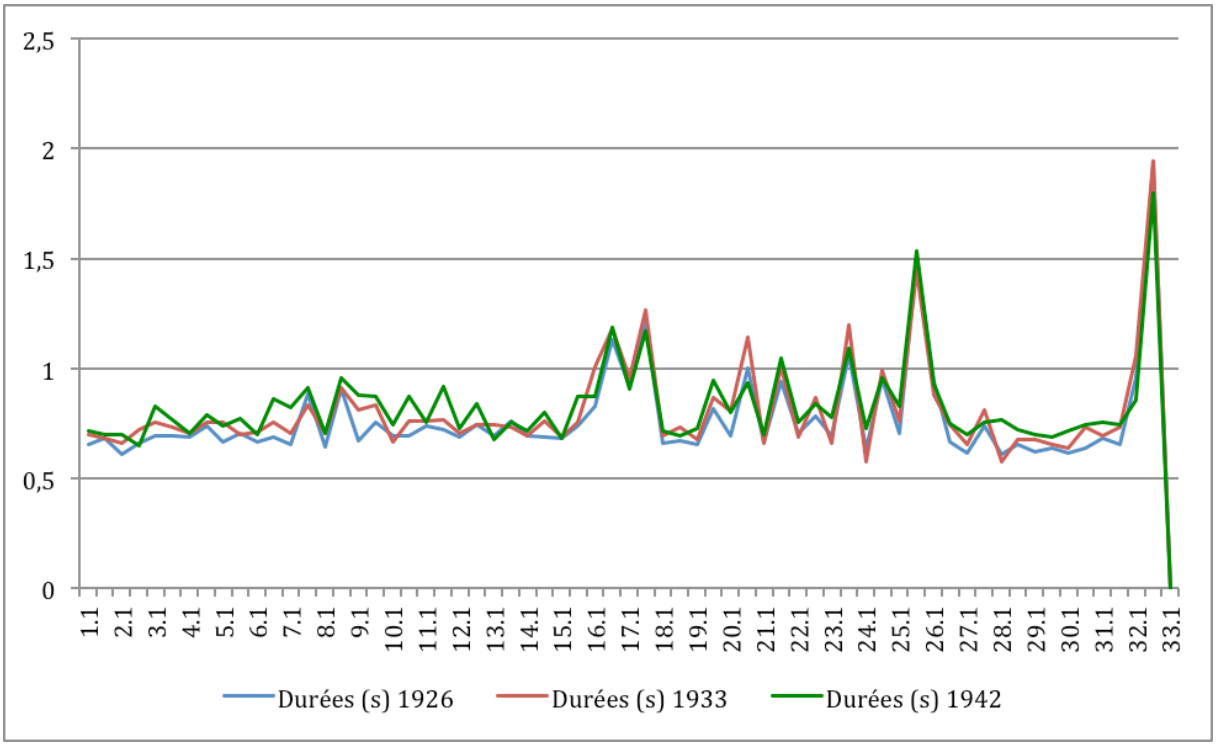


Figure 10. *Prélude* op. 28 n° 3, durées (1926, 1933, 1942)

Dans le graphique ci-dessous, on remarque que si Cortot adopte un tempo relativement constant jusqu'à la mesure 16, il n'hésite pas à jouer dans un tempo nettement plus *rubato* dans les mes. 16-25, pour revenir à une certaines stabilité rythmique, mes. 26-31. En d'autres termes, à la mes. 16 s'opère un changement évident du rapport au mouvement, qui reflète une métamorphose thématique : alors que dans les mesures précédentes, aucun motif ne durait plus de deux mesures, les mes. 16-26 sont marquées par l'apparition de phrases de quatre puis six mesures.

C'est là l'essence du contraste entre « rythme primesautier » et « tendresse », que Cortot fait par ailleurs entendre en utilisant deux modes de jeu différents. Si, dans les mes. 1-15, le pianiste fait un usage très parcimonieux de la pédale (le terme de « jeu perlé » convient ici parfaitement), à partir de la mes. 16 en revanche, il n'hésite pas à l'employer (dans les trois versions), ce qui a pour effet de noyer davantage les notes de main gauche, mais aussi de donner une allure plus *legato* à la mélodie.

Pourtant, si l'on peut affirmer que Cortot demeure cohérent et relativement constant dans ses choix interprétatifs, notamment par l'emploi du *rubato* – mes. 16-25, on constate que les courbes de durées se superposent presque à la perfection –, dans le détail, ce *rubato* prend différents aspects selon les enregistrements. En 1926 et en 1942 par exemple, mes. 16, Cortot joue le *si* de l'accord de main droite avant le *fa*♮ (la main gauche joue encore les dernières

notes de la mesure précédente) ; il timbre donc davantage la note aiguë et, en déployant l'intervalle de quinte diminuée, renforce la tension induite par le triton. En 1933 en revanche, il décale simplement la main gauche et la main droite, et l'on n'entend quasiment pas le *si*. Par ailleurs, dans les trois versions, le deuxième temps de la mesure est rallongé, et notamment la durée de la double croche de main droite. La mes. 17, à cet égard, est l'écho de la mes. 16 : on y retrouve le même type de *rubato,* mais dans une nuance de plus en plus *piano*. Curieusement, Cortot semble aller à l'encontre de la tendance naturelle qui consisterait à faire de la cadence une forme d'apothéose – quoique le mot soit un peu trop fort. Pourtant, tout y invite : le ton de *do* majeur, la densité sonore d'un accord arpégé de quatre sons, l'importance structurelle de la cadence. Le pianiste semble donc vouloir atténuer les effets immédiats et les plus évidents de la partition, donnant ainsi à cette cadence un caractère évanescent, qui trouve d'ailleurs un écho dans l'ornementation de la mes. 17, jouée très légèrement, sans aucune prétention emphatique.

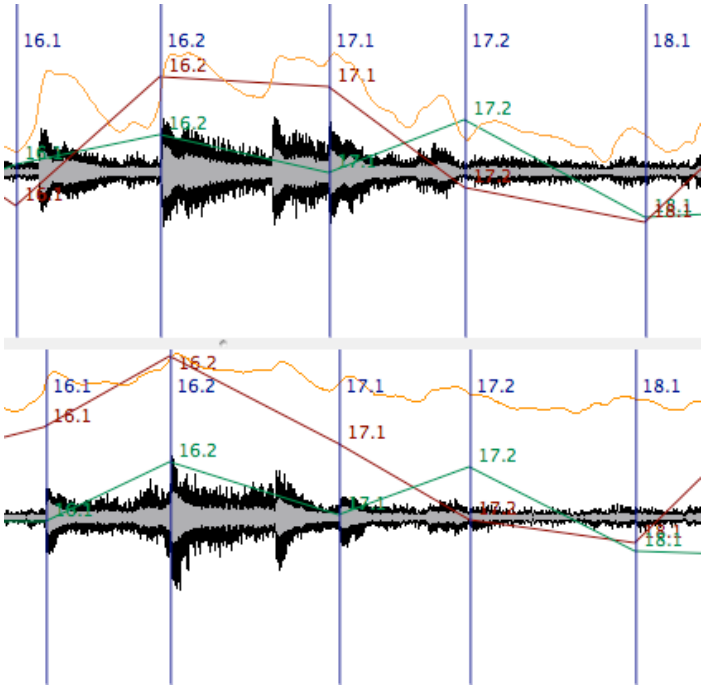


Figure 11. *Prélude* op. 28 n° 3, mes. 16-18, (1933, 1942)

En d'autres termes, alors que Cortot aurait pu tirer ces quelques mesures du côté du lyrisme, ou, si l'on reprend ses propres termes, de la tendresse (Cortot indique de jouer *con sensibilita*), il demeure au contraire fidèle au caractère *leggiero* des mes. 1 à 15 (fraîcheur, vivacité, spontanéité…). Seule concession à la *sensibilita* : le *rubato* et la pédale.

Les mes. 20-26 sont construites sur un schéma identique : un premier accord dont l'arrivée est retardée par le décalage des deux mains en 1933 et en 1942 (la basse est posée avant son énonciation), ou bien arpégé en 1926, ainsi qu'un *decrescendo* général amorcé dès la mes. 22 en 1933, à partir de la mes. 23 seulement, en 1926 et en 1942. Dans les trois versions, le *la* de la mes. 23 et l'accord de dominante de la mes. 25 sont joués dans une nuance *pianissimo*. Certes, note et accord sont la résolution d'une appoggiature, et en tant que tels, ils sont joués *decrescendo*. Mais les deux accords ont un rôle fonctionnel fondamental, puisqu'il s'agit, dans un cas (mes. 23), d'une harmonie pivot permettant de moduler de *do* majeur à *sol* majeur, dans l'autre, de la dominante du ton principal, amenant la cadence finale. Là encore, le seul effet expressif que s'autorise Cortot est le *tempo ritenuto* de la seconde moitié de la mes. 25 et l'arpègement relativement lent de l'accord de tonique.

Nous incluons ci-dessous la capture d'écran de l'analyse, les trois versions apparaissant dans l'ordre chronologique, du haut vers le bas.

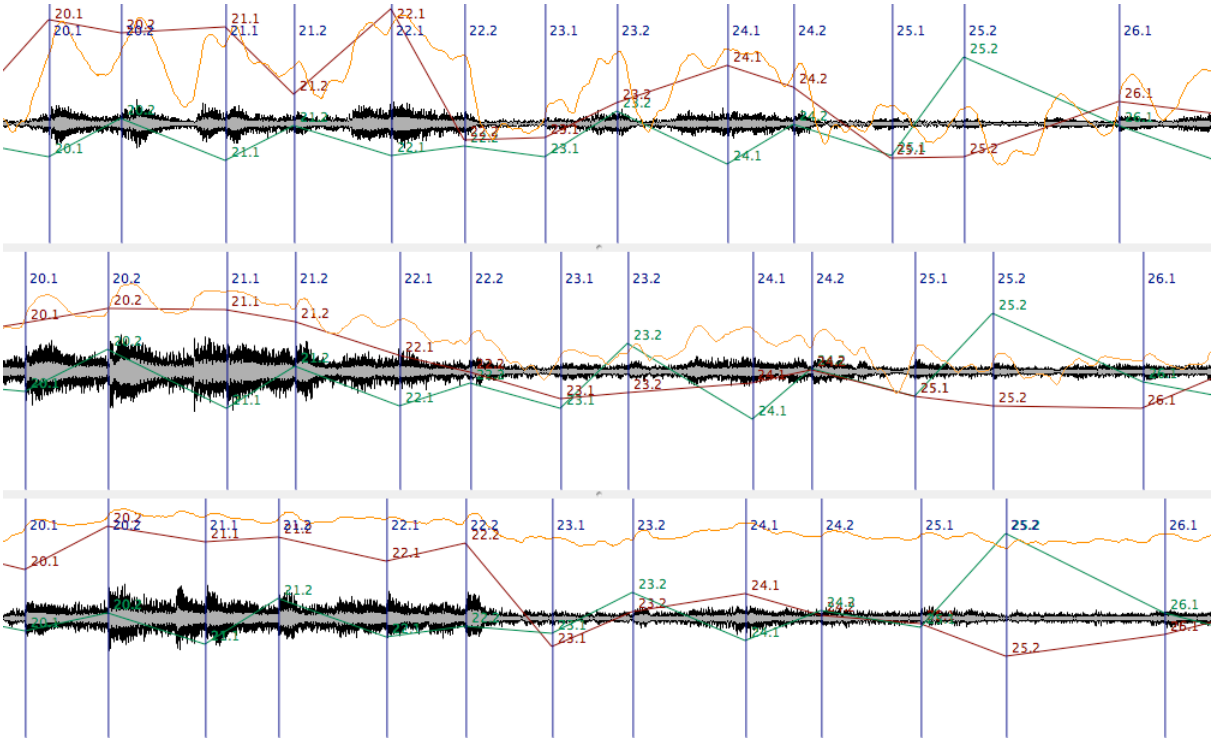


Figure 12. *Prélude* op. 28 n° 3, mes. 20-26 (1926, 1933, 1942)

« Seulement » un accompagnement ? Nous avons jusqu'à maintenant délaissé l'analyse de l'accompagnement de main gauche. Pourtant, Cortot souligne son importance dans le texte introductif du *Prélude*. Il écrit :

Le dessin fluide et léger de la basse prendra une valeur poétique d'autant plus caractéristique que la discrétion de son murmure permettra à la fantaisie subtile de la partie supérieure de se mieux affirmer.

Cette discrétion implique, au demeurant, une rare perfection technique, car, s'il est nécessaire que le trait de la main gauche soit estompé, il n'est pas moins indispensable qu'il soit parfaitement net, égal et harmonieux[1244].

Nous ne reviendrons pas sur la qualité « perlée » du jeu de Cortot. Il faut souligner en revanche que ce dernier, dans son commentaire, omet d'évoquer la coda, alors même que le motif d'accompagnement devient thème, ou du moins unique matériau musical.

Par son profil mélodique, ce motif conduit naturellement à donner l'impression d'un mouvement cyclique, ascendant puis descendant. En 1926, c'est d'abord la continuité et la fluidité de ce mouvement qui est accentuée, grâce à l'emploi de la pédale, le jeu perlé empêchant l'effectuation d'un véritable *legato.* Sa régularité est d'autre part quasi parfaite, comme en atteste la représentation graphique ci-dessous. On remarque d'autre part que le *diminuendo* de la mes. 31 ne s'effectue qu'*in extremis,* sur le dernier temps.

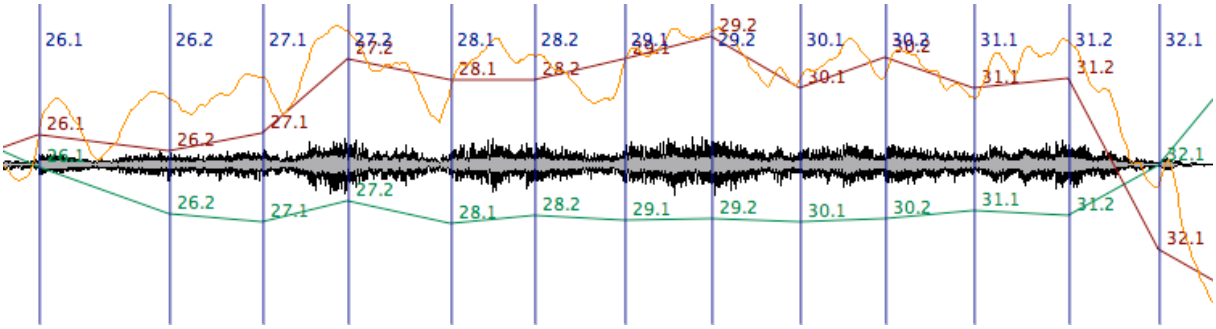


Figure 13. *Prélude* op. 28 n° 3, mes. 26-32 (1926)

En 1933, la qualité sinusoïdale du motif est renforcée par une alternance de *crescendos* et *decrescendos* qui en soulignent le dessin. De plus, le *crescendo* final (alors même que Chopin indique in *diminuendo* à la mes. 31) donne à cette dernière gamme une allure brillante qui lui fait totalement défaut dans le reste du *Prélude* : à l'évidence, Cortot renonce à la « discrétion » qu'il préconise lui-même, et accentue au contraire les deux *sol* du dernier temps de la mes. 31.

[1244] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Préludes op. 28, op. cit.,* p. 8.

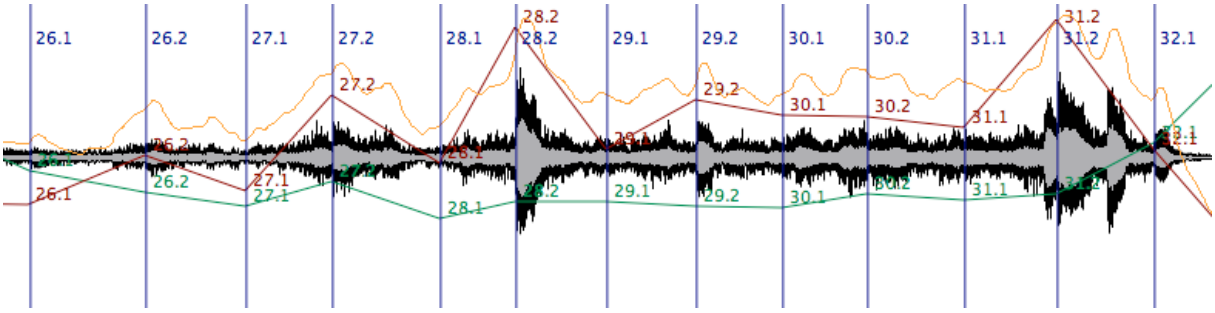


Figure 14. *Prélude* op. 28 n° 3, mes. 26-32 (1933)

En 1942 enfin, Cortot n'utilise quasiment pas de pédale, revenant ainsi au jeu perlé des mesures précédentes. Le mouvement de ces gammes et arpèges paraît donc beaucoup moins fluide. En ce qui concerne les nuances, on constate que Cortot effectue un *crescendo* global jusqu'à la mes. 29, tout en gardant l'effet « flux et reflux » que nous avons souligné dans la version de 1933, avec certaines notes clairement accentuées. À partir de la mes. 30 en revanche, Cortot revient à une nuance plus douce, sans être pour autant *piano*. le *diminuendo* de la mes. 31 est quant à lui bien perceptible.

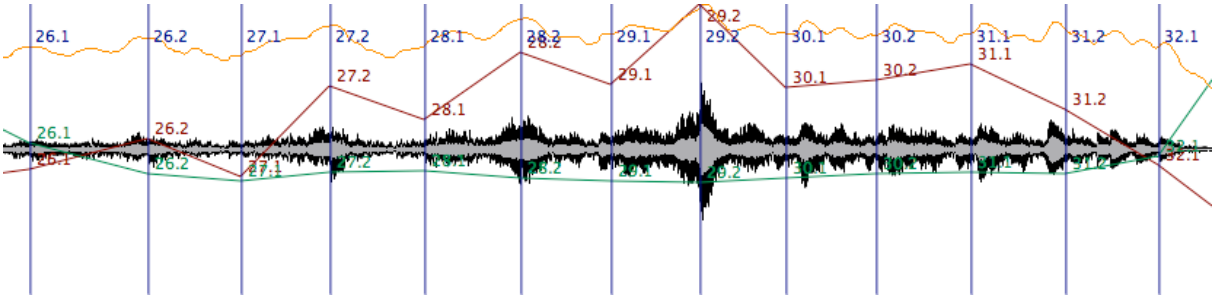


Figure 15. *Prélude* op. 28 n° 3, mes. 26-32 (1942)

En définitive, chacune des versions présente une conception différente du rôle de la coda et de la valeur expressive du motif de main gauche. La version de 1933 semble être la plus surprenante, à la fois par sa fin démonstrative et une certaine surenchère dans la brillance du jeu. La version de 1926 en est l'antithèse : la régularité, la fluidité et l'enveloppement des sonorités priment. En comparaison, la version de 1942 semble au contraire heurtée. Ainsi, en 1926, la coda permet de dissoudre le motif dans une réitération régulière, alors qu'en 1933 et en 1942, ce même motif acquiert une importance thématique qu'il n'avait pas jusqu'alors.

d) *Prélude* op. 28 n° 4

Par bien des aspects, le *4e Prélude* est le miroir du deuxième. On y retrouve un type d'écriture et une forme similaires : la répétition d'un thème, voire d'un motif (la seconde mineure descendante) en est le principe. Il n'est donc pas étonnant que Cortot, en préambule,

mette en exergue des éléments déjà évoqués dans le commentaire de l'op. 28 n° 2, notamment :

- la monotonie du rythme de main gauche ;
- l'idée de désagrégation progressive ;
- une technique de jeu fondée non sur les doigts mais sur le poids de la main et du doigt (Cortot parle de « l'appesantissement plus ou moins prononcé de la main sur le clavier » et de la nécessité, à la main gauche surtout, de « conserv[er] le contact étroit avec les touches[1245] »)
- le caractère général de la pièce.

Nous citons de nouveau le commentaire portant sur la forme générale du *Prélude,* description de l'expression en termes de variations d'énergie et de fluctuations du continuum temporel *via* l'analogie entre éléments musicaux et tourments d'une conscience.

> Sous l'insistance gémissante de la lente plainte qui s'éplore à la main droite, en longs sanglots accablés, la main gauche paraît s'immobiliser dans l'inflexibilité indifférente d'un rythme monotone d'accords répétés. Mais, à chacune des modifications, qui, note à note, désagrègent les harmonies, pour en préparer par une insensible chute chromatique, de plus sensibles, de plus pénétrantes encore, c'est comme le sursaut d'une blessure avivée, la renaissante morsure d'une souffrance intolérable qui s'exaspère jusqu'à ce moment d'exaltation presque démente que Chopin se borne à souligner des seules indications *stretto* et *forte*. Puis, brisé, sans force, anéanti par cet excès de détresse, le dessin mélodique se replie sur lui-même, se renferme à nouveau dans l'immobilité prostrée du dolent intervalle de seconde qui marque tout ce prélude d'un accent inoubliable. Et, après un court et redoutable silence, trois lents et sourds accords, qui semblent fixer l'éternité au seuil d'une tombe entr'ouverte[1246].

On notera que Cortot ne décrit pas à proprement parler la structure de l'œuvre. Il ne fait aucune allusion, notamment, à la reprise des mesures initiales (mes. 13). Au contraire, le pianiste décrit une forme en arche dont les mes. 16-17 sont le point culminant : cette analyse supprime donc la possibilité même de la répétition.

Remarquons également que « l'immobilité prostrée du dolent intervalle de seconde » trouve un écho dans une immobilité harmonique paradoxale ; paradoxale, parce que le glissement chromatique des accords nous ramène toujours, en définitive, à la dominante du ton principal, *mi* mineur – on discerne d'ailleurs là un élément de similitude avec le *2e Prélude* qui commence lui aussi dans cette tonalité. Malgré d'apparentes tentatives pour se libérer du ton (par le chromatisme, ou, mes. 23, par l'accord chiffré +4, dominante de *fa*, mais

[1245] *Ibid.,* p. 11.
[1246] *Id*.

qui s'avère être en réalité une sixte augmentée, sous forme renversée, préparant la cadence finale en *mi*[1247]), ou du moins en retarder la claire affirmation (on notera en particulier l'allongement des périodes cadentielles, mes. 10-12 et 18-23 notamment, et l'évitement systématique de l'état fondamental de l'accord de tonique, que l'on entend seulement dans la dernière mesure), le *Prélude* demeure pour ainsi dire enfermé dans le *mi* mineur. L'emprunt à *la* mineur, mes. 9, n'est que trop bref, et l'on revient au ton principal dès la mesure suivante, dans laquelle on comprend qu'il ne s'agissait que du IV^{e} degré de *mi*. En définitive, la métaphore envisagée par Cortot d'une défaite face au désespoir se justifie pleinement d'un point de vue analytique.

Questions formelles. Il s'agit maintenant de vérifier si analyse verbale et interprétation instrumentale sont cohérentes. Contrairement aux graphiques représentant les durées dans les *Préludes* précédents, celui du *Prélude* n^{o} 4 n'est pas très éclairant. Les mesures sont effectuées sur chaque temps. Lorsque les deux mains dont décalées ou que l'accord de main gauche est arpégé, c'est sur la note de main droite que « tombe » le *tap*.

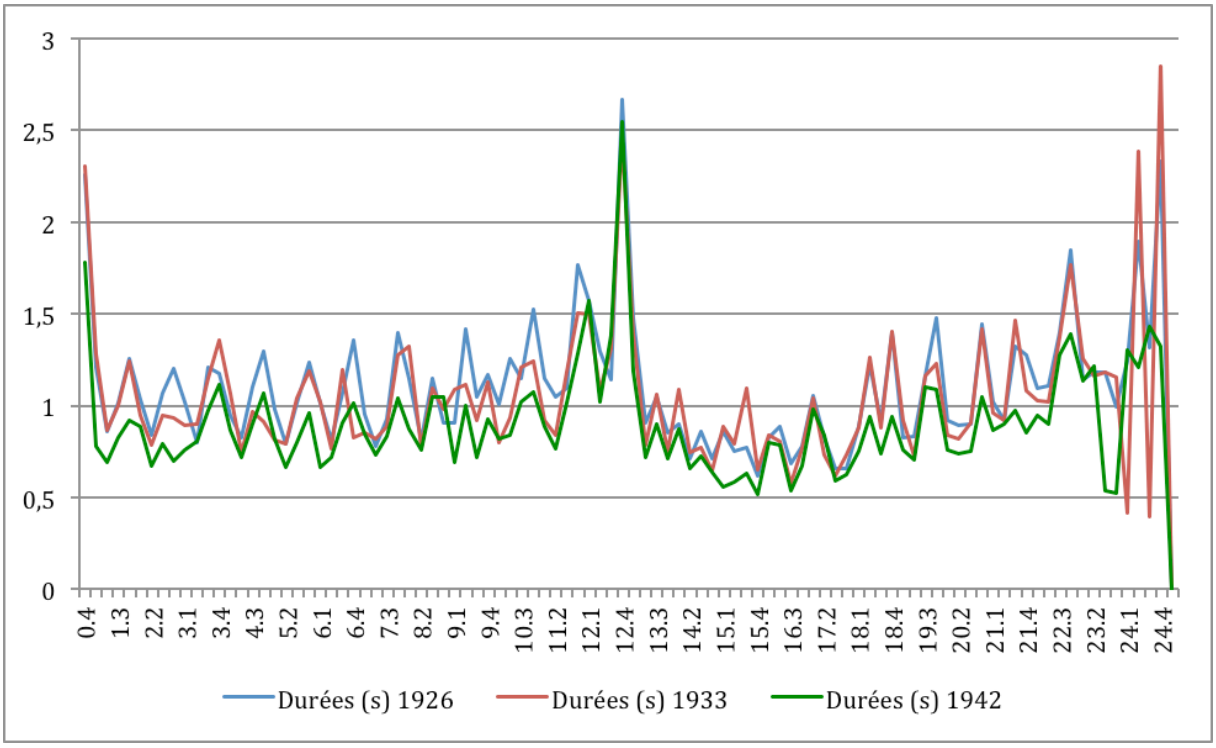


Figure 16. *Prélude* op. 28 n^{o} 4, durées (1926, 1933, 1942)

[1247] Il faut lire non pas *si* ♭ mais *la* ♯, qui se résout sur le *si* de la mesure suivante.

On constate en premier lieu que malgré l'analyse écrite que nous propose Cortot, il semble que la rupture entre les deux parties de la pièce se fasse non pas, mes. 16-17, au niveau du *stretto* et du *forte* mais bien entre la mes. 12 et la mes. 13. Cette division structurelle est d'ailleurs confirmée en partie par l'évolution de l'amplitude au cours du *Prélude.* Dans le graphique ci-dessous, il est bien visible que malgré un pic d'intensité sur le troisième temps de la mes. 9, la seconde partie commence mes. 13, amenée par un *crescendo* mes. 12. On notera d'ailleurs qu'en choisissant de souligner le contraste entre les deux sections, Cortot ne respecte pas du tout l'indication *piano* de la mes. 13, ni d'ailleurs le *crescendo* de la mes. 15 (indications qui ne se trouvent pas dans les premières éditions, ni, *a fortiori,* dans le manuscrit autographe). Il demeure globalement dans une nuance *forte* jusqu'à la mes. 18, où s'amorce un *decrescendo* général qui s'étire jusqu'à la mes. 23 – en conséquence, Cortot ne revient pas, mes. 19, à une nuance similaire à celle du début du *Prélude,* hormis en 1933.

Ajoutons que la dichotomie évidente entre les mes. 1-12, d'une part, et les mes. 13-25, d'autre part, est bien décrite ainsi dans un de cours retranscrits par Jeanne Thieffry[1248]. Il faut donc croire que Cortot peut, pour des raisons pédagogiques, se montrer beaucoup plus explicite.

[1248] Voir CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 45.

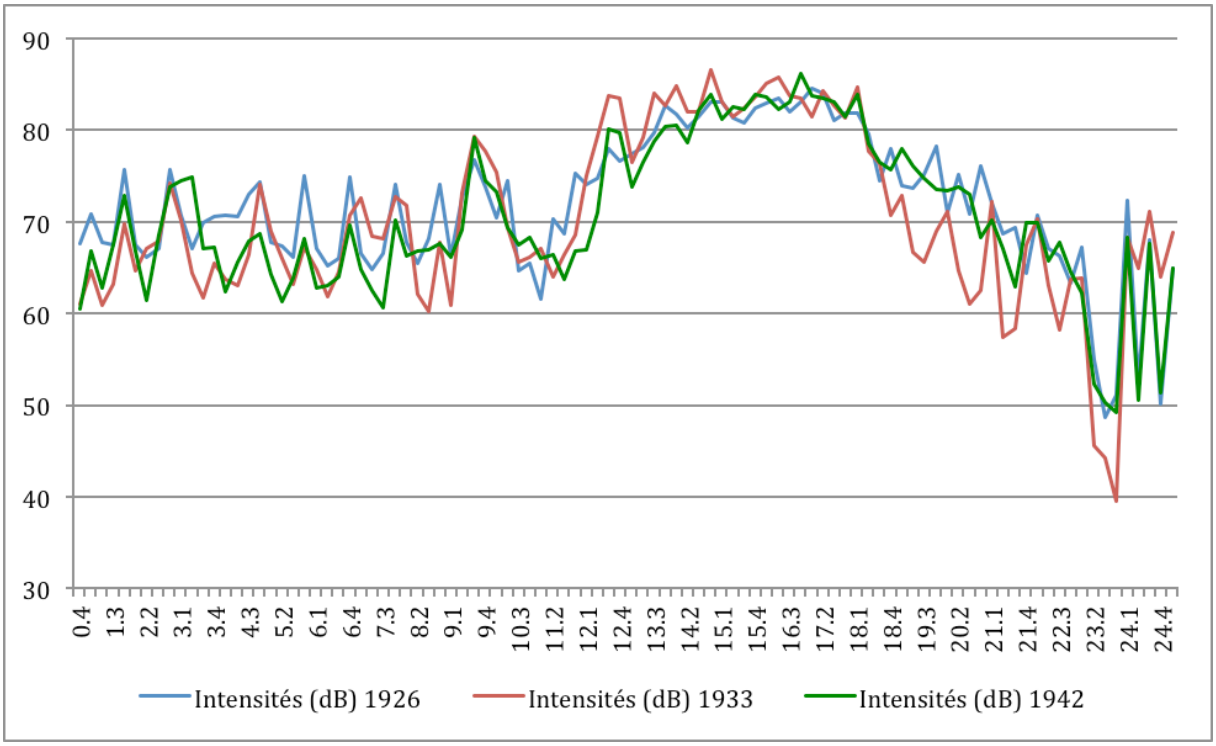


Figure 17. ***Prélude*** **op. 28 n° 4, intensités (1926, 1933, 1942)**

Mesurer la vitesse d'un *decrescendo*. En définitive, un des éléments les plus frappants de ces enregistrements est, en 1926 et en 1942 surtout, l'étirement et la régularité du *decrescendo* dans la seconde partie. De ce point de vue, il est manifeste que Cortot cherche à faire entendre l'exctinction progressive d'une longue phrase plutôt qu'une subite défaite des sonorités. L'idée d'une forme en arche a donc ici une certaine pertinence, à ceci près que la montée se fait de manière beaucoup plus abrupte que la descente. En comparaison en effet, la première partie apparaît à la fois beaucoup plus chaotique et plus limitée dans le spectre des nuances.

À cette égard, l'enregistrement de 1933 semble se démarquer sensiblement des deux autres par la rapidité du *decrescendo*. Cependant, la courbe est trompeuse dans sa trop grande précision. Si l'on établit un graphique identique (ci-dessous), mais en tenant compte seulement du premier temps de chaque mesure, on constate que la divergence entre les trois versions est beaucoup moins importante que ce que l'on pourrait croire. Face à cet apparent paradoxe, confirme d'une part que l'échelle de l'analyse influe directement sur les résultats observés et sur leur interprétation, d'autre part qu'un *decrescendo* global n'interdit en rien des fluctuations d'intensité qui rendent sa mesure difficile.

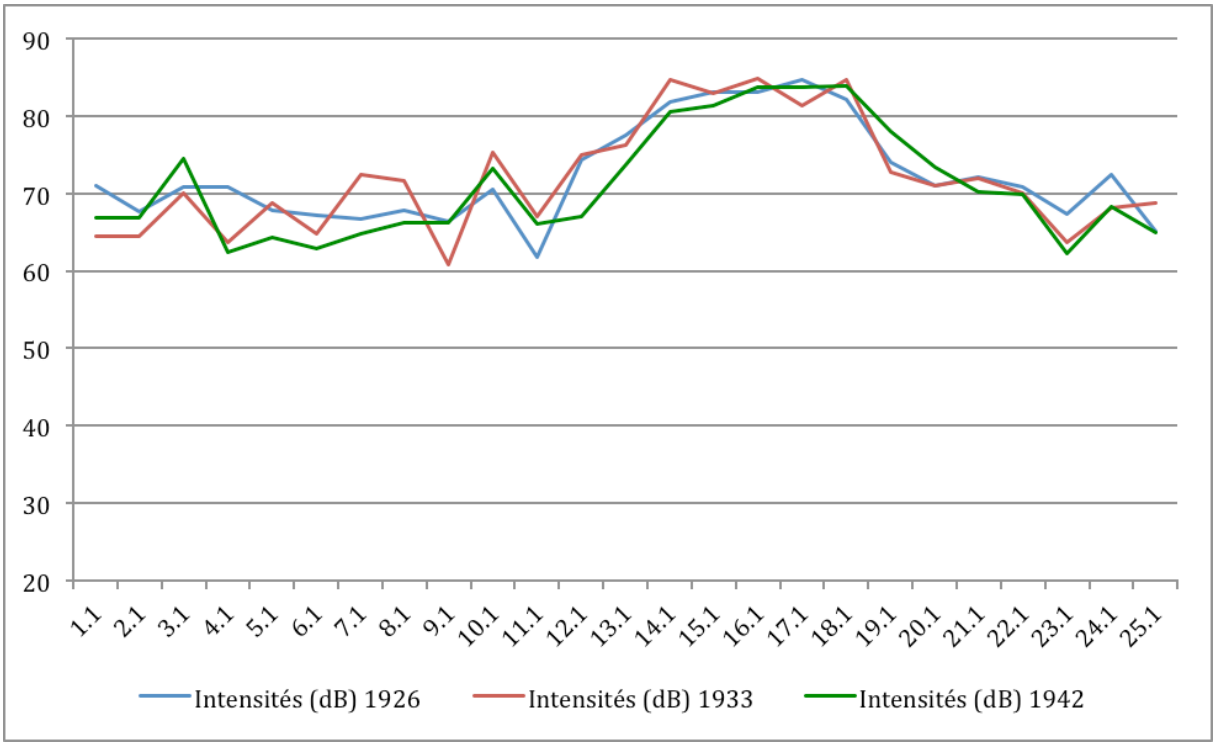


Figure 18. ***Prélude*** **op. 28 n° 4, intensités [1er temps de chaque mesure] (1926, 1933, 1942)**

En revanche, si l'on effectue la même opération, cette fois en tenant compte uniquement du dernier temps de chaque mesure, on constate que les différences entre les trois versions sont bien réelles.

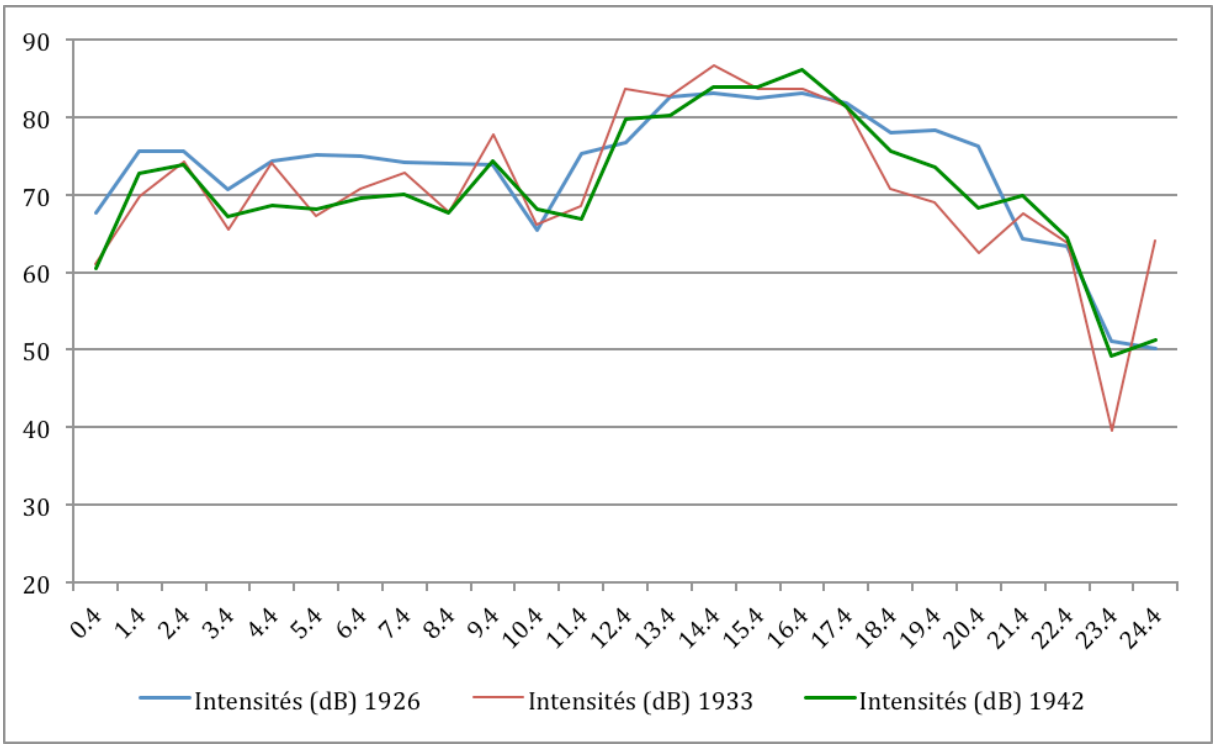


Figure 19. ***Prélude*** **op. 28 n° 4, intensités [dernier temps de chaque mesure] (1926, 1933, 1942)**

Que conclure de ces incohérences manifestes ? Premièrement, que le quatrième temps demeure, dans la première comme dans la seconde partie de l'œuvre, l'élément le plus variable – lorsqu'il correspond à la première note du motif de seconde descendante (que l'on nommera α). En second lieu, si la mesure d'un *decrescendo* est difficile, sa perception ne l'est pas moins, dans la mesure où elle dépend en grande partie du paramètre des durées, dont nous reparlerons.

Une plainte qui s'éplore. On n'aura pas manqué d'oberver l'aspect chaotique et « en dents de scie » de la courbe des intensités, jusqu'à la mes. 11. Cette particularité s'explique en partie par le phrasé adopté par Cortot : les pics se trouvent systématiquement sur le dernier temps de la mesure, c'est-à-dire sur la première note d'α. Or, cette surenchère expressive connote bien l'idée de la plainte évoquée dans le texte introductif, consubstantielle au motif descendant de seconde. C'est également elle qui conduit Cortot à donner beaucoup plus d'intensité, dans les trois versions, au *ré* de la mes. 9, pic mélodique et dissonance (il est appoggiature de la basse de l'accord de sixte).

On peut également percevoir une relation entre la métaphore de la plainte et l'évolution du tempo. Si l'on se concentre sur la partie de main gauche, on constate en effet que le quatrième temps, et dans une moindre mesure le premier temps, sont systématiquement rallongés. Cette inégalité du *tactus* a pour conséquence un retour progressif du tempo à sa valeur « normale » et un mouvement de type pendulaire. La figure ci-dessous, représentant la durée de chaque temps dans l'enregistrement de 1933 (mes. 3-6), en atteste.

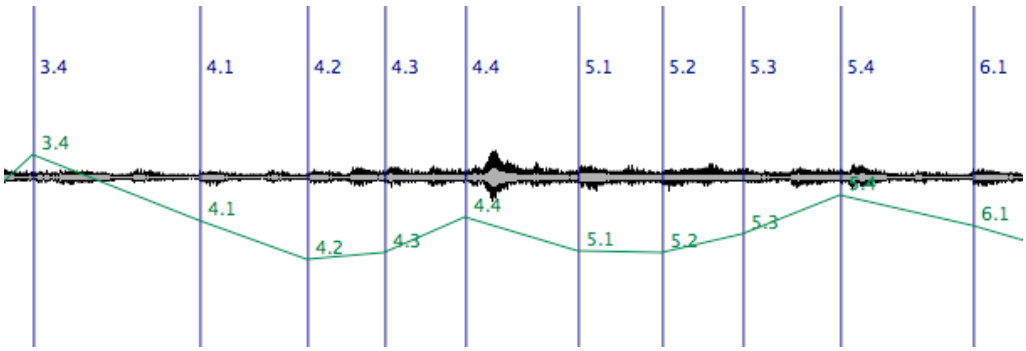


Figure 20. *Prélude* op. 28 n° 4, mes. 3-6 (1933)

Il faut souligner que si le rythme de la main gauche est loin d'être régulier, l'aspect cyclique et répétitif du mouvement induit bien l'idée de monotonie évoquée en préambule du *Prélude*.

On pourrait étudier de manière beaucoup plus approfondie les relations de durée entre le premier et le dernier temps de chaque mesure. Il nous semble cependant plus intéressant de montrer par quel biais Cortot amène chaque *ritenuto,* en accentuant le divorce entre la main gauche et la main droite. Celui-ci, perçu comme dissonance harmonique dans la partition, devient aussi séparation temporelle. Nous nous intéresserons en priorité à la version de 1926, la plus lente, et donc la plus à même de mettre en évidence le *rubato* du pianiste – la version de 1942, nettement plus rapide que les deux autres (le tempo moyen en 1926 est de 54 bpm à la noire, en 1933 de 57 bpm, et en 1942 de 66 bpm), présente un *rubato* beaucoup moins important. La figure ci-dessous représente l'intervalle de temps qui sépare la main gauche de la main droite, au niveau du premier et du quatrième temps. Nous avons indiqué en rouge les accords arpégés, en bleu les simples décalages.

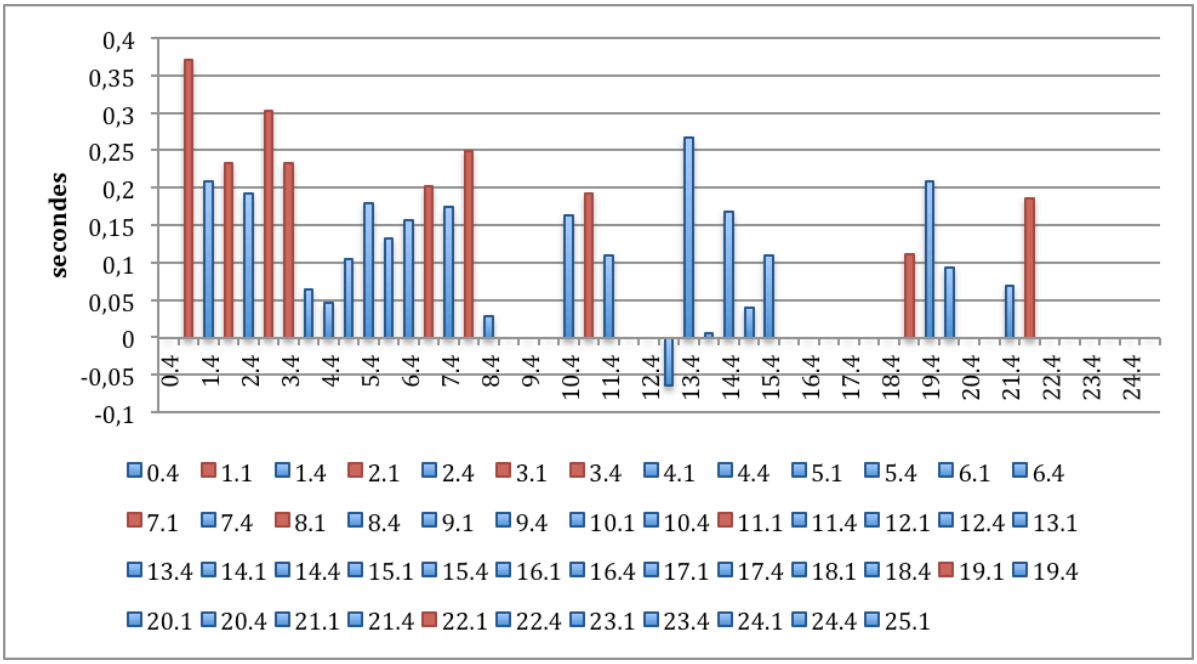


Figure 21. *Prélude* op. 28 n° 4, mesure de l'asynchronie entre basse et mélodie de main droite (1926)

Il convient de relever plusieurs éléments. En premier lieu, l'importance du décalage entre la main gauche et la main droite dépend en grande partie du choix de Cortot d'arpéger l'accord de main gauche ou de seulement jouer les deux mains de manière asynchrone, simplement parce l'arpègement demande davantage de temps. Or, on constate que dans la majeure partie des cas, lorsque l'accord est arpégé, c'est sur le premier temps de la mesure. On peut interpréter cette disparité de plusieurs manières. Si l'on considère en effet le motif de seconde descendante comme la figuration d'une dissonance suivie d'une résolution, alors l'arpègement de l'accord nous fait attendre cette résolution plus longtemps encore ; une

résolution qui dans l'écriture même de l'œuvre est loin d'être synonyme d'apaisement, puisque elle amène une harmonie tout aussi dissonante. La tension générée par l'attente peut donc être envisagée à la lumière du commentaire de Cortot : si le *Prélude* est « l'une des images les plus palpitantes du désespoir[1249] », c'est précisément parce qu'il n'y a pas de repos possible, d'un point de vue expressif comme d'un point de vue technique. À l'inverse – et c'est là une autre interprétation – il est évident que l'arpègement de l'accord crée une continuité entre les deux mains que ne permet pas la seule asynchronie. Sur le plan symbolique, l'arpège relie l'accompagnement et la mélodie, celle-ci en devenant la note la plus aiguë. Il faut d'ailleurs souligner que Cortot renonce à tout arpègement sur les premier et quatrième temps des mes. 13-15, mesures qui sont jouées dans une nuance *forte* et manifestent selon Cortot la violence croissante des émotions. En d'autres termes, il n'existe plus de lien, métaphorique ou réel, entre les deux mains. Bien que contradictoires en apparence, ces deux interprétations mettent au jour les difficultés que peuvent poser l'analyse des effets d'une interprétation. Elles révèlent également la richesse polysémique de l'interprétation instrumentale qui, au regard du langage verbal, n'est pas soumis aux mêmes contraintes logiques comme le principe de non-contradiction.

Il nous faut encore mettre en lumière quelques particularités. Tout d'abord, mes. 3-4, Cortot inverse le schéma mains décalées/accord arpégé. Or, ce renversement du rapport entre les deux temps reflète une particularité harmonique. Le dernier temps de la mes. 3 nous fait entendre un accord particulièrement expressif, car défini comme tel depuis la période baroque : le dernier renversement (beaucoup plus rare que les deux autres) d'une septième diminuée – *fa-sol*♯*-si-ré* – dont la quarte (*si*) est appoggiaturée. Or, cette septième est une dominante de *la,* sans fondamentale. Cette dominante est exprimée à l'état fondamental sur le premier temps de la mesure suivante. Par conséquent, on a réellement là l'illustration parfaite du schème tension/détente. En arpégeant le septième diminuée et en décalant (à peine) les deux mains lorsqu'est énoncée la septième de dominante, Cortot adoucit la dissonance du premier accord et, à l'inverse, empêche que la résolution ne soit perçue comme la promesse d'une cadence et d'un véritable apaisement… Nous formulons évidemment cette hypothèse sans prétendre pour autant que Cortot ait eu l'intention de créer cet effet de sens. Il est possible que ce choix ait été parfaitement contingent, ce qui, encore une fois, n'enlève rien à sa puissance sémantique.

[1249] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 11.

Enfin – ce sera là notre dernière remarque sur la question du *rubato* – en ce qui concerne les mesures dans lesquelles le *Prélude* se libère du motif de seconde (mes. 9 et mes. 16-18), Cortot adopte une stratégie différente. Mes. 9, main gauche et main droite coïncident parfaitement. Mes. 16-18, il existe un décalage sur le deuxième temps, mais très minime (mes. 18, ce décalage met d'autant plus en exergue la surprise que constitue l'énonciation d'une basse sur un autre temps que le premier). Dans la capture d'écran ci-dessous, les barres bleu clair correspondent aux *taps* de main gauche, les barres bleu foncé aux *taps* de main droite.

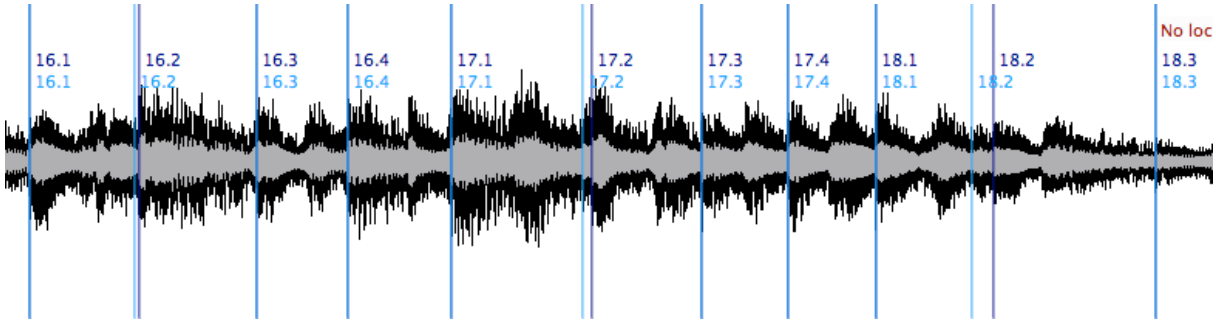


Figure 22. *Prélude* op. 28 n° 4, mes. 16-18 (1926)

Le cas de l'enregistrement de 1942. Il n'est nul besoin d'effectuer une analyse approfondie pour entendre que l'enregistrement de 1942 se démarque des deux autres. Tout d'abord, comme nous l'avons mentionné, il est joué dans un tempo globalement plus rapide. De plus, Cortot semble abandonner en partie la pratique de l'arpègement. Dans les mes. 1-11 notamment, seul l'accord du premier temps de la mes. 2 est arpégé. D'une manière générale, si l'asynchronie des mains est conservée sur les quatrièmes temps, elle ne l'est pas sur les premiers temps. Seule exception : le premier temps de la mes. 8, qui succède à l'une des rares doubles croches du *Prélude*. Ainsi, une exception sur le plan rythmique implique une interprétation également exceptionnelle. Il en est de même à la mes. 17. L'apogée expressive du premier temps est mise en relief par un décalage qui nous laisse entendre d'autant mieux la sonorité massive de l'octave à la basse.

La version de 1942 se dinstingue aussi par l'étendue de ses nuances. Le *forte* de la seconde partie (à partir de la mes. 13) est en effet d'autant plus perceptible que la première partie est jouée dans une nuance *piano* (la prise de son accentue sans nul doute cet effet)[1250].

[1250] C'est également vrai en ce qui concerne les enregistrements de 1926 et de 1933, mais c'est plus frappant encore dans l'enregistrement de 1942.

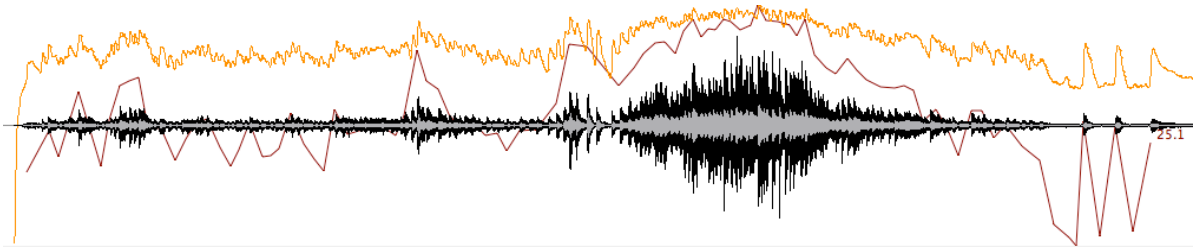


Figure 23. *Prélude* op. 28 n° 4 (1942)

On en conclut donc qu'en 1942 Cortot nous propose une interprétation moins maniérée et nous fait entendre des contrastes plus affirmés, sinon plus violents.

En guise de conclusion : les dernières mesures. Cortot fait le choix, dans les trois enregistrements, de ne tenir que la note aiguë des accords de la mes. 24. Il plaque donc les accords, puis relève tous les doigts hormis le cinquième de la main droite, comme précisé d'ailleurs dans l'un des cours d'interprétation retranscrits par Jeanne Thieffry[1251]. Cependant, les trois interprétations de cette cadence demeurent très différentes.

En 1926, Cortot ne relève les doigts que sur le deuxième puis le quatrième temps de la mesure. La capture d'écran ci-dessous montre ce rapport de durée.

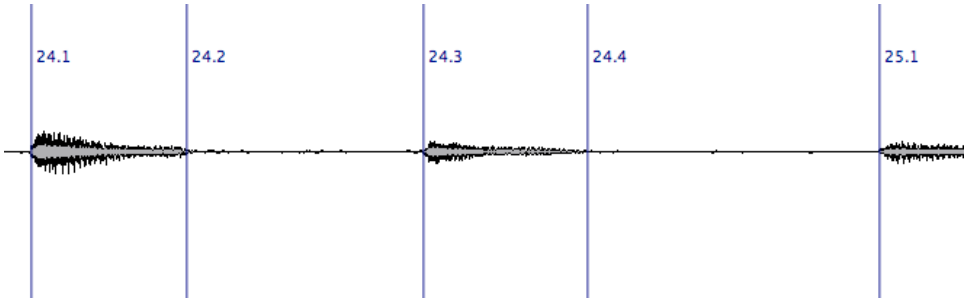


Figure 24. *Prélude* op. 28 n° 4, mes. 24-25 (1926)

En 1933, Cortot relève les doigts quasiment immédiatement, ne laissant résonner que le *mi*. En 1942 enfin, non seulement Cortot coupe brutalement et très rapidement le premier accord, mais il donne à la main gauche un poids (donc une intensité) plus important que dans les deux autres versions, ce qui accroît encore la brutalité de l'attaque. Le deuxième accord est en revanche similaire, du point de vue du mode de jeu, à celui de l'enregistrement de 1933.

On en conclut donc que :

[1251] Voir CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 45.

- le choix de ne laisser résonner qu'une seule note ne peut être anodin. Quelle que soit la symbolique qu'on lui attribue, il est évident que le renoncement à l'harmonie et la solitude imposée à la note aiguë sont liés aux images et aux émotions que nous propose Cortot : mort, solitude, tourment ;
- la rapidité avec laquelle Cortot coupe l'accord et la nervosité du geste implique, par analogie, un sentiment de violence (en 1942 notamment, le 1er accord semble « arraché » au clavier ; en 1926 au contraire, les accords sont posés) ;
- il existe une gradation, de 1926 à 1942. En 1942, il semble qu'il n'existe plus aucune retenue expressive ni aucune volonté d'« adoucir les contours ».

Une vision synoptique. Nous reproduisons ci-dessous un schéma représentant durées et intensités, les *taps* étant placés en fonction de la main droite, sur les premier et quatrième temps. Cette figure est dans une certaine mesure la représentation graphique de la dynamique de l'œuvre (excepté, bien sûr, pour les mes. 9 et 16-18) – si par dynamique on entend l'énergie cinétique de la pièce.

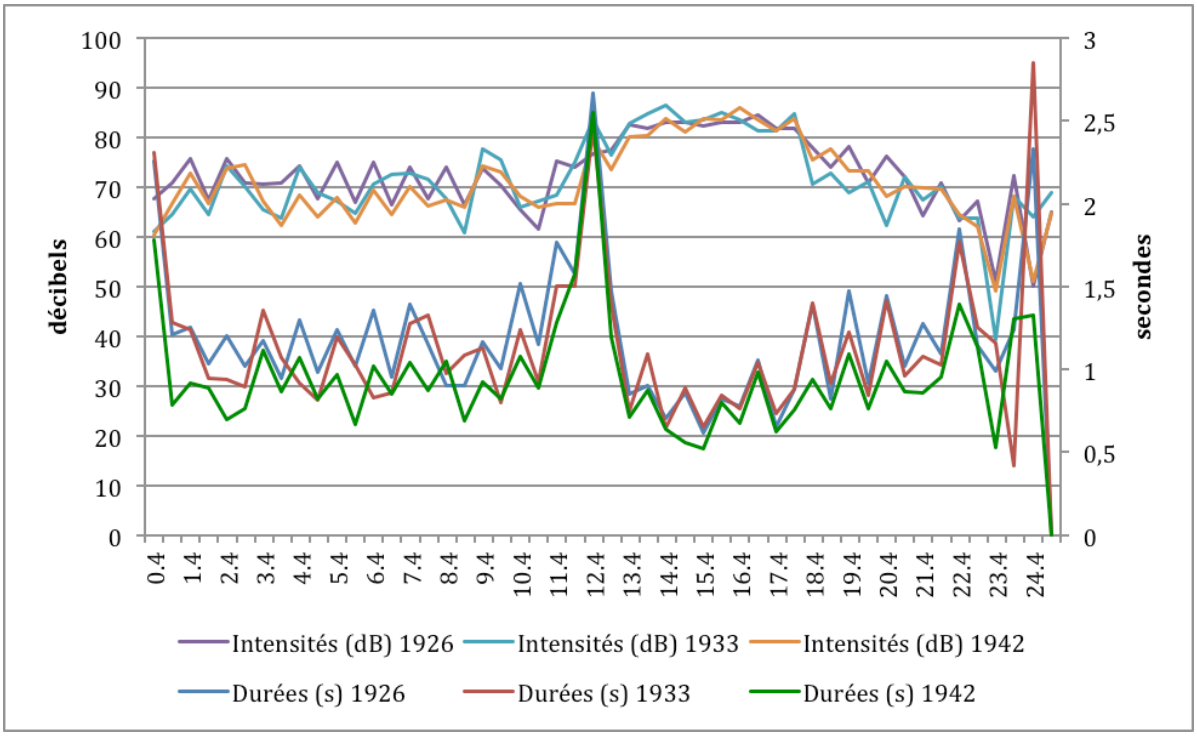


Figure 25. ***Prélude*** **op. 28 n° 4, durées et intensités (1926, 1933, 1942)**

e) *Prélude* op. 28 n° 5

De forme binaire (AA' + coda), ce *Prélude* se rapproche d'une Étude par l'aspect systématique de l'écriture et du geste que celle-ci induit. Une des particularités de cette pièce est la présence de couleurs mineures au sein du mode majeur (on note l'alternance entre *si* ♭ et *si* ♮ , neuvième majeure puis mineure de l'accord de dominante de *ré* majeur). Cependant, Cortot ne relève pas cette spécificité, mais centre son propos sur la sonorité propre au *Prélude* : « Bruissement léger des feuilles dans la brise, gazouillis énivrés [*sic*] dans l'ombre des ramures, murmure jaseur de l'eau, c'est à suggérer une impression semblable que tendra l'interprète de ces lignes chuchotantes[1252]. » Or, afin d'obtenir le son désiré, il faut, selon le pianiste, veiller à avoir un « jeu parfaitement égal[1253] ». L'analyse des enregistrements de 1926, 1933 et 1942 nous permet d'assigner à cette qualité « égale » du son un sens qui n'est pas seulement technique.

Égalité = régularité ? S'il y a égalité, c'est aussi du point de vue du tempo. Dans la version de 1926, dont nous rappelons qu'elle est contemporaine de la parution de l'édition de travail, Cortot demeure, dans les mes. 5-16 et 21-32 (c'est-à-dire A et A' sans les quatre mesures initiales sur pédale de dominante), d'une régularité quasi métronomique. Même le très léger *rubato* de la mes. 6 (compensé par un *accelerando* mes. 7) est négligeable : il existe seulement 5/100 s de différence entre la durée de la mes. 5 et celle de la mes. 6, 8/100 s entre la durée de la mes. 6 et celle de la mes. 7. Le graphique ci-dessous, représentant la durée de chaque mesure, en atteste :

[1252] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28,* p. 13.
[1253] *Id.*

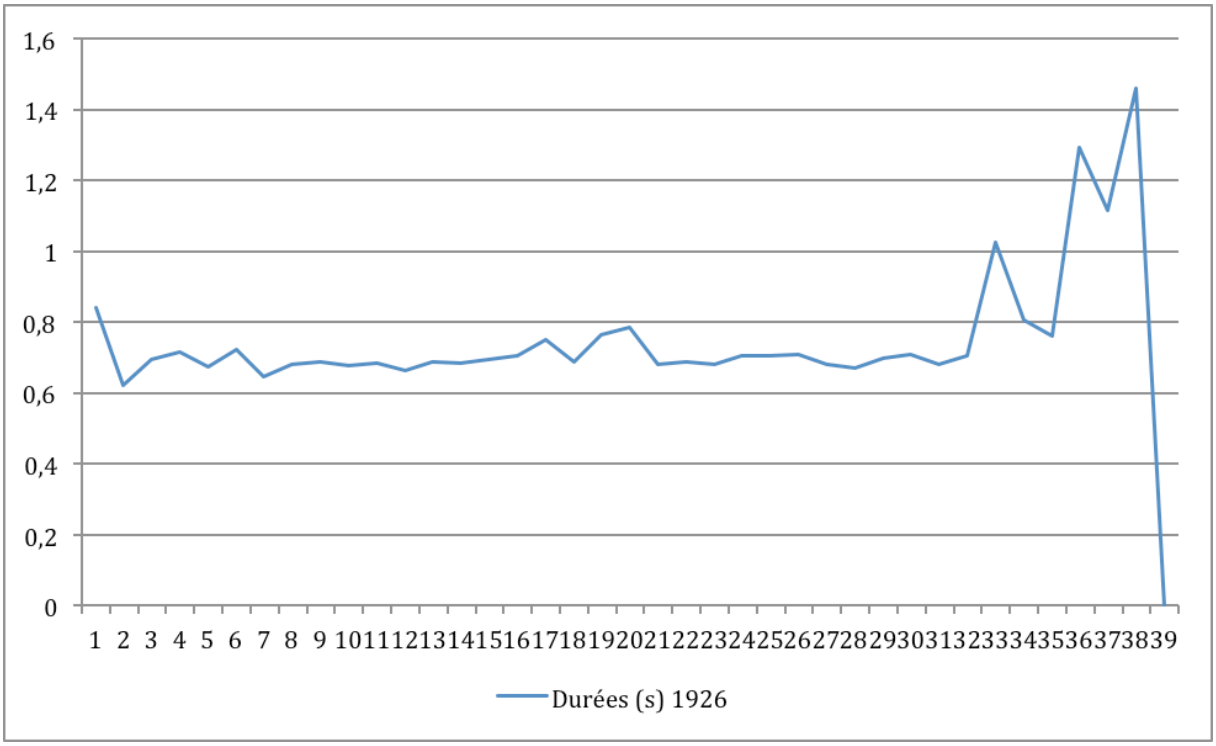


Figure 26. *Prélude* op. 28 n° 5, durées (1926)

Les seules fluctuations de tempo perceptibles apparaissent mes. 1-4, 17-20, et 33-39, c'est-à-dire : a) dans les quatre premières mesures de chaque partie, qui impliquent pour l'auditeur, en matière d'expérience temporelle, l'attente de la tonique et une tension anticipatrice générée par la répétition du motif de seconde et l'hésitation entre neuvième majeure et neuvième mineure ; b) lors de la coda sur pédale de tonique, construite sur le modèle des mes. 1-4, et qui en conserve d'ailleurs l'idée d'une perméabilité du majeur et du mineur ; c) lors des accords finals.

En comparaison, la gestion du tempo, en 1933, apparaît beaucoup plus chaotique. Cortot alterne *accelerandos* et *ritenutos* qui sont bien perceptibles, même à l'échelle de la mesure. Par ailleurs, en 1933 comme en 1942, Cortot fait attendre la reprise de la première partie, se servant donc du *rubato* comme marqueur structurel – ce qu'il ne fait pas du tout en 1926. Enfin, on observe que dans ces deux versions, cet allongement notable de la mes. 17 a pour conséquence, par effet de miroir, un retour progressif au tempo dans les mesures qui suivent. Le graphique ci-dessous est l'équivalent, pour 1933 et 1942, du graphique ci-dessus.

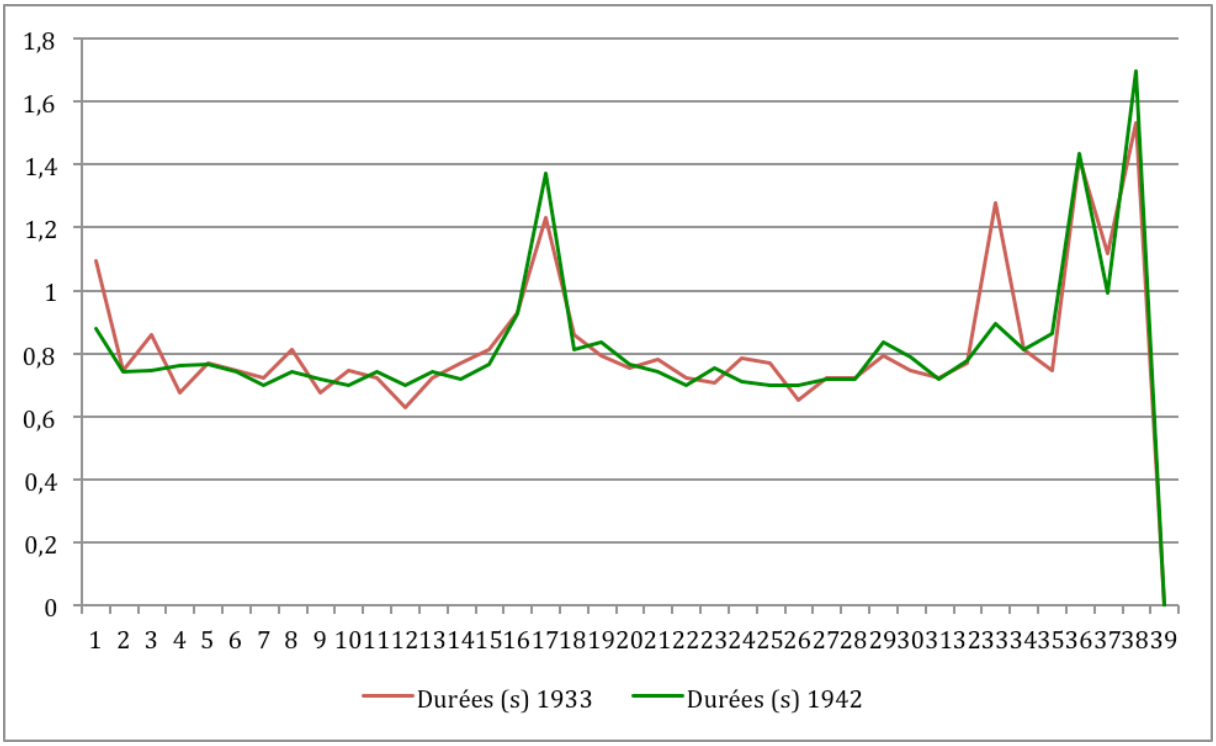


Figure 27. *Prélude* op. 28 n° 5, durées (1933, 1942)

Égalité du son *versus* expression du mouvement. L'égalité s'entend en priorité comme égalité du son, ou encore égalité de l'attaque (ce qui revient au même). Cependant, Cortot évite toute monotonie en variant les intensités et en utilisant la pédale, plus ou moins libéralement selon les versions.

La figure ci-dessous représente les variations d'intensité (mesurée sur le premier temps de chaque mesure) dans la partie A du *Prélude* (en haut : 1926, au centre : 1933, en bas : 1942).

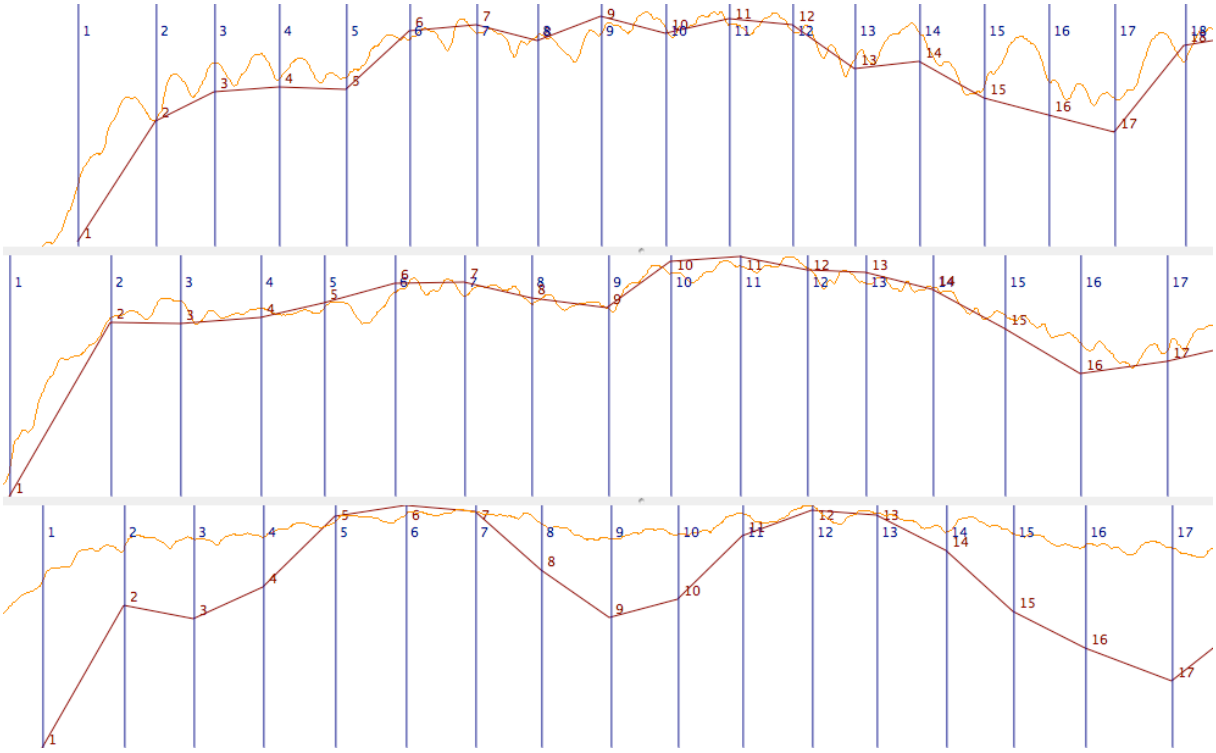


Figure 28. *Prélude* op. 28 n° 5, mes. 1-17 (1926, 1933, 1942)

Deux éléments apparaissent clairement : le caractère parfaitement sinusoïdal de la courbe des intensités en 1942, de même que l'importance de l'amplitude entre les intensités les plus faibles et les plus fortes. En comparaison, les intensités de 1926 et 1933 sont beaucoup moins fluctuantes. Cette forme sinusoïdale révèle un aspect intéressant de l'évolution des interprétations de Cortot. En 1926 en effet, celui-ci exacerbe la courbe du dessin mélodique en l'accompagnant d'une alternance de *crescendi* et *decrescendi.* Mais cela se joue à l'échelle du motif. C'est notamment perceptible aux mes. 13 et 15 (il en est de même, dans la seconde partie du *Prélude,* aux mes. 29-32) : Cortot utilise la pédale sur les deuxièmes et troisièmes temps, créant ainsi un effet de *crescendo* ample et très rapide (la courbe orange en offre une visualisation adéquate). Le contraste est d'autant plus grand avec les mes. 14 et 15 qui sont jouées, elles, sans pédale.

En 1933, Cortot utilise la pédale avec moins de parcimonie, et non pas pour créer un contraste de sonorités, mais pour accentuer l'effet du *crescendo.* À la différence de l'enregistrement de 1926 cependant, ces variations d'intensité se font sur une plus grande période et de manière plus régulière, ce qui n'interdit pas, comme en 1926, un jeu de micro variations d'intensité qui épousent la forme du motif.

En 1942 enfin, le contraste entre jeu sans pédale, très articulé, presque détaché, et jeu avec pédale est exacerbé. De plus, l'alternance entre ces deux types de jeu ne correspond pas

à l'opposition entre pic d'intensité et faible intensité. Les choix de Cortot en la matière paraissent même être à rebours du phrasé. Mes. 1 à 3 par exemple, Cortot n'utilise pas la pédale, malgré le lié par deux (mes. 17-20 d'ailleurs, Cortot accompagne de pédale le lié par deux). De la même manière, mes. 12-16, l'absence de pédale implique un jeu *non legato,* alors même que l'écriture offre la possibilité de mettre en exergue des fragments mélodiques. On remarque enfin qu'aux mes. 29-32, Cortot utilise exactement le même procédé qu'en 1926 : une pédale sur les deuxièmes et troisièmes temps, avec un effet de « soufflet ».

Conclusion. Étrangement, les enregistrements de 1926 et de 1942 présentent un certain nombre de similitudes, notamment la parcimonie avec laquelle Cortot utilise la pédale, obéissant en cela à l'impératif du jeu perlé. Les deux versions diffèrent en revanche en ce qui concerne l'échelle temporelle des variations d'intensité, qui en 1926 reflètent la forme sinusoïdale des motifs, en 1942 une ductilité harmonique perceptible sur plusieurs mesures (de la mes. 5 à la mes. 16, on module successivement en *ré* majeur, en *la* majeur, en *mi* mineur, en *si* mineur et en *fa*♯ majeur), mais aussi par le mode de jeu, *legato* en 1926, *non legato* en 1942. Là encore, la version de 1942 est la plus anticonformiste, sinon la plus expérimentale par sa nervosité et son apparent refus de lyrisme.

Le caractère métamorphique du *Prélude* n° 5 se manifeste, en 1933, par des variations d'intensité au niveau du motif, mais surtout par une flexibilité plus grande du tempo. Enfin, il faut souligner qu'en 1933 le *Prélude* est joué dans une nuance globalement plus forte, ce qui lui donne un caractère plus démonstratif. On pourrait arguer qu'il est impossible de comparer les intensités entre enregistrements, en raison de la qualité évolutive des techniques de prise de son et du transfert. Certes… mais l'effet sur l'auditeur n'en est pas moins réel.

f) *Prélude* op. 28 n° 6

Sans effectuer l'analyse formelle de ce *Prélude,* nous voudrions en souligner quelques aspects significatifs :

- l'unicité du matériau mélodique (à la fois thème et accompagnement) et l'omniprésence du rythme pointé ;
- la forme en arche du thème ;
- l'importance expressive des dissonances entre main gauche et main droite (par exemple, mes. 1, le *do*♯ de main gauche, appoggiature inférieure de *ré,* est joué est joué en même temps qu'un *si* à la main droite) ;
- la variabilité du rythme harmonique.

Nous avons mis en exergue ces quatre éléments car ils posent de réels problèmes d'interprétation, que nous chercherons à mettre en évidence dans l'analyse suivante.

Forme et fluctuations de tempo. Avant toute chose, il faut préciser qu'au cours des ans, Cortot adopte un tempo de plus en plus rapide. L'enregistrement de 1926 dure 104,150 s (tempo moyen : 43 bpm à la noire), celui de 1933, 100,797 s (tempo moyen : 45 bpm), et celui de 1942, 87,474 s (tempo moyen : 51 bpm). Pourtant, il semble que le pianiste effectue des choix interprétatifs sensiblement identiques en ce qui concerne l'évolution générale du tempo. Nous avons reporté dans le graphique ci-dessous la durée de chaque mesure.

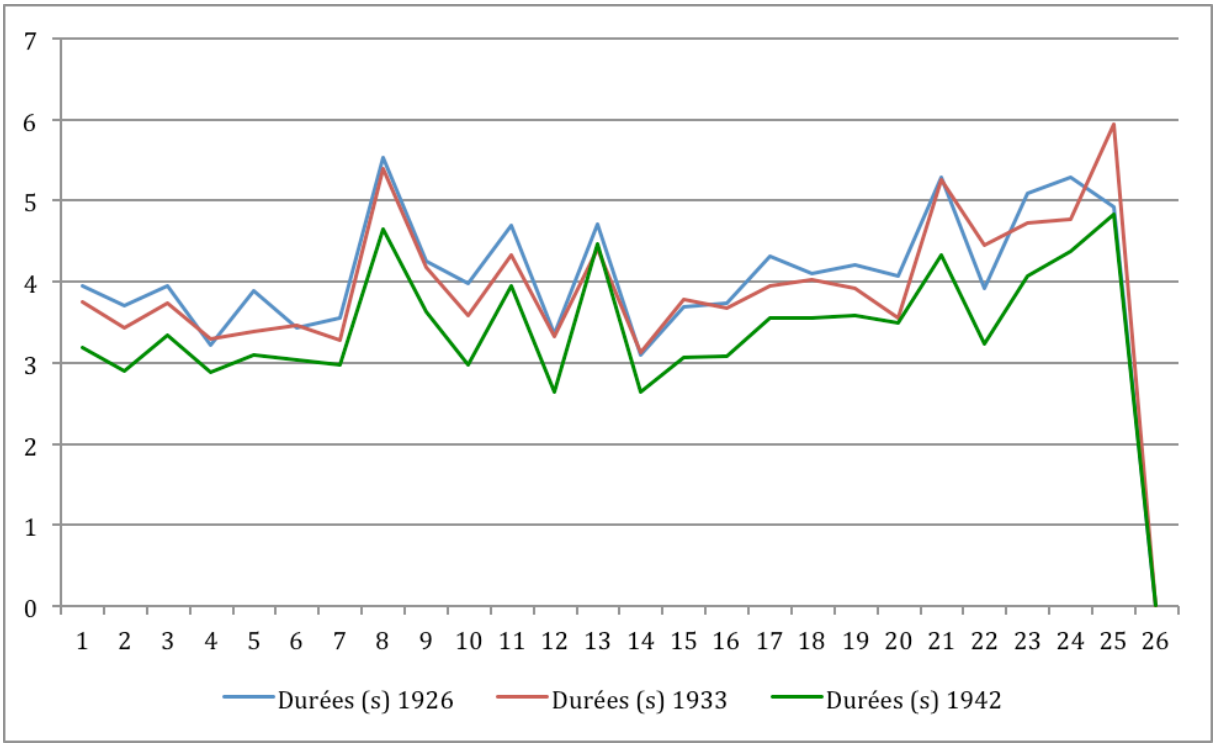


Figure 29. *Prélude* op. 28 n° 6, durées (1926, 1933, 1942)

Si l'on considère les mes. 1-22 (nous laissons de côté les quatre dernières), on constate que quatre mesures du *Prélude* sont marquées par un fort *ritenuto.*

- Mes. 8, le *ritenuto* a une fonction structurelle. Il marque la fin de la première phrase (sur une demi-cadence).
- Mes. 11, l'étirement des durées, d'une part, semble accentuer l'effet de surprise et de rupture suscité par l'apparition de l'harmonie de *sol* majeur, deux mesures plus tôt que dans la première partie du *Prélude*, d'autre part retarde la modulation inattendue en *do* majeur. Soulignons d'ailleurs que cette

diminution du tempo est due à deux facteurs : le décalage des mains sur le premier temps (l'accord de main droite est joué après la basse) et l'allongement significatif du *mi* (cf. la capture d'écran ci-dessous : il y a un *tap* sur chaque croche). Ce *mi,* non seulement, annonce celui de la mesure suivante – et donc l'accord de *do* majeur –, mais de plus, induit une couleur modale, puisqu'il forme avec la main droite un accord de *mi* mineur, III^{e} degré de *do* majeur. Autant de raisons de le savourer plus longtemps…

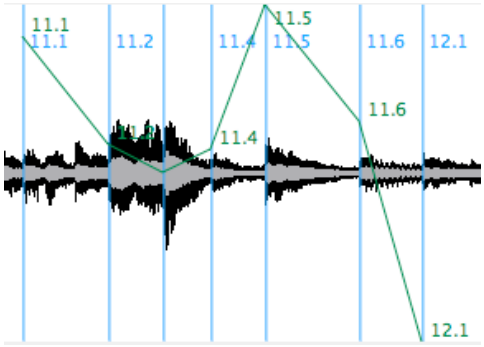


Figure 30. *Prélude* op. 28 n^{o} 6, mes. 11 (1942)

- Mes. 13 apparaît pour la première fois l'accord de *do* majeur à l'état fondamental. Mais c'est aussi l'amplitude de l'arpège qui est mise en valeur : il faut virtuellement plus de temps pour en parcourir toute l'étendue (la métaphore spatiale a ici toute son importance). On remarque enfin que Cortot use du même procédé qu'à la mes. 11 : main gauche et main droite sont décalées, ce qui a pour effet d'isoler la basse, qui résonne donc « à vide ».
- Mes. 21, le *ritenuto* a une fonction structurelle. Cortot s'attarde tout particulièrement sur la dominante qui se trouve sur le troisième temps et qui annonce la cadence finale précédant les quatre mesures de coda, entièrement écrites sur une harmonie de tonique. Ajoutons que le registre grave de cette mesure invite d'autant plus à un ralentissement du mouvement. Métaphoriquement, gravité et lenteur sont intrinsèquement liées (de ce point de vue, il n'est pas anodin que le terme grave désigne tout autant le mouvement que le registre).

En définitive, à l'échelle de l'œuvre, les fluctuations de tempo reflètent en grande partie des particularités structurelles (fin d'une phrase, modulation), mais aussi une attention à la couleur sonore (registre, harmonie).

***Arsis/thesis* et forme en arche.** Les éditions se contredisent quant à la dynamique propre au thème de main gauche. Cortot, pour sa part, choisit d'étendre le *crescendo* initial, comme dans la première édition française, jusqu'à la fin de la mesure (ce n'est le cas ni dans la première édition anglaise, ni dans l'édition Debussy). Par conséquent, le *si* semble constituer une apogée en ce qui concerne l'intensité. Or, fait remarquable, en 1933 et en 1942, cette apogée se situe clairement au niveau du deuxième temps de la mes. 1, c'est-à-dire sur le *ré* de main gauche, le troisième temps et la mesure suivante étant clairement sur le versant descendant de la courbe des intensités. La capture d'écran ci-dessous (1933 en haut, 1942 en bas) en atteste. Nous précisons que les *taps* sont placés au niveau de chaque temps.

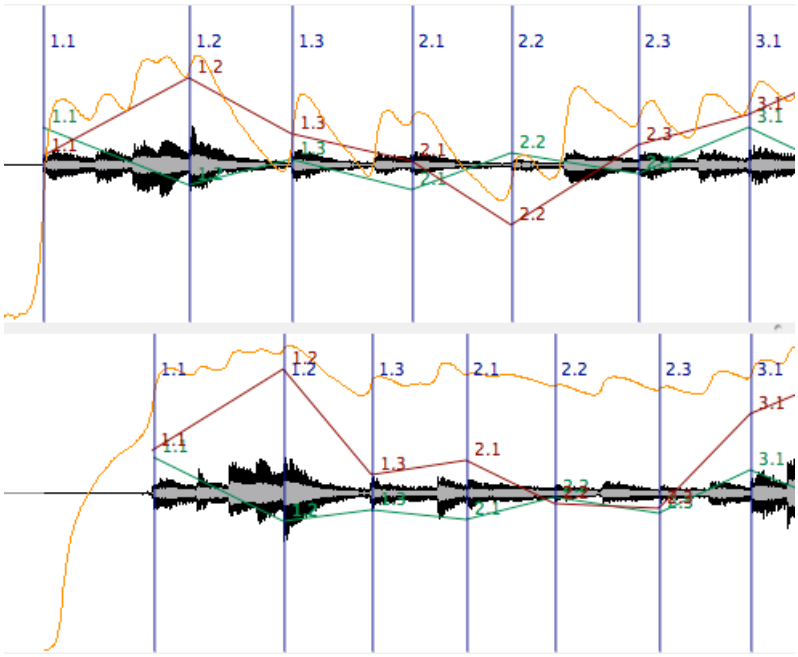


Figure 31. *Prélude* op. 28 n° 6, mes. 1-3 (1933, 1942)

On pourrait interpréter cela comme une tentative de casser la symétrie et la polarité *arsis/thesis* induite par la forme du thème et l'harmonie. Pourtant, l'écoute des deux enregistrements nous conduit à une conclusion différente. Si Cortot donne plus d'intensité au *ré* de main gauche, c'est qu'il n'est pas dissonant. L'intensité remplace en quelque sorte la dissonance comme force expressive. Au contraire, le *do* qui suit n'a pas besoin d'être mis en exergue, puisqu'il l'est déjà en vertu de l'harmonie. Par ailleurs, le *ritenuto* effectué sur le troisième temps suffit à maintenir la tension jusqu'à la mes. 2. Cela est sans doute moins perceptible en 1942, en raison de la vivacité du tempo. Dans tous les cas, on retrouve ici la distinction entre signe analytique et signe performatif déjà évoquée dans l'analyse du *Prélude* n° 2.

En conséquence, on ne s'étonnera pas que la mes. 2 soit jouée dans une nuance *decrescendo.* Plus remarquable en revanche est le rallongement systématique de la croche qui suit la noire pointée. Dans la figure ci-dessous (il s'agit de l'enregistrement de 1926), nous avons placé un *tap* sur chaque croche de la mes. 2. L'allongement du *fa*♯ est bien visible.

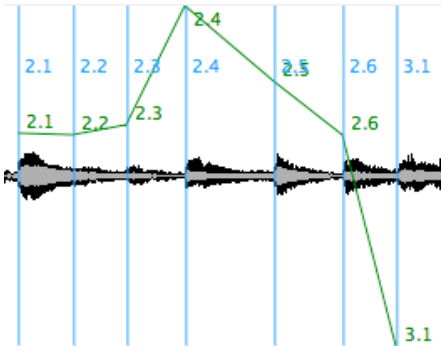


Figure 32. *Prélude* op. 28 n^{o} 6, mes. 2-3 (1926)

On peut expliquer cette particularité de deux manières. D'une part, le *fa*♯ a ici une fonction de dominante. Par conséquent, Cortot accentue la dimension suspensive de l'harmonie qui en résulte (une sixte et quarte). C'est également le cas aux mes. 15-16 et 19-20. Cependant, on observe le même phénomène mes. 4 et 12, dans lesquelles le *si* et le *do* ont une fonciton de tonique. C'est donc le déséquilibre rythmique créé par l'énonciation d'une croche dans la seconde moitié du temps qui est mis en valeur. Par ailleurs, on constate que la durée de chaque croche est de plus en plus courte, selon une progression régulière. En d'autres termes, nous avons ici la démonstration qu'il peut exister un rapport étroit entre la forme d'une courbe mélodique et le mouvement d'un objet soumis aux lois physiques : un objet lancé du haut d'une côte prend de plus en plus de vitesse. L'élan peut donc être une caractéristique du mouvement réel comme du mouvement musical.

Il faut ajouter que ce dernier n'est pas le seul apanage d'une mélodie descendante. On observe en effet exactement les mêmes caractéristiques dans l'interprétation des quatre doubles croches du thème. Dans la capture d'écran ci-dessous, nous avons placé un *tap* sur chaque double croche de la mes. 5, dans l'enregistrement de 1942 (5.5 correspond au *sol* de main gauche, sur le deuxième temps).

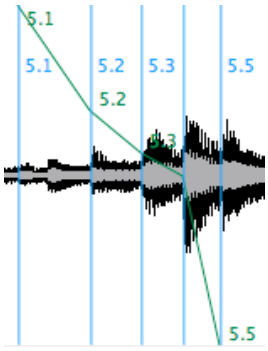


Figure 33. *Prélude* op. 28 n° 6, mes. 5 (1942)

Quoiqu'il en soit du rapport entre mouvement musical et mouvement réel, il est évident que Cortot pense l'énergie dynamique de ce *Prélude* comme une succession d'élans et de suspensions (le pianiste emploie d'ailleurs précisément les termes d'« élan » et d'« abandon[1254] »).

Hyperbole et sobriété. Cortot écrit en préambule au *Prélude* n° 6 :

> Pour bien rendre le caractère élégiaque et méditatif de ce prélude, il convient de donner au dessin mélodique de la main gauche, une accentuation pénétrante, mais dont l'intensité est en raison directe de sa sobriété même.
>
> Cette œuvre prend trop souvent, de par l'exagération du sentiment, un caractère emphatique qui la dénature irrémédiablement, et transforme en banales expansions, les inflexions réservées, contenues, qui font la valeur aristocratique de cette confidence. Elle est mélancolique, désabusée, certes, mais non désespérée ; il s'y joint l'amère douceur d'un regret et ce ne sont que des soupirs, non des sanglots, qui rythment son allure égale[1255].

Nous nous proposons d'examiner dans quelle mesure l'interprétation de Cortot peut être considérée comme « sobre ». Nous nous focaliserons pour cela sur les mes. 5-6.

D'un point de vue formel, la mes. 5 est l'aboutissement d'une gradation. Miroir des mes. 1 et 3, elle nous fait entendre la note la plus haute de la main gauche, et l'on abandonne le *si* mineur pour le *sol* majeur. Le changement de tonalité, de mode et de hauteur donnent à cette mesure, et particulièrement au *sol* aigu, la valeur d'une hyperbole. Or, dans les trois versions, cette note est jouée avec une intensité plus grande. Cependant, la différence d'amplitude (en décibels) entre le *ré* aigu de la mes. 3 et le *sol* aigu de la mes. 5, en 1926 et en 1942, est minime. On n'aura pas manqué de constater que l'échelle des nuances est beaucoup

[1254] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,*, p. 45.
[1255] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit,* p. 16.

moins étendue dans les enregistrements de 1926, pour des raisons évidentes de qualité de prise de son. De la même manière, il semble que ceux de 1933 aient été davantage « nettoyés » lors du transfert, et présentent une palette d'intensités plus large. En revanche, en 1942, on ne peut inculper la prise de son : il est évident que le *sol,* mes. 5, est joué à peine plus fort que le *ré* de la mes. 3.

Pourtant, cette donnée n'a en soi que peu de signification. Ce qui importe en effet, c'est l'amplitude du *crescendo.* En d'autres termes, en 1933 et en 1942, l'auditeur a le sentiment que le *sol* est une apogée, parce que l'on part, littéralement, de plus bas (à la fois du point de vue des hauteurs et de l'intensité). La capture d'écran ci-dessous permet de comparer durées et intensités, mes. 5-6, dans les trois enregistrements.

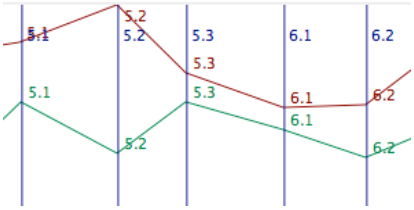


Figure 34. *Prélude* op. 28 n° 6, mes. 5-6 (1926)

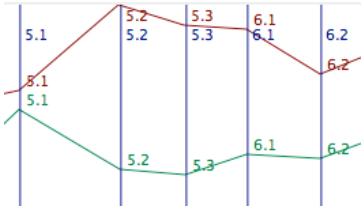


Figure 35. *Prélude* op. 28 n° 6, mes. 5-6 (1933)

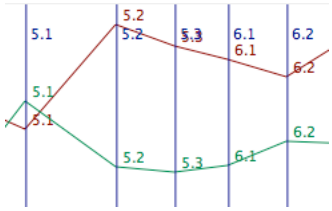


Figure 36. *Prélude* op. 28 n° 6, mes. 5-6 (1942)

Si l'on s'intéresse maintenant à la fin de la mes. 5 et au début de la mes. 6, on observe que Cortot fait des choix divergents en matière d'interprétation. Tout se joue dans la manière dont il amène les deux *fa*♯ et le *mi*♯. En 1926, le pianiste fait durer le troisième temps de la mes. 5, le chromatisme descendant de la mesure suivante étant joué comme un écho (dans une nuance plus *piano*), et dans un tempo rapide. En 1933, non seulement Cortot ne diminue véritablement l'intensité que sur le *mi*♯, mais de plus, il ne rallonge de manière significative que la durée du *fa*♯et du *mi*♯ de la mes. 6. En 1942 enfin, le pianiste ne diminue le tempo que sur le *mi*♯ de la mes. 6 et effectue un *decrescendo* régulier à partir du *sol* aigu de la mes. 5. Nous en concluons que : a) les versions de 1933 et 1942 sont très similaires ; b) alors que dans la version de 1926, Cortot distingue nettement le *fa*♯ de la mes. 5 de la cellule *fa*♯/*mi*♯ (autrement dit, il joue ces deux dernières notes comme un lié par deux), en 1933 et en 1942, la cellule *sol*/*fa*♯/*fa*♯/*mi*♯ est jouée comme un tout ; c) en conséquence, la version de 1926 souligne davantage la dissonance expressive que constituent le chromatisme et l'harmonie des deux premiers accords de la mes. 6 (II^{e} degré et dominante), qui laissent envisager une modulation en *fa*♯ mineur qui n'arrivera jamais.

Cela signifie en outre que l'enregistrement de 1926 apparaît curieusement moins « sobre » – sans pour autant être emphatique – que les deux enregistrements ultérieurs. Le tempo plus lent qu'adopte Cortot contribue également à décupler les possibilités de *rubato.* Or, il faut souligner que le *rubato* est ici l'image même de la nostalgie : « quelque chose que l'on voudrait pouvoir retenir, et qui fuit…[1256] », ce quelque chose étant à la fois un objet imaginaire (un souvenir) et le temps qui se dérobe. En définitive, c'est la version de 1942 qui semble la moins maniérée. Le tempo relativement rapide y est évidemment pour quelque chose. Simplement, en 1926, Cortot met en exergue tous les détails expressifs de l'œuvre (harmoniques, rythmiques, mélodiques). En 1942, ce sont davantage les variations du mouvement que l'on ressent, à plus grande échelle. Sans surprise, la version de 1933 constitue un juste milieu, par son équilibre formel et son attention à la couleur spécifique de chaque événement musical.

g) *Prélude* op. 28 n° 7

Daniel Leech-Wilkinson a déjà longuement analysé les enregistrements de 1926 et 1928 du *7e Prélude*[1257]. Aussi, nous ne reviendrons pas sur les points suivants, déjà traités, et valables également pour les versions de 1933 et 1942 :

- la découpe structurelle en quatre mesures. Dans chacune de ces quatre mesures, le tempo suit un mouvement pendulaire ;
- l'énonciation du motif principal s'accompagne toujours du même *rubato* et de la même dynamique : un *decrescendo* et un *diminuendo* au niveau des accords répétés ;
- l'anacrouse, que Chopin « emploie dans un sens de réserve, comme de pudeur, d'hésitation à commencer[1258] ».

Cependant, comme toujours, le diable se cache dans les détails, et surtout dans les exceptions. Nous en offrons ici quelques exemples.

• En 1942, Cortot adopte un tempo plus rapide que dans les deux autres enregistrements. Ce tempo accru, combiné à un premier temps (mes. 1) très écourté, contribue à donner à ce

[1256] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 45.
[1257] Voir LEECH-WILKINSON, Daniel, « Making music with Alfred Cortot : ontology, data, analysis », dans LOESCH, Heinz (von) ; WEINZIERL, Stefan, (éds.) *Gemessene Interpretation - Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, Mayence : Schott, 2011, p. 138-140 [en ligne]. http://www.academia.edu/1217981/Making_Music_with_Alfred_Cortot_ontology_data_analysis. [Consulté le 28 août 2012]
[1258] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 46.

Prélude une allure plus enlevée que les deux autres (ou plus dansée, puisque Cortot fait référence, en préambule, à la mazurka) – et cela même si le pianiste adopte le schéma décrit par Leech-Wilkinson dans la suite de l'œuvre. Cet effet est accentué par l'articulation *staccato* de la première octave de main gauche et par le très léger décalage entre les deux mains sur le premier temps, qui a pour effet d'asseoir la basse comme une basse de danse à trois temps.

• Si l'on numérote chaque phrase de deux mesures de 1 à 8, dans les trois versions, les 4^{e}, 6^{e} et 8^{e} phrases se démarquent clairement des autres. La dernière phrase, par sa position, invite évidemment à une interprétation spécifique : un allongement du premier temps (en 1926 et 1933 notamment), mais surtout du troisième. On notera qu'en allongeant le premier temps, Cortot ne fait qu'exagérer un schéma dynamique et temporel qui se vérifie pour chaque phrase (en cause : le rythme pointé). Plus intéressante est l'interprétation des 4^{e} et 6^{e} phrases, dont on comprend bien la saillance d'un point de vue formel. La 4^{e} phrase est en effet la dernière de la première partie (juste avant la reprise des premières mesures), tandis de la 6^{e} reste en suspens sur la dominante de *si* mineur. Et la tension générée par l'anticipation est d'autant plus grande que l'accord contient une septième, note à résolution obligée. Outre les particularités déjà notées dans la dernière phrase (un troisième temps, mes. 7 et 11, et une blanche, mes. 8 et 12, particulièrement longs, ainsi qu'un tempo global plus lent), il faut souligner également une évolution des nuances qui semble contraire à l'indication dynamique reportée sur la partition. Alors que Cortot, conformément à la première édition anglaise, inscrit un signe *crescendo* qui s'étend sur l'ensemble de la mes. 11, il joue l'accord de la mes. 12 dans une nuance subitement *piano* (cela est vrai de tous les enrgistrements). La capture d'écran ci-dessous, qui représente l'intensité et les durées[1259] pour chaque temps de cette phrase, permet de visualiser cette particularité.

[1259] Le deuxième temps de la mes. 12, n'étant marqué par aucune note, est placé à peu près à égale distance du *tap* précédent et du *tap* suivant. Cela est vrai pour l'ensemble du *Prélude.*

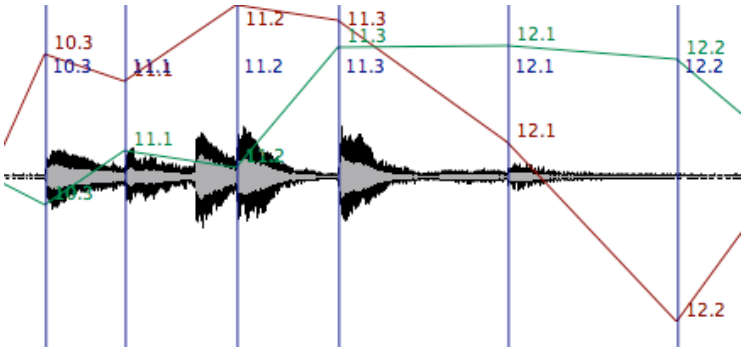


Figure 37. *Prélude* op. 28 n° 7, mes 10-12 (1942)

En 1933 (voir ci-dessous), Cortot inclut déjà dans le *decrescendo* les accords de main droite de la mes. 11.

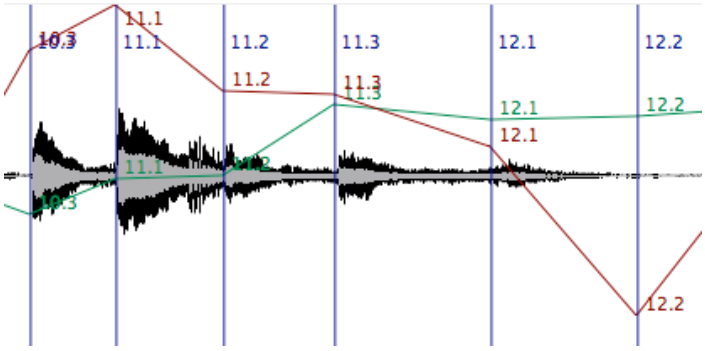


Figure 38. *Prélude* op. 28 n° 7, mes. 10-12 (1933)

• Enfin, il faut nuancer l'hypothèse formulée par Leech-Wilkinson au sujet des carrures de quatre mesures. En 1926 et en 1928 en effet, cette thèse se justifie parfaitement. En 1933 et en 1942 en revanche apparaît une spécificité intéressante. Si l'on évalue la durée de chaque mesure, on constate qu'à partir de la mes. 5, le tempo suit la courbe pendulaire décrite par le musicologue. En revanche, les mes. 1-4 fonctionnent clairement par groupes de deux mesures. La capture d'écran ci-dessous en atteste.

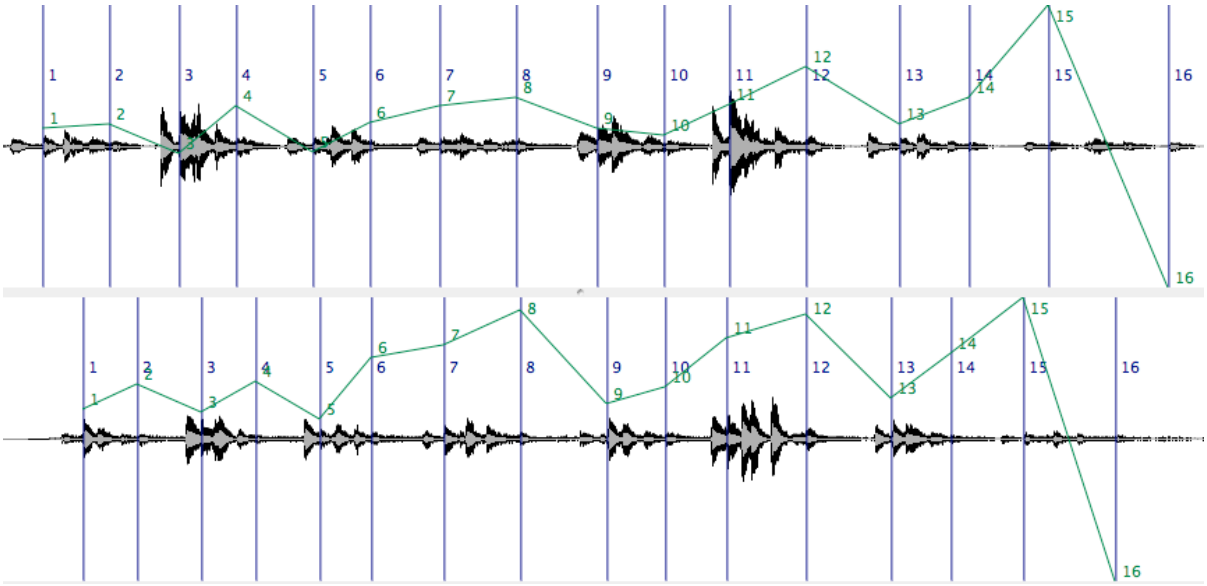


Figure 39. *Prélude* op. 28 n° 7 (1933, 1942)

Or, nous venons de voir que les 4e et 6e phrases, de même que la dernière, ont en quelque sorte le statut d'exception. Par conséquent, il semble plus juste de considérer que le phrasé des quatre premières mesures est en réalité la norme, lorsque celui des mesures suivantes (les mes. 7 et 11 sont une « anomalie ») procède d'un particularisme structurel et expressif. Cela n'est sans doute qu'un détail, mais qui a une certaine importance, puisqu'il permet d'envisager le mouvement pendulaire sur quatre mesures comme un écart par rapport au schéma tension/détente initial.

• Quelques éléments encore. En 1926 et en 1933, Cortot arpège l'accord en blanches de la mes. 8 : c'est le seul accord arpégé dans tout le *Prélude.* Voilà qui démarque bien la 4e phrase des autres. Moins évidente est l'explication (s'il en existe une) de l'asynchronie des deux mains, dans tous les enregistrements, sur le premier temps de la mesure suivante. On ne peut que formuler des hypothèses. Le décalage des mains retarde l'énonciation de la mélodie, et par conséquent crée une instabilité rythmique qui a simplement une valeur structurelle : mettre en relief la reprise de la phrase initiale. Cependant, il nous semble plus pertinent d'y associer également une raison harmonique. En effet, contrairement à l'accord de la mes. 1, Chopin fait entendre le *sol*♯ (sensible de *la* majeur). Or, le décalage des mains implique, d'une part, d'isoler la quarte *sol*♯/*do*♯ à la main droite, d'autre part, d'installer la basse *mi* de manière à souliger que l'accord entendu est bien une dominante à l'état fondamental, et non un IIIe degré sous forme de sixte. En d'autres termes, l'asynchronie atténue l'impression d'une couleur modale.

• Enfin, en ce qui concerne l'anacrouse jouée avec « hésitation » (comprenons : en allongeant sa durée), il faut là encore nuancer le propos de Cortot. L'anacrouse, par sa nature même, implique un sentiment de suspension. On peut donc supposer que Cortot n'éprouve pas le besoin de renforcer ce sentiment par un *ritenuto*. Dans l'enregistrement de 1926 notamment, on constate que dans les 2e, 4e, 6e et dernière phrases (voir capture d'écran ci-dessous pour la 2e et la 4e phrases), c'est en réalité l'anacrouse qui a la durée la plus courte.

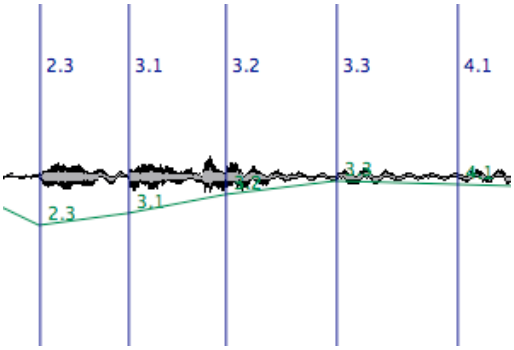


Figure 40. *Prélude* op. 28 n° 7, mes. 2-4 (1926)

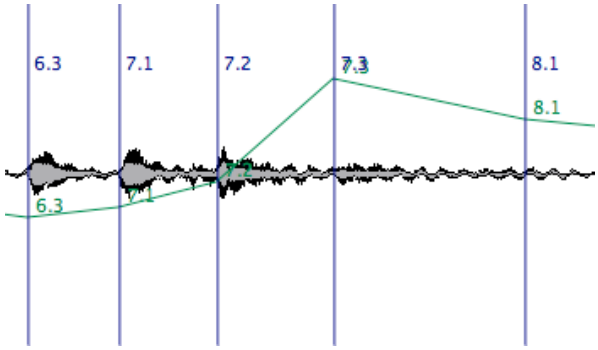


Figure 41. *Prélude* op. 28 n° 7, mes. 6-8 (1926)

En définitive, on peut formuler deux hypothèses :

- l'idée d'hésitation est consubstantielle à l'anacrouse et il est inutile, pour l'interprète, d'accentuer cet aspect ;
- l'interprétation révèle une conception contradictoire, l'anacrouse ayant bien pour fonction, au contraire de ce qu'affirme Cortot, de donner une impulsion, et non de figurer une hésitation.

h) *Prélude* op. 28 n° 8

Leech-Wilkinson, encore une fois, dans l'article déjà cité précédemment, a analysé l'enregistrement de 1928 du *Prélude* op. 28 n° 8 en mettant notamment en exergue la corrélation entre le tempo et l'intensité[1260]. Il explique ainsi : « plus lent = plus *piano,* plus vite = plus fort[1261] ». Sans surprise, cette équation se vérifie dans chacune des versions. Le graphique ci-dessous représente l'intensité (mesurée sur chaque temps) de l'enregistrement de 1933, et la durée de chaque temps, mesurée cependant à partir du *tap* précédent (en 2.4, la durée mesurée est celle du troisième temps de la mes. 4).

[1260] Voir LEECH-WILKINSON, Daniel, « Making Music with Alfred Cortot : Ontology, Data, Analysis », *art. cit.,* p. 140-143.
[1261] « Slower = quieter, faster = louder ». *Ibid.,* p. 142.

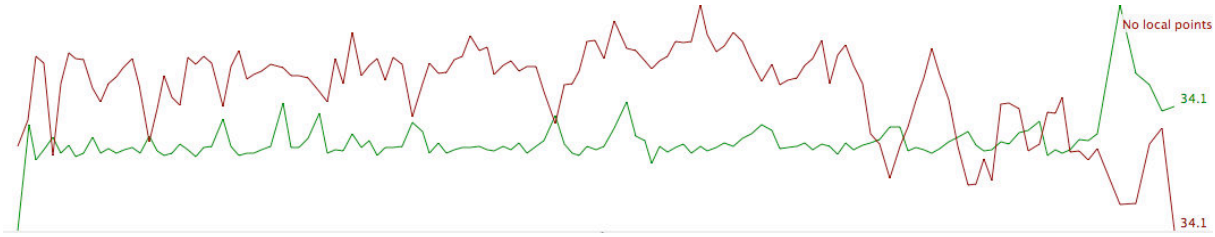


Figure 42. *Prélude* op. 28 n° 8 (1933)

On constate en effet que lorsque l'intensité diminue, le tempo diminue également, et inversement.

Cependant, cette loi générale, dont Leech-Wilkinson souligne qu'elle participe de notre perception de la musique comme mouvement, est d'autant plus intéressante, dans les trois enregistrements qui nous intéressent, que Cortot, à l'échelle de la mesure, peut s'écarter de ce modèle. Nous en donnons quelques exemples. Le graphique ci-dessous permet de visualiser les fluctuations de tempo dans les trois versions. Il représente la durée de chaque temps (nous revenons donc au système de mesure adopté jusque là : en 3.2, la durée mesurée est celle du deuxième temps de la mes. 3). On observe d'une part que Cortot demeure remarquablement constant, malgré la distance temporelle qui sépare les prises de son. De plus, dans les trois enregistrements, le tempo global est à peu près identique. La durée de l'enregistrement de 1926 est en effet de 93,249 s (de la première note jusqu'à l'attaque de la basse de la dernière mesure), celle de 1933 de 94,330 s, et celle de 1942 de 95,249 s. La différence de tempo d'un enregistrement à l'autre est donc négligeable (en 1926 : 85 bpm à la noire, en 1933 : 84 bpm, en 1942 : 83 bpm).

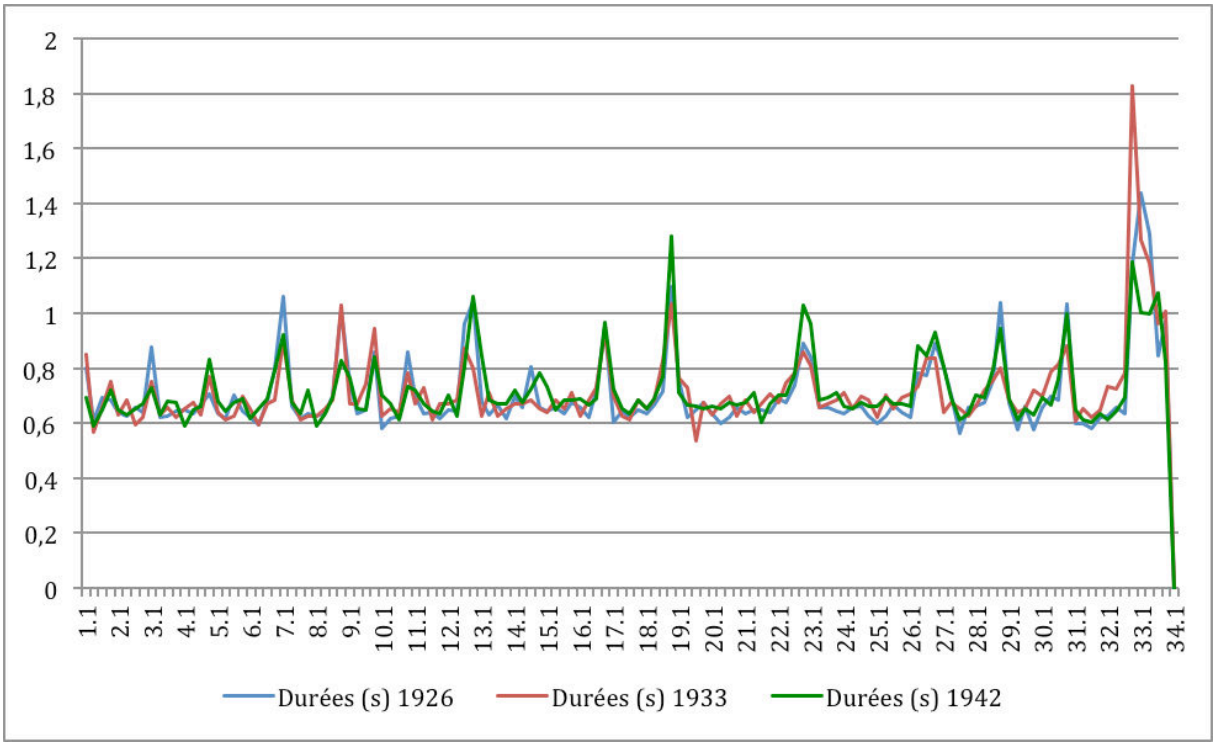


Figure 43. ***Prélude*** **op. 28 n° 8, durées (1926, 1933, 1942)**

Nous nous proposons d'analyser un à un les pics de durées, espérant mettre en exergue quelques caractéristiques plus générales dans chacun des enregistrements.

3.1. Tous les enregistrements sont concernés, mais l'allongement du premier temps de la mes. 3 est encore plus marquant en 1926. À noter que le *rubato* affecte dans cette version l'ensemble des valeurs rythmiques : la double croche dure elle aussi plus longtemps. Or, dans ce cas précis, la suggestion de Leech-Wilkinson (plus fort = plus vite) ne se vérifie pas. Allongement de la durée est ici synonyme d'intensité accrue (voir figure ci-dessous pour l'enregistrement de 1942 : nous avons placé un *tap* sur chaque temps[1262]).

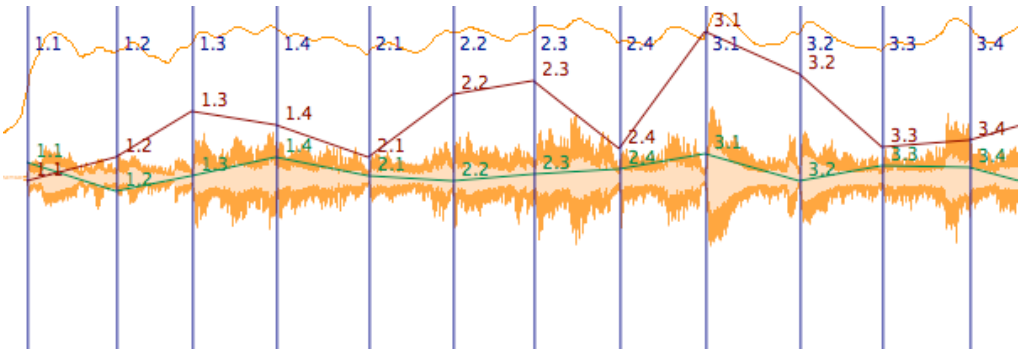


Figure 44. ***Prélude*** **op. 28 n° 8, mes. 1-3 (1942)**

[1262] La sinusoïde du son est orange, simplement pour que la courbe des durées soit visible.

Cette figure met également en évidence l'étroite corrélation entre la courbe mélodique et l'évolution de l'intensité. De manière systématique, mes. 1-3, un pic mélodique se traduit par un pic d'intensité : plus la note jouée est aiguë, plus l'intensité est importante. Et le premier temps de la mes. 3 a d'autant plus d'importance qu'il marque le début d'une descente chromatique qui s'étend sur deux mesures.

4 .4. Aucune des versions n'est identique. Il est difficile d'évaluer la dynamique dans l'enregistrement de 1926. Il apparaît cependant (cf. la courbe orange), que Cortot reste dans une nuance plutôt *forte*. En 1933, le quatrième temps de la mesure est inclus dans un *decrescendo* global amorcé dès le troisième temps. Dans ce cas, le *p subito* ou *mp subito* s'accompagne d'une *ritenuto*. En 1942 enfin, Cortot accentue franchement le *ré* et allonge le temps. Par conséquent, en termes de mouvement, l'auditeur a le sentiment d'une impulsion intiale qui se résorbe (plus) lentement, dans un *decrescendo* progressif.

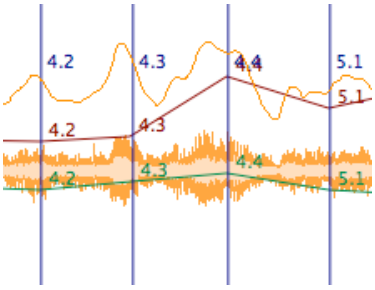


Figure 45. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 4-5 (1926)

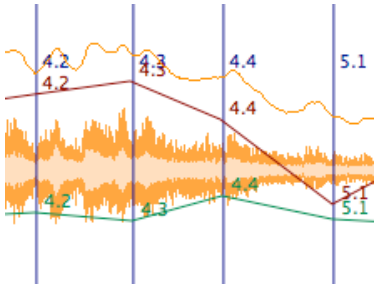


Figure 46. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 4-5 (1933)

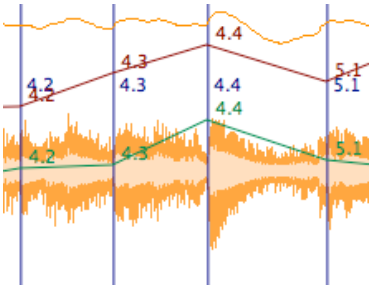


Figure 47. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 4-5 (1942)

Quelle que soit la stratégie adoptée, il s'agit bien de faire attendre la mes. 5 et la reprise du thème initial. Mais on conviendra que la version de 1942 a une dimension plus spectaculaire. L'accentuation du *ré* – neuvième de la dominante –, mais aussi, dans une moindre mesure, du *do* qui suit, tend à donner une tonalité plus dramatique à la cadence. Le commentaire que donne Cortot lors d'un cours transcrit par Jeanne Thieffry convient particulièrement bien ici : « Son thème fiévreux et saccadé est soutenu par le rythme de la main gauche et par le coup d'éperon de la pédale[1263] ». En 1933 au contraire, le *decrescendo* tend à fluidifier le passage d'une phrase à l'autre.

7.1. De nouveau, le pic mélodique est aussi un pic d'intensité. On perçoit donc particulièrement bien, dans les trois enregistrements, la corrélation entre durée et intensité.

[1263] Voir CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 46.

S'ensuit un *decrescendo* et un *accelerando* – ou du moins, on en revient à un tempo plus stable et plus rapide.

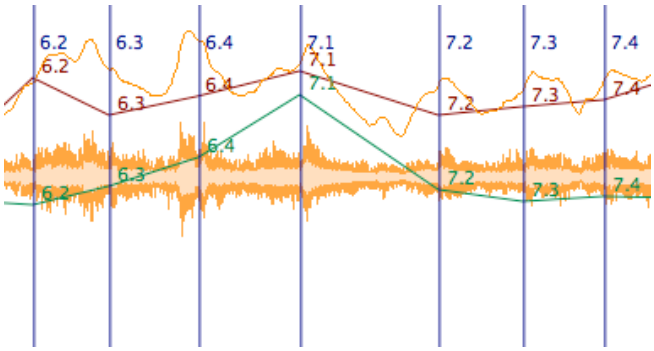


Figure 48. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 6-7 (1926)

8.4. Encore une fois, Cortot opère des choix d'interprétation distincts. En 1926, Cortot joue la double croche et les petites notes dans une nuance *piano*. Cet adoucissement de la nuance est aussi apaisement du tempo, et cette tranquillité métaphorique fait écho à l'abandon, l'espace d'un temps, du chromatisme. En 1933, au contraire, Cortot soutient le son jusqu'au troisième temps de la mes. 9. *Ritenuto* va donc de pair avec ampleur sonore. L'attente de la mes. 9 est ainsi l'occasion d'un déploiement expressif, et non d'un apaisement. En 1942, on perçoit une dynamique identique, avec pour seule différence, un *decrescendo* beaucoup abrupt à partir de la mes. 9.

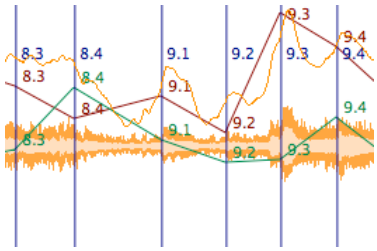


Figure 49. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 8-9 (1926)

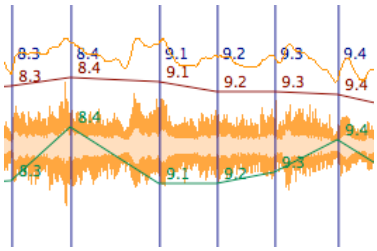


Figure 50. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 8-9 (1933)

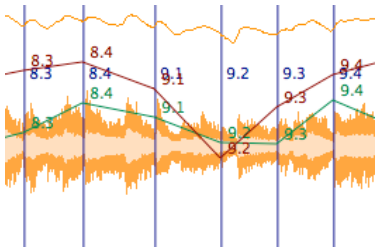


Figure 51. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 8-9 (1942)

9.4. Ce qui est remarquable dans l'énonciation de cette quarte, c'est non pas le *rubato* qui affecte le globalité du temps, mais l'allongement significatif du *do* aigu. Dans la figure ci-dessous, nous avons indiqué par une barre verticale bleu clair la place de cette note par rapport au *sol* qui précède et au *do* de la mesure suivante, dans les trois enregistrements.

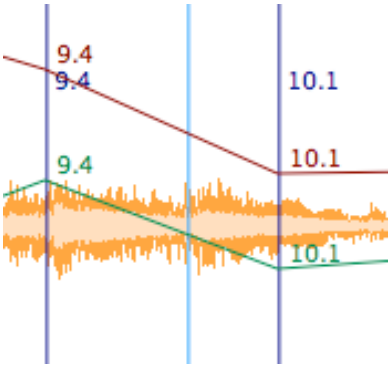


Figure 52. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 9-10 (1926)

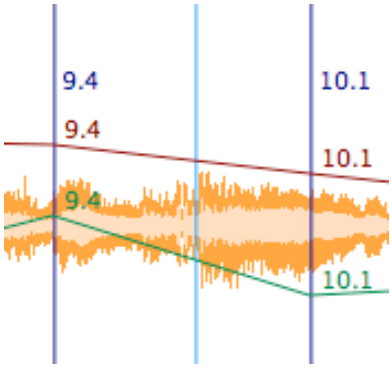


Figure 53. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 9-10 (1933)

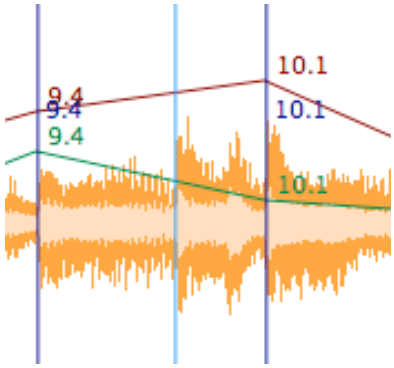


Figure 54. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 9-10 (1942)

Autre caractéristique : en 1926 et en 1933, le *do* du premier temps de la mes. 10 (main droite) est joué comme un écho, dans la résonance du *do* du dernier temps de la mes. 9. Ce *p subito* fait donc l'effet d'un repli soudain, qui contribue d'autant plus à susciter le sentiment du mouvement. En un mot, l'accentuation déséquilibre le rythme, et ce déséquilibre est la source de l'expression. En 1942 au contraire, Cortot accentue tout autant les deux *do,* qui acquièrent alors une fonction affirmative. En résulte une interprétation qui semble plus déclamatoire et plus franche.

Ce qui est vrai de 9.4 l'est aussi de 10.4, à quelques nuances près. Dans le cas de 10.4 en effet, la double croche prévaut d'autant plus que la croche pointée qui la précède est jouée avec moins d'intensité. Par ailleurs, on ne perçoit plus les différences notées précédemment entre les trois enregistrements en ce qui concerne la nuance assignée à la croche de la mesure suivante. En 1933 notamment, on observe un profil dynamique et agogique similaire à celui de 1942, d'où un effet de gradation.

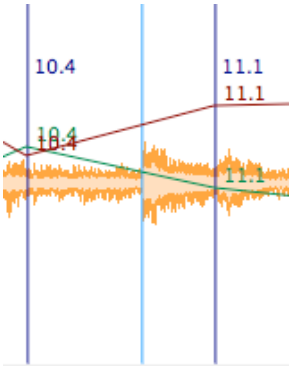


Figure 55. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 10-11 (1926)

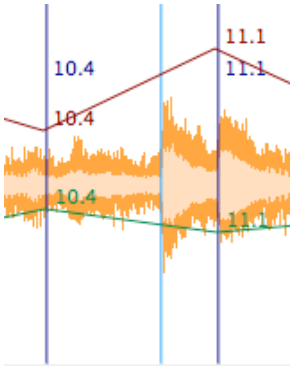


Figure 56. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 10-11 (1933)

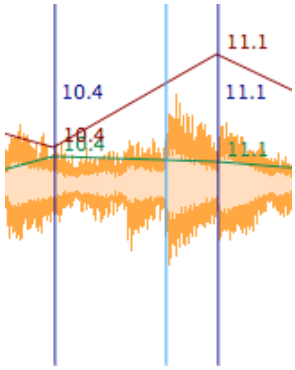


Figure 57. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 10-11 (1942)

12.4. De nouveau, trois enregistrements… deux interprétations différentes. Les versions de 1926 et de 1933 sont étrangement similaires : *decrescendo* et *rubato* vont de pair. En 1942

en revanche, Cortot demeure dans une nuance relativement forte, et prononce avec intensité (littéralement et métaphoriquement) la double croche *sol*♭ à la mes. 12 (en bleu clair dans la figure ci-dessous), et le *sol*♭ de la mes. 13 à la main droite (13.1), ce qui confirme l'idée d'une tendance à la déclamation dans l'enregistrement de 1942.

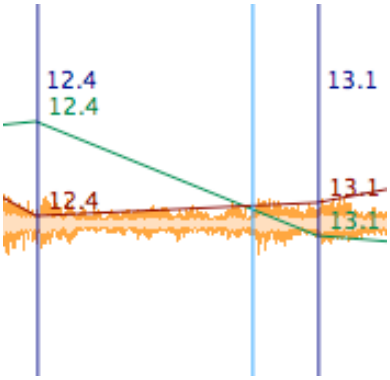


Figure 58. ***Prélude*** **op. 28 n° 8, mes. 12-13 (1926)**

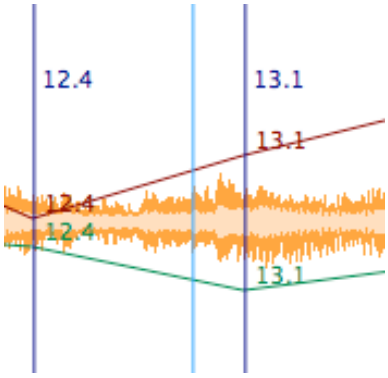


Figure 59. ***Prélude*** **op. 28 n° 8, mes. 12-13 (1933)**

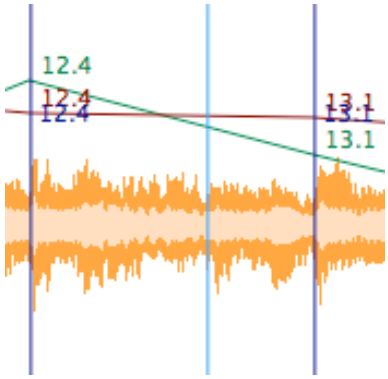


Figure 60. ***Prélude*** **op. 28 n° 8, mes. 12-13 (1942)**

16.4. 16.4 est le miroir de 9.4, à ceci près que l'harmonie en est différente est que la mes. 17 est accompagnée de l'indication *piano*. Au risque de nous répéter, c'est encore l'enregistrement de 1942 qui remporte la palme de l'exception. Alors qu'en 1926 et en 1933 Cortot adopte le schéma désormais récurrent *decrescendo/rallentando,* en 1942, il opte pour la dynamique décrite précédemment au sujet de 12.4 : la quarte ascendante dans une nuance plutôt *forte,* la double croche du dernier temps étant quant à elle jouée dans une nuance plus *piano* (ici, on se fiera surtout à la courbe représentant l'évolution globale de l'amplitude, de couleur orange). Dans tous les cas, la mes. 17 commence bien dans une nuance *piano*.

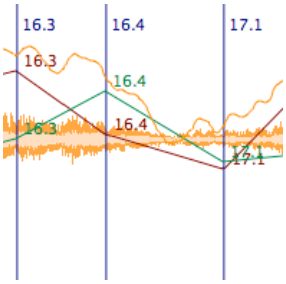


Figure 61. ***Prélude*** **op. 28 n° 8, mes. 16-17 (1926)**

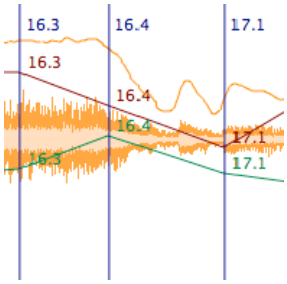


Figure 62. ***Prélude*** **op. 28 n° 8, mes. 16-17 (1933)**

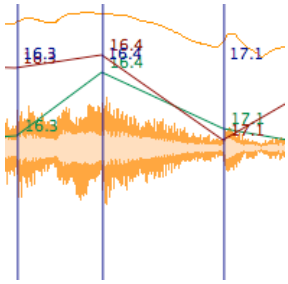


Figure 63. ***Prélude*** **op. 28 n° 8, mes. 16-17 (1942)**

18.4. La mes. 18 est un nœud structurel, puisqu'elle précède immédiatement la reprise des mesures initiales, et permet surtout de revenir à *fa*♯ mineur. Plusieurs éléments sont remarquables.

• Dans les trois enregistrements, on entend distinctement les petites notes de main droite. C'est un peu moins vrai en 1926, sans doute en raison de la qualité de l'enregistrement. Cette articulation plus nette met sur le devant de la scène un dessin mélodique qui était jusque là purement ornemental.

• Ce qui distingue les trois enregistrements, c'est essentiellement l'interprétation des deux groupes *fa*♮/*mi*♯ d'une part (troisième et quatrième temps de la mes. 18, que l'on nommera α), *do*♯/*do*♯ d'autre part (quatrième temps de la mes. 18 et premier temps de la mes. 19, que l'on nommera β). En 1926, on entend à peine le *fa*, tandis que β est joué dans une nuance *forte.* L'apogée se situe clairement sur la tonique, mes. 19. En 1933, c'est exactement le contraire : α est joué *forte,* quant à β, on entend très clairement le premier *do*♯, mais le second est happé par la résonance. Le focus se trouve donc davantage sur la dominante et la tension qu'elle génère que sur le point d'aboutissement, mes. 19. En 1942 enfin, tout est fort, et tout est déclamé. Cela confirme en outre qu'au cours des années, Cortot tend à offrir une interprétation plus dramatique, du moins dans ce *Prélude*.

• Dans aucun des enregistrements, on ne revient à une nuance *piano* à la mes. 19. L'*agitato* se traduit donc, certes, par un retour au tempo plus ou moins progressif selon les versions (il n'y a pas de réel *stretto,* simplement parce que Cortot adopte un tempo moyen qui est déjà rapide), mais surtout par une intensité accrue. Cortot envisage donc le *stretto* tout autant comme une indication de mouvement que d'expression.

23.1. Nous nous contenterons simplement de souligner que dans les trois enregistrements, Cortot fait attendre le premier *la* de main droite, en décalant les deux mains. Or, cette asynchronie est à peine perceptible en 1933, davantage en 1926, mais n'est très clairement audible qu'en 1942. On en revient donc toujours au constat d'une interprétation plus déclamée et plus dramatique. Nous avons indiqué ci-dessous l'attaque du *fa* de main gauche par une barre verticale bleu ciel. La barre numérotée 23.1 correspond à l'attaque de main droite.

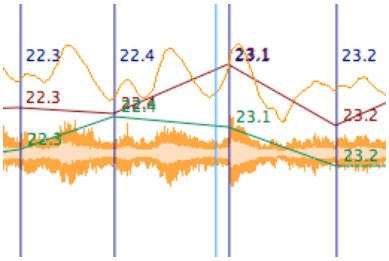


Figure 64. ***Prélude*** **op. 28 n° 8, mes. 22-23 (1926)**

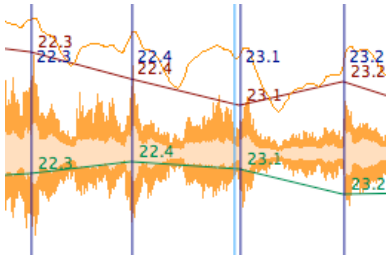


Figure 65. ***Prélude*** **op. 28 n° 8, mes. 22-23 (1933)**

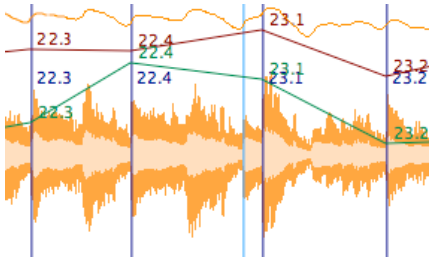


Figure 66. ***Prélude*** **op. 28 n° 8, mes. 22-23 (1942)**

26.2-4, 28.4, 30.4. La mes. 26 est l'illustration parfaite du « moins vite = moins fort », ou, plus élégamment, *ritenuto* = *decrescendo*, qui s'étend sur les trois derniers temps de la mesure. Cette fois-ci, tous les enregistrements manifestent un profil agogique identique. Certes, Cortot se contente de respecter l'indication *diminuendo* et d'accentuer l'effet suspensif de la dominante qui amène, dans la mesure suivante, la tonique du ton principal et le début de la coda. Mais on observe également cette adéquation entre tempo et intensité au quatrième temps de la mes. 28, dans tous les enregistrements. C'est aussi le cas en ce qui concerne 30.4. On notera d'ailleurs que Cortot effectue un *decrescendo* lorsqu'apparaît sur la partition un *crescendo*.

Il est difficile de voir dans cette concordance une simple coïncidence, lorsque tous les autres exemples manifestaient des divergences entre les enregistrements. On peut expliquer cela de deux manières différentes, bien que non exclusives l'une de l'autre. La première explication serait que la coda possède, d'une certaine manière, une fonction déclarative. Elle ne génère pas de conflit, mais au contraire représente un état de stabilité relative après un *Prélude* très modulant, chromatique, et agité. Par conséquent, le choix de Cortot d'interpréter les notes saillantes (notamment le *fa*♯ des mes. 28 et 30) en accord avec un schéma agogique « normé », et surtout une dynamique globale qui va dans le sens du relâchement (le tempo, littéralement, se détend, tout comme la nuance), reflète cette stabilité. Plus convaincante est selon nous la deuxième explication, du moins pour 28.4 et 30.4. Cortot affirme, lors d'un cours d'interprétation : « Six mesures avant la fin, au majeur *pianissimo,* adoucissez l'expression, et, sans trop clairement souligner une intention précise, donnez l'impression d'un souvenir un peu attendri[1264]. » À vrai dire, ce conseil pourrait tout aussi bien s'applique à la mes. 28, bien qu'elle soit mineure. Le souvenir suppose la retenue. Il est en quelque sorte anti-déclamatoire, puisqu'il y appartient en partie au monde du rêve. Dès lors, la constance dans l'interprétation de cette coda révèle également la stabilité et la solidité d'une exégèse.

Les dernières mesures (mes. 31-34). En 1926 et en 1933, Cortot s'attache à contraster les mes. 31 et 32. En 1926 en effet, ces deux mesures sont jouées quasiment sans pédale, avec une rigueur métronomique (hormis, évidemment, le dernier temps de la mes. 32), mais le tempo de la mes. 32 est légèrement plus lent. Ajoutons que cette dernière est jouée dans une nuance plus *piano* que la mes. 31. En 1933, Cortot reproduit ce schéma, mais joue toutefois avec pédale à la mes. 32 (une pédale qui permet d'obtenir un effet *legato*). En 1942 enfin, il

[1264] *Ibid.,* p. 46.

n'existe visiblement aucune volonté de contraste : tout est joué *piano,* et presque sans pédale ; d'où une certaine forme d'âpreté, due à l'absence de *legato* et à l'absence de variations d'intensité. Face à cette neutralité expressive, le *do*♯ du premier accord de la mes. 33 apparaît d'autant plus singulier : non seulement l'arpègement – que l'on retrouve dans chacun des enregistrements –, mais aussi la nuance que lui assigne Cortot le distingue des autres notes de l'accord. Il émerge de l'harmonie comme une note mélodique[1265]. La sinusoïde met d'ailleurs en évidence cette particularité. La barre bleu marine marque la basse de main gauche, la barre bleu ciel le *do*♯ aigu.

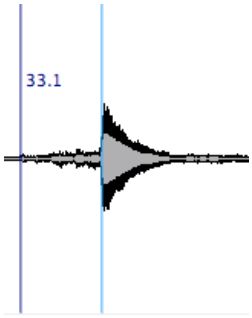


Figure 67. *Prélude* op. 28 n° 8, mes. 33 (1942)

Conclusion. Il peut paraître étonnant d'évaluer l'interprétation de cette œuvre en se concentrant uniquement sur des points de saillance (lorsqu'agogique ou dynamique s'éloignent de manière significative de la norme instaurée dans et par les mesures initiales). Cependant, l'analyse de ces moments a permis de mettre en exergue plusieurs données importantes. La première est qu'en dépit d'une apparente constance au fil des ans, les interprétations de Cortot sont loin d'être identiques ou même analogues. Ainsi, la perception de la structure demeure similaire, mais la manière de l'exprimer varie. Nous avons donc pu relever quelques uns des procédés expressifs employés, que l'on peut ramener à une tentative de moduler une dynamique globale. Enfin, nous avons montré que Cortot, dans l'enregistrement de 1942, fait usage d'un jeu démonstratif, déclamant la mélodie de main droite avec une certaine forme de théâtralité.

i) *Prélude* op. 28 n° 9

Le *Prélude* n° 9 est l'un des plus courts de l'op. 28. Il est constitué de trois phrases que l'on nommera A, B et C.

[1265] On est loin de l'« indifférence absolue » préconisée lors du cours évoqué plus haut. D'ailleurs, ce conseil paraît d'autant plus étonnant que l'accord de *la* majeur, ton relatif, ne peut que se démarquer, par sa couleur même, de la fin de la cadence.

A (mes. 1-4), en *mi* majeur, se termine par un accord de dominante. La nuance est *forte.*

B (mes. 5-8) module de *mi* majeur à *la* ♭ majeur. La phrase se termine également par une dominante permettant de revenir au ton principal. La nuance est *piano,* puis, grâce à *crescendo* progressif, *ff.* À noter que le *p* indiqué mes. 5 n'est présent dans aucune des premières éditions.

C (mes. 9-12) est modulant. On module de *mi* majeur… à *mi* majeur, *via* divers emprunts (*fa* majeur, *sol* majeur). L'évolution des nuances est identique à celle de B : de *piano* à *fortissimo.*

Quelques remarques s'imposent. Tout d'abord, soulignons que le début de chaque phrase est identique. Seules varient la nuance et la cadence permettant d'amener l'accord de tonique. Dans le cas de B, il s'agit d'une cadence imparfaite, la dominante de la mes. 4 étant à l'état de premier renversement. Pour C en revanche, il s'agit d'une cadence parfaite. D'autre part, l'ajout par Cortot – qui reprend ici l'édition Mikuli – d'un *piano* à la mes. 5 n'est pas anodin. Ce retour à une nuance plus faible est un marqueur structurel. Alors que dans les premières éditions, la phrase B est incluse dans un immense phrasé qui va au-delà de ses limites structurelles, dans l'édition de travail au contraire, Cortot s'attache à distinguer et à différencier chacune des phrases, non seulement par les nuances, mais aussi par les liaisons.

Trois phrases distinctes. Sans surprise, les enregistrements reflètent la perception de Cortot en ce qui concerne la structure du *Prélude*. Dans le graphique ci-dessous, nous indiquons la durée de chaque temps, et l'intensité mesurée au moment de l'attaque (il y a donc quatre *taps* par mesure), dans l'enregistrement de 1933.

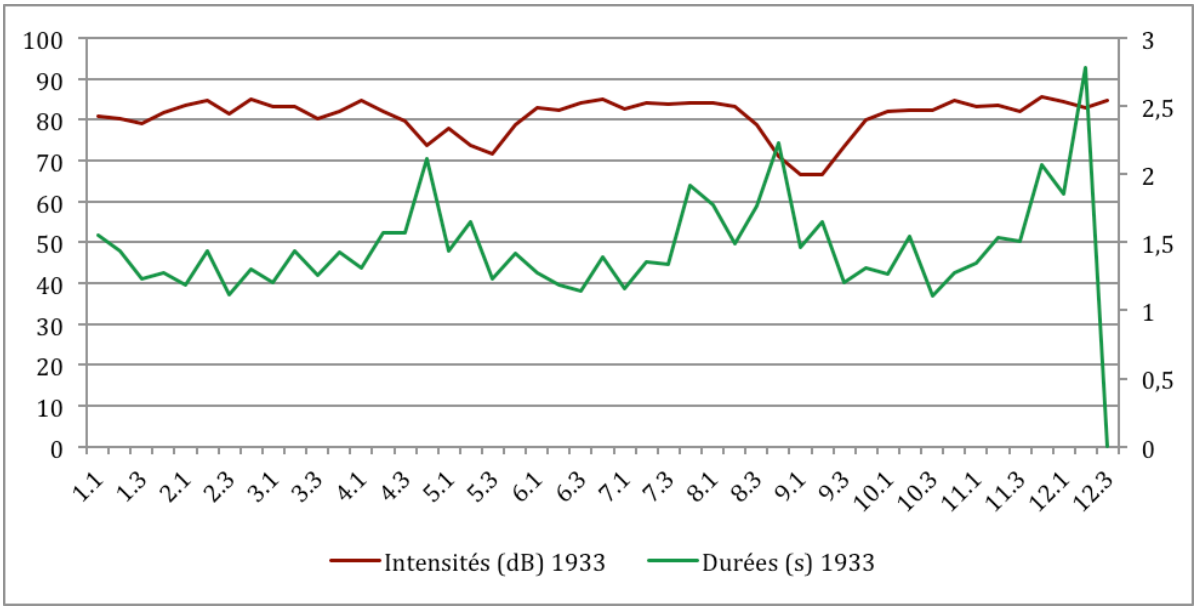


Figure 68. *Prélude* op. 28 n° 9, durées et intensités (1933)

Que ce soit avec la courbe des durées ou avec celle des intensités, les trois phrases apparaissent clairement, le dernier temps de chaque phrase étant marqué par une diminution de l'intensité et du tempo. De même, à l'échelle de l'œuvre, lorsque le tempo augmente, l'intensité augmente également. Ce principe, déjà mis en évidence dans le cas du *8e Prélude* n'a ici rien d'étonnant, si l'on considère qu'une augmentation de l'intensité et du tempo est synonyme d'un accroissement de la tension, et inversement.

Le graphique nous révèle encore un élément : il ne semble pas, *a priori,* qu'il existe une différence d'intensité notable entre les trois phrases. Si l'on excepte le tout début et la toute fin de chacune d'entre elles, l'intensité se situe toujours entre 80 et 85 db (une différence de 5 db est cependant bien perceptible pour l'auditeur). C'est cette évidence que nous nous proposons maintenant d'examiner.

Une question de niveaux sonores ? Si l'on observe la figure ci-dessous, on constate que l'enregistrement de 1926 se distingue des deux autres. Non pas que Cortot joue « moins fort », ce qui est impossible à déterminer étant donné la qualité de l'enregistrement, mais il est clair que le pianiste distingue beaucoup plus clairement la première phrase des deux autres, non seulement par la nuance, mais aussi par l'évolution du profil dynamique. En un sens, Cortot respecte davantage l'échelonnement des niveaux sonores suggéré par la partition. On notera cependant qu'à partir du dernier temps de la mes. 3, Cortot effectue un *decrescendo* bien audible, qui va complètement à l'encontre de la notation dynamique de l'édition de travail (comme d'ailleurs des autres éditions).

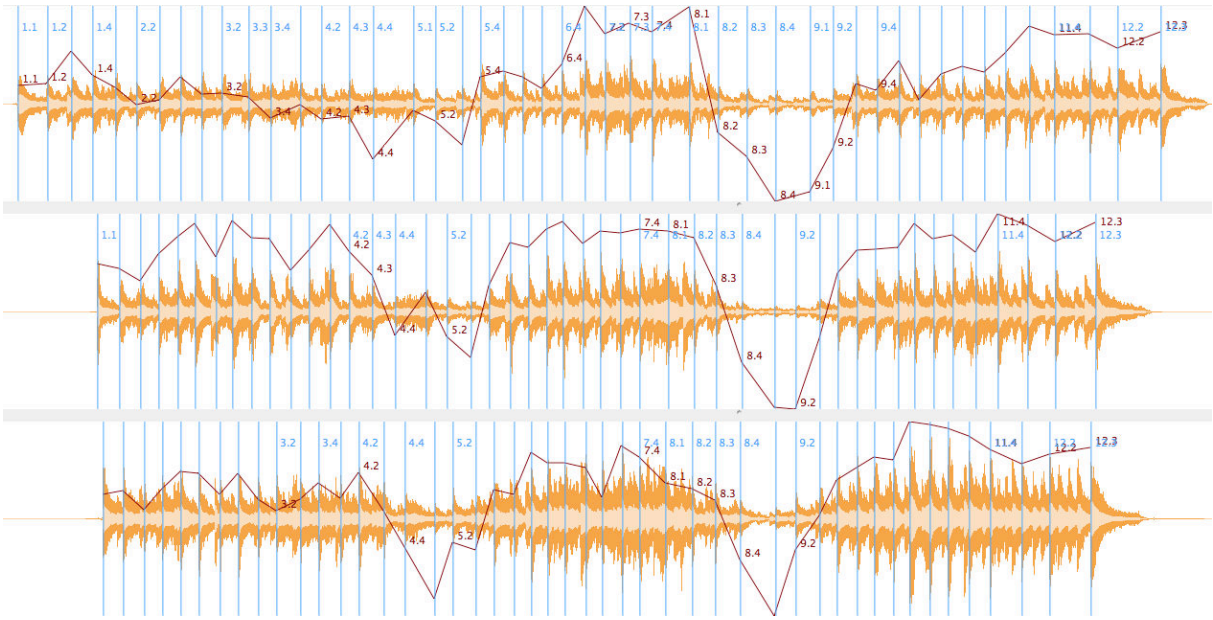


Figure 69. *Prélude* op. 28 n° 9 (1926, 1933, 1942)

En comparaison, l'enregistrement de 1933 semble plus uniforme. On n'entend pas de différence majeure, du point de vue de la nuance, entre A, B, et C. Cependant, il faut noter qu'au cours de A, Cortot alterne *crescendos* et *decrescendos,* alors qu'il maintient la sonorité dans une nuance *forte* dans la deuxième phrase. Dans la première phrase en effet, Cortot maintient les triolets dans une nuance *piano* (d'où une sinusoïde en dents de scie), alors que dans la deuxième, les triolets participent de la nuance générale (d'où une sinusoïde plus étoffée). On ne peut donc pas véritablement mettre ces deux phrases sur le même plan. Enfin, si, dans C, Cortot ne semble pas atteindre un niveau d'intensité plus élevé que celui de B, il accroît cependant l'amplitude du *crescendo* en partant d'une nuance beaucoup plus faible. En 1942 enfin, la dernière phrase évolue dans une palette de nuances beaucoup plus large, ce qui signifie également qu'elle parvient, à partir de la mes. 10 notamment, à une intensité jamais atteinte jusque là. En résumé, en 1926, Cortot met en exergue la différence entre la phrase A d'une part et B et C d'autre part ; en 1933, la perception d'un contraste entre les trois sections se fait grâce à l'amplitude et/ou aux fluctuations dynamiques internes. En 1942 enfin, c'est réellement la gradation d'intensité entre B et C, et dans une moindre mesure entre A et B, qui est remarquable. En d'autres termes, les choix interprétatifs de Cortot mettent en évidence trois conceptions différentes de la forme du *Prélude,* lorsque la structure demeure identique.

Lorsque la durée s'en mêle. Nous n'avons jusqu'à maintenant parlé que de niveaux d'intensité globaux. Or, lorsque l'on examine la courbe des dynamiques et celle des durées,

on observe d'une part que les pics d'intensité ne correspondent pas nécessairement aux apogées indiquées dans l'édition, d'autre part que la durée joue également un rôle crucial dans la perception des climax. En ce qui concerne le premier point, la courbe permettant de visualiser l'intensité mesurée sur chaque temps est en partie trompeuse, car elle met en évidence des divergences qui peuvent être quasiment imperceptibles à l'écoute. Par exemple, en 1926, le pic d'intensité que l'on observe à 1.3 n'est pas significatif, puisque la différence d'intensité entre 1.1 et 1.3 est seulement de 2,3 db, autant dire, presque rien. À l'inverse, en 1933, le *crescendo* entre 1.3 et 2.2 est parfaitement audible, puisque la différence est de 5,6 db. Cela étant dit, il est clair qu'en 1926, dans la première phrase, la mes. 4 n'est pas du tout jouée comme une apogée, au contraire notamment de l'interprétation de 1933.

En ce qui concerne le second point, nous nous proposons d'analyser par quel biais Cortot allie tempo et nuance afin de susciter le sentiment d'une apogée expressive. À cet effet, nous examinons de plus près les données associées au premier temps des mes. 4 et 8, et nous les comparons à celles qui affectent le dernier temps des mes. 3 et 7 et le deuxième temps des mes. 4 et 8. Dans le tableau ci-dessous sont mentionnées les valeurs numériques de temps et d'intensité.

	Durées (s) 1926	**Intensités (db) 1926**	**Durées (s) 1933**	**Intensités (db) 1933**	**Durées (s) 1942**	**Intensités (db) 1942**
3.4	2,061	77,5	1,428	82,3	1,493	83,3
4.1	1,393	78,4	1,312	84,8	1,234	82
4.2	1,901	77,4	1,567	82,2	1,692	84,2
7.4	2,569	83,3	1,916	84,3	1,759	85,5
8.1	1,959	85	1,776	84,2	1,808	83,3
8.2	1,93	76,5	1,486	83,5	1,564	82,8

Tableau 2. *Prélude* op. 28 n^{o} 9. Durée des 1er et 2^{e} temps des mes. 4 et 8 et du 4^{e} temps des mes. 3 et 7 (1926, 1933, 1942)

Ce tableau montre en premier lieu que la longueur du *crescendo* induit une relative égalité des intensités autour du temps concerné. La seule exception apparaît en 1926, avec le *p subito* du deuxième temps de la mes. 8. Pourtant, dans les trois enregistrements, les premiers temps des mes. 4 et 8 sont bien perçus comme des apogées expressives. La raison principale en est l'allongement de la durée du temps qui précède. On se souvient notamment qu'en 1926, 4.1 apparaît davantage comme l'aboutissement d'un *decrescendo* que d'un *crescendo*. Cependant, le sentiment d'attente qu'éprouve l'auditeur, fruit à la fois de l'écriture (le trille à la basse est bien facteur de tension) et du *ritenuto* effectué par Cortot, contribue à donner une

valeur particulière à la neuvième énoncée mes. 4. Cela, d'autant plus que le trille dans le grave implique naturellement une densité sonore accrue – le *crescendo* se fait par l'écriture – et que le premier temps de la mes. 4, est, par contraste, particulièrement cours. En 1933, le procédé est identique. Et en 1942, Cortot opère également un *ritenuto* sur le dernier temps de la mes. 3, la double croche étant par ailleurs accentuée. En d'autres termes, quelle que soit la nuance, c'est l'anticipation qui fait du premier temps de la mes. 4 un aboutissement. C'est dans cette perspective qu'il faut envisager la lenteur du tempo adopté par le pianiste en 1926. On peut supposer que celui-ci pianiste n'ayant pas à sa disposition, pour des raisons techniques, une échelle de dynamiques aussi importante que dans les enregistrements postérieurs, c'est par le *rubato* que passe l'essentiel de l'interprétation. En définitive, Cortot remplace le paramètre de l'intensité par celui du temps. En toute logique en effet, un tempo plus lent permet davantage de fluctuations (plus le tempo est rapide, plus il est difficile de s'écarter de la pulsation).

Pour ce qui est du *ff* de la mes. 8, les procédés divergent selon les enregistrements. Quelques remarques à ce sujet :

- dans chacune des versions, le dernier temps de la mes. 7 est affecté d'un *ritardando* important qui est le fruit de l'arpègement de l'accord de *la* ♭ , en 8.1 (nous avons en effet placé le *tap* sur le *la* ♭ aigu de main droite). Par ailleurs, Cortot ne revient au tempo initial que progressivement. Par conséquent, 8.1 est lui aussi rallongé.
- En 1926, le *ff* est d'autant plus perceptible qu'il est suivi d'un très rapide *decrescendo* : en l'espace d'un temps, l'intensité passe de 85 db à 76,5 db.
- En 1933 et en 1942, en ce qui concerne l'intensité, l'accord de sixte et quarte de cadence et la dominante du deuxième temps (avec appoggiature supérieure de la quinte) constituent une apogée[1266], rendue d'autant plus perceptible que la résolution sur la tonique en 8.3 et la double croche (septième de l'accord de dominante) qui précède sont jouées dans une nuance nettement plus *piano*. Ajoutons que l'arpègement de l'accord du deuxième temps est aussi l'occasion d'un changement de pédale qui contribue à modifier la sonorité. Celle-ci semble d'autant plus claire que le *mi* ♭ , au contraire des autres notes de l'accord, est accentué.

[1266] En 1942, la mesure de l'intensité sur chaque temps donne un résultat qui semble contradictoire avec notre perception. L'arpègement en est la cause, puisque ce qui est mesuré, c'est seulement l'intensité de la note la plus aiguë, ainsi que la résonnance des autres notes de l'accord.

Ces quelques remarques nous conduisent à tirer la même conclusion que précédemment : le sentiment d'une apogée expressive provient en premier lieu de la musique elle-même, c'est-à-dire, dans le cas de la mes. 8, de l'harmonie et de l'écriture. L'interprétation accroît ce sentiment, essentiellement grâce au *ritenuto*. Les variations d'intensité ont, certes, leur importance, mais elles ont au final un impact beaucoup mois important qu'on ne le supposerait *a priori*.

***Crescendo* et ascension.** L'analyse de la dernière phrase, dans les enregistrements de 1933 et 1942, permet justement de nuancer cette appréciation du rôle et de la puissance expressive de l'intensité. Dans la dernière phrase en effet, Cortot modèle entièrement les variations d'intensité sur l'aigu de la main droite. Plus précisément, à chaque intervalle de seconde franchi (sur le quatrième temps des mes. 9-11), on atteint un nouveau palier en matière de nuance. Sur la courbe des intensités (cf. figure ci-dessous pour l'enregistrement de 1933), cela se manifeste par un décrochement vers le haut. À cela s'ajoute le fait que le quatrième temps dure toujours plus longtemps que le troisième, d'où un effet de *rallentando*.

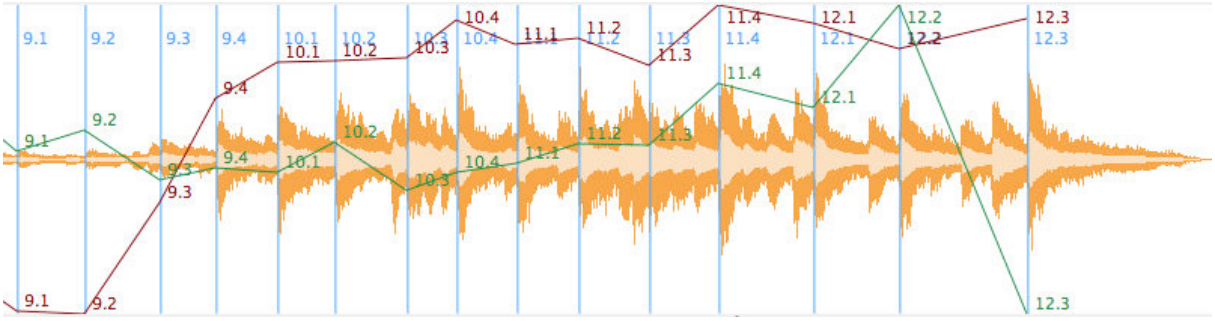


Figure 70. *Prélude* op. 28 n° 9, mes. 9-12 (1933)

Ajoutons, pour finir, qu'en 1942, si la dernière mesure, et plus particulièrement le deuxième temps, s'entend comme une apothéose, c'est également parce que les triolets intérieurs sont joués avec une intensité égale à celle des voix extrêmes. La sinusoïde permet de visualiser cette particularité.

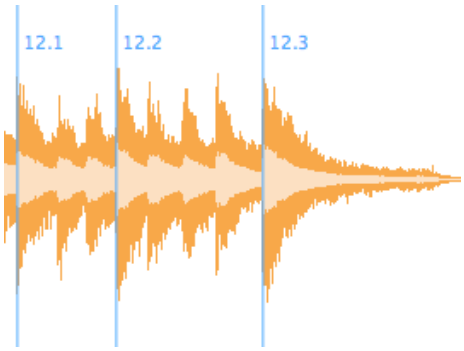


Figure 71. *Prélude* op. 28 n° 9, mes. 12 (1942)

On notera qu'au niveau du deuxième temps de la mes. 12 (12.2), la quatrième « crête » correspond à la triple croche de main droite, dont on constate qu'elle a la même durée qu'une croche. Cela aussi participe d'une certaine grandiloquence. Par ailleurs, l'allongement significatif et surtout de plus en plus important de chaque triple croche de la dernière phrase accroît l'impression d'une gradation globale des nuances et des durées. Dans la figure suivante, chaque triple croche est symbolisée par une barre verticale bleu clair. Ironiquement, Cortot achève le commentaire du *Prélude* sur cette recommandation : « On observera exactement les différences entre les rythmes [croche pointée/double] ou [croche pointée/triple], soit qu'ils se contrarient entre les deux mains, ou que, comme dans les cinq dernières mesures, ils s'unissent sous leur second aspect, ajoutant ainsi un accent héroïque au caractère majestueux de ce *Prélude*[1267] ».

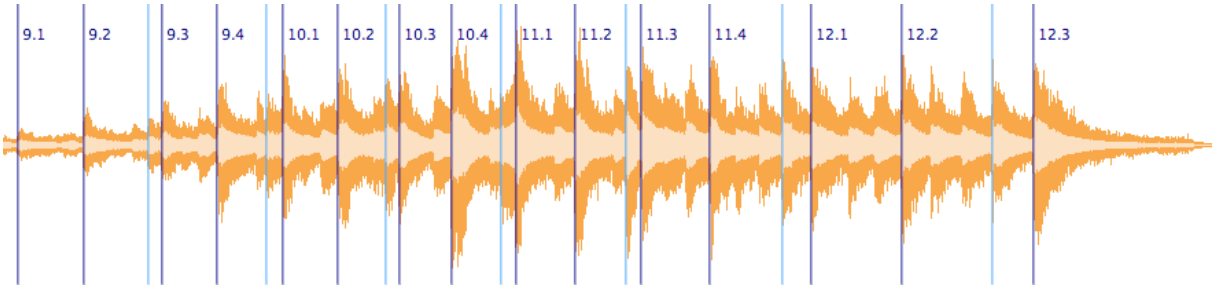


Figure 72. *Prélude* op. 28 n° 9, mes. 9-12 (1942)

Conclusion. En conclusion, nous nous contenterons de signaler un paradoxe. Dans le commentaire qui accompagne l'op. 28 n° 9, il n'est fait aucune mention de la difficulté consistant à différencier l'agogique et la dynamique des trois phrases. Or, nous venons de voir que c'est là le cœur du problème. À l'inverse, Cortot insiste sur le caractère polyphonique de l'écriture, et propose plusieurs exercices à cet effet. On (re)découvre là un des aspects de

[1267] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 26.

l'édition de travail. Sa visée pédagogique implique, dans ce cas du moins, un glissement des questions d'interprétation (en particulier : quelle forme donner à l'œuvre), vers de la pure technique. Cependant, il faut également observer que Cortot réactive ainsi le lien qui a souvent été fait entre le genre du Prélude et celui de l'Étude. Cela explique au moins en partie l'étonnante disparité entre le commentaire et l'interprétation proprement dite.

j) *Prélude* op. 28 n° 10

Cortot écrit, à propos du *Prélude* n° 10 :

> La même formule, quatre fois répétée, suffit à la fragile construction de ce chatoyant prélude : un trait vif étincelant et léger, qui fuse au travers de trois octaves, semblable à une flèche d'or, puis disparaît dans un calme remous d'accords négligents. C'est à mettre délicatement en valeur le contraste entre l'indolence capricieuse du rythme de ces accords et la prestesse glissante du dessin en doubles croches que se limite le secret d'une interprétation dont il n'est possible que de suggérer le caractère[1268].

Puisque Cortot lui-même souligne l'importance du contraste entre gammes d'une part et accords d'autre part, c'est d'abord dans cette perspective que nous analyserons les trois enregistrements.

Dans l'analyse suivante, nous appellerons les deux motifs principaux α et β. Nous spécifierons également, si cela est nécessaire, de quel trait ou accords il s'agit :

α_1 : mes. 0-2 ; α_2 : mes. 5-6 ; α_3 : mes. 9-10 ; α_4 : mes. 13-14

β_1 : mes. 3-4 ; β_2 : mes. 7-8 ; β_1 : mes. 11-12 ; β_1 : mes. 15-18.

« Indolence capricieuse » et « prestesse glissante » : une question de tempo ? Ces deux expressions suggèrent, sinon l'emploi de modes de jeu différents, du moins l'adoption de deux tempi : l'un adapté à la fulgurance du trait de doubles croches, l'autre, propre à mettre en valeur la nonchalance des accords. Précisons tout de suite que la vérification de cette dichotomie pose un certain nombre de problèmes analytiques. En premier lieu, placer les *taps* de manière à pouvoir calculer durées et tempi s'avère particulièrement complexe. En effet, l'arpègement des accords de main gauche mais aussi l'asynchronie des deux mains fait de la pulsation une notion très aléatoire. En diminuant la vitesse de lecture des enregistrements (sans pour autant changer la hauteur), grâce à Sonic Visualiser, il est possible d'entendre que dans la majorité des cas, dans le cas d'α, l'aigu des accords de main gauche coïncide avec la double croche tombant sur le temps à la main droite. Nous avons donc placé les *taps* en

[1268] *Ibid.,* p. 28.

fonction de la main droite uniquement. C'est un choix discutable, nous en convenons, mais aucune solution ne s'avère pleinement satisfaisante. Ce choix effectué, la détermination de l'instant correspondant à chaque temps demeure malaisée, surtout en 1926, en raison de la qualité de l'enregistrement. Il faut donc garder à l'esprit que les mesures effectuées souffrent d'une marge d'erreur potentiellement importante. β pose évidemment moins de difficultés de mesure.

Cela étant dit, la courbe des durées obtenue par le biais de l'analyse permet de visualiser assez clairement les différentes sections du *Prélude,* et surtout la différence entre les deux types d'écriture mentionnés par Cortot. La figure ci-dessous représente la durée de chaque temps, dans les mes. 0-4 de l'enregistrement de 1933.

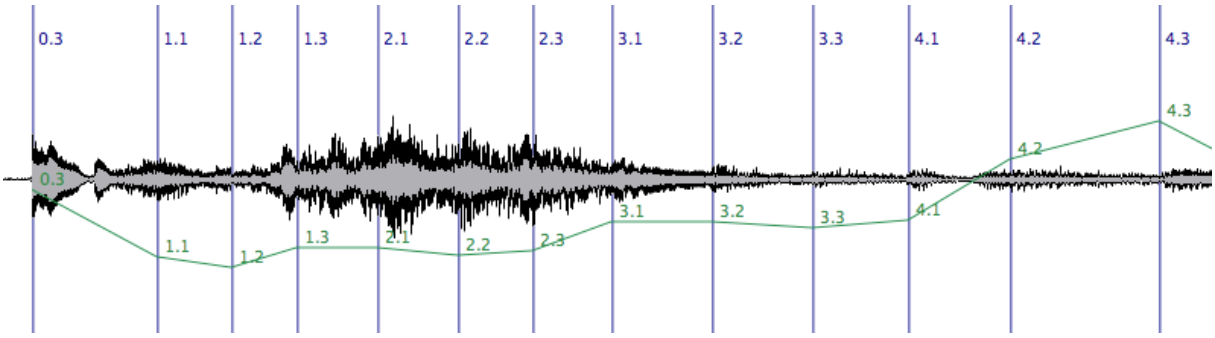
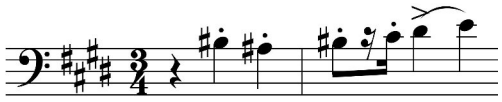


Figure 73. *Prélude* op. 28 n° 10, mes. 0-4 (1933)

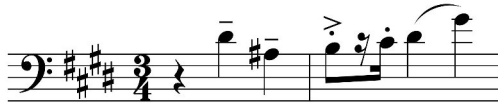
On observe, dans cette figure, qu'à partir de la mes. 3, Cortot adopte un tempo légèrement plus lent. À 2.3, le tempo (mesuré, comme d'habitude, par rapport au *tap* suivant) est de 159 bpm, alors qu'il est de 125 bpm à 3.1. Cette particularité se vérifie pour chaque phrase de chaque enregistrement, à une seule exception près : en 1942, le premier temps de la mes. 3 dure moins longtemps que le dernier de la mes. 2. Il est difficile de savoir pour l'instant si cette singularité est significative, ou si elle est simplement le fruit d'une contingence et n'est jamais qu'une anomalie dans un schéma déterminé.

β sous le signe de la métamorphose. Cortot aurait pu se contenter d'exiger des élèves qu'ils prennent un tempo légèrement plus lent pour jouer β. Or, au contraire, il lie tempo et caractère : si les accords sont joués plus lentement, c'est parce qu'il sont censés exprimer une certaine forme d'indolence, celle-ci étant tout autant la représentation d'un état corporel que l'image du mouvement induit par la musique. Quant à l'adjectif « capricieux », il est le signe d'une affinité du *Prélude* avec le style *scherzando*. C'est ainsi que l'on peut expliquer le choix de Cortot de varier l'articulation de chacune des phrases en accords. En 1942 par

exemple, si l'on retranscrit grossièrement le phrasé de l'aigu de main droite, tel qu'on peut l'entendre dans l'enregistrement, sans tenir compte du caractère polyphonique, on obtient respectivement, pour β_1 et β_2 :



Ex. 6. *Prélude* op. 28 n° 10, mes. 3-4, transcription du phrasé mélodique (1942)



Ex. 7. *Prélude* op. 28 n° 10, mes. 7-8, transcription du phrasé mélodique (1942)

Évidemment, l'harmonie et la main gauche jouent un rôle important dans la détermination du mode de jeu. Dans le cas de β_1, on reste en suspens, durant deux mesures, sur une dominante, tandis que la main gauche se contente de jouer la fondamentale en homorythmie. Dans le cas de β_2 au contraire, la dominante se résout sur la tonique de *sol*♯ mineur (premier temps de la mes. 8), et la main gauche, par le trille, accroît l'aspect directionnel du mouvement.

Ici, un autre paramètre rentre en ligne de compte. Si l'on compare en effet la courbe des intensités, dans l'enregistrement de 1942, on constate non seulement que β_2 est joué dans une nuance globalement plus forte que β_1, mais encore que le phrasé de Cortot épouse parfaitement le contour mélodique, notamment mes. 3-4. En ce qui concerne β_2, la courbe des intensités mesurées sur chaque temps (en rouge) ne rend pas complètement justice à ce que l'on perçoit. Il est préférable ici de se fier à la courbe orange ou à la forme de la sinusoïde, qui représente plus fidèlement l'objet sonore tel qu'il est entendu. La tonique est clairement le point d'arrivée et correspond à une apogée.

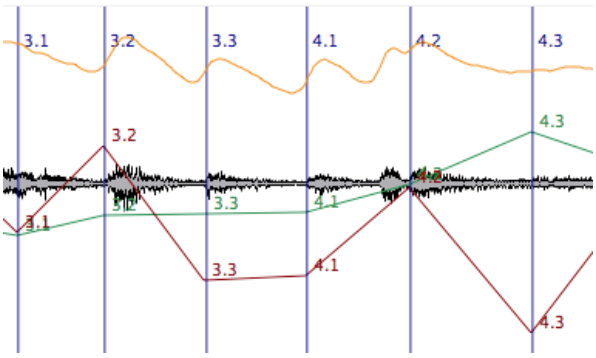


Figure 74. *Prélude* op. 28 n° 10, mes. 3-4 (1942)

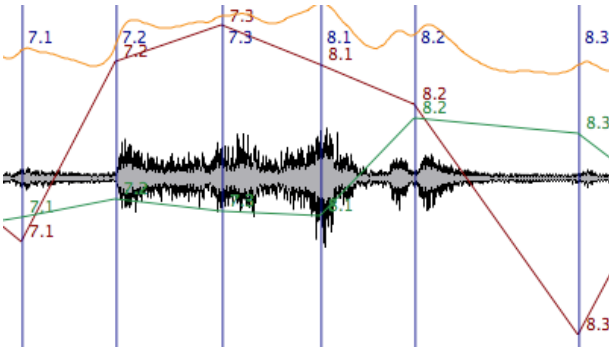


Figure 75. *Prélude* op. 28 n° 10, mes. 7-8 (1942)

La différenciation entre chaque motif, et au sein d'un motif, entre divers modes de jeu, de même que le choix de jouer *staccato* – mode de jeu souvent associé au genre du Scherzo – la croche et la double croche de la deuxième mesure de chaque phrase contribue à accentuer le caractère capricieux du *Prélude.* Le caprice est en effet lié à l'inconstance : il se manifeste par la réticence du pianiste à fixer son jeu dans un phrasé donné et immuable.

Enfin, l'ignorance systématique de l'accentuation du dernier accord de β peut être interprétée, à la lumière de ce que nous venons de montrer, comme la mise en scène d'une surprise. Mes. 4 et 14 notamment, le *mi* de main droite est l'appoggiature supérieure de la quinte de la dominante. Certes, en l'absence de sensible, et a fortiori de septième, il perd sa fonction de dissonance. Il ne reste plus qu'une sixte, à la sonorité beaucoup moins raffinée qu'une dominante entièrement déployée (*sol*♯/si♯/*mi*), qui laisserait entendre, par enharmonie, une quinte augmentée. Mais la sensible est bien sous-entendue. Par conséquent, l'accent indiqué sur la partition (accent qui a d'ailleurs l'apparence, dans le manuscrit autographe, d'un soufflet) indique une intention expressive. Jouer l'accord *p subito* a effectivement pour effet de le distinguer des précédents. Cependant, pour la première fois, Cortot ne fait pas coïncider dessin mélodique et courbe des nuances.

Il en est de même en ce qui concerne l'octave de la mes. 8. Ici, le choix de Cortot paraît d'autant plus étonnant que l'absence d'harmonie et l'écart entre les deux mains induit une certaine forme de brutalité. Or, Cortot semble vouloir adoucir cet accord, le jouant comme une résonance de l'accord précédent.

Ces deux exemples confirment en outre que l'interprétation a le pouvoir de transformer complètement la signification d'un élément musical. D'autre part, s'il est vrai que cette particularité interprétative est une manière de déjouer les attentes de l'auditeur et s'apparente à un jeu avec le texte, elle peut se comprendre également en relation avec l'image convoquée dans le commentaire qui accompagne le *Prélude* dans l'édition de travail. Littéralement, le dernier accord est le dernier « remous » créé par la « flèche d'or ». Quant à savoir si l'image a déterminé l'interprétation ou l'inverse, il n'existe aucune certitude…

α et l'ivresse de la rapidité. Inconstance et caractère *scherzando* pourraient également s'appliquer à α. Le caractère versatile de l'interprétation se traduit en effet par une apparente anarchie, à la main gauche, quant au choix d'arpéger ou non les accords. En 1926 notamment, on observe que les accords en noires, mes. 1 et 13, sont plaqués (contrairement à ce qui est noté), que celui de la mes. 5 est bien arpégé mais est écourté de telle sorte qu'il a la valeur d'une croche, qu'enfin l'accord du deuxième temps de la mes. 9 est arpégé alors que,

curieusement, Cortot a omis d'indiquer l'*arpeggiando* sur la partition. Là encore, le pianiste évite toute répétition et privilégie la mobilité du jeu.

Par ailleurs, α se caractérise par sa nervosité rythmique et la rapidité de sa chute, autrement dit, par son mouvement. En l'espace de deux mesures, il parcourt plus de trois octaves. Mais ce parcours n'est ni lisse ni régulier, pour deux raisons essentielles. La première est la nécessité de « lancer » le trait : les six premières doubles sont toujours jouées dans un tempo *rubato*. C'est vrai, notamment, dans le cas de la levée du premier temps de la première mesure – en 1933, Cortot reste en suspens sur le *sol*♯, le mouvement ne s'amorçant véritablement qu'à partir du *la* qui suit immédiatement. Les doubles croches semblent donc prendre leur élan, pour ne parvenir que progressivement au tempo – même si, nous en convenons, assigner à ce *Prélude* un tempo moyen n'a pas beaucoup de sens, tant les fluctuations sont importantes. La nature dynamique du motif n'est pas le seul facteur. Il faut aussi prendre en compte la tendance de Cortot à précipiter le mouvement. À vrai dire, il le précipite tellement qu'il en omet certaines notes, en particulier en 1926. Dans cet enregistrement, il ne joue, des six premières doubles, que *sol*♯/*la*/*fa*♯♯/*sol*♯. Mes. 6, il supprime le dernier accord de main gauche, et mes. 14, le deuxième. En 1942, dans le dernier groupe de six doubles croches de la mes. 10, il ne joue ni *si* ni *la*.

Bien sûr, hormis quelques exceptions, il est presque impossible de détecter ces fausses notes – ou plutôt ces non-notes – au milieu du trait, sans ralentir l'enregistrement. En revanche, il est certain que ces omissions contribuent à déstabiliser le rythme. Il en est de même en ce qui concerne les accords. En définitive, Cortot crée une impression de précipitation non pas en accélérant le tempo mais en cassant la régularité du mouvement. D'ailleurs, la courbe des durées, ci-dessous (dont la mesure est obtenue en disposant les *taps* au nivrau des attaques de main droite), le montre parfaitement.

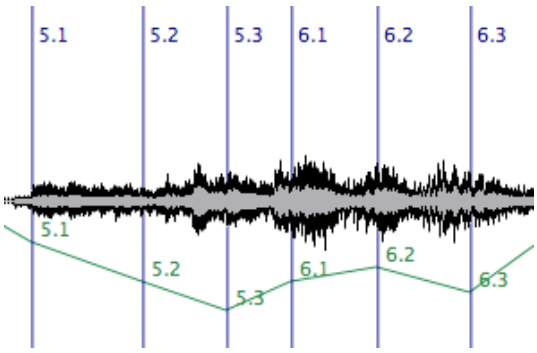


Figure 76. *Prélude* op. 28 n° 10, mes. 5-6 (1933)

Interprétation ou tricherie ? L'illusion sonore. Nous n'envisageons pas cette question comme une question éthique. Il s'agit plutôt de montrer dans quelle mesure la modification du texte, si minime soit-elle, consciente ou non, peut transformer notre perception de l'œuvre ou au contraire en accentuer certains aspects. Nous en avons donné un exemple avec le cas présenté ci-dessus. En voici un autre…

Cortot écrit, en préambule :

> Techniquement parlant, on pourra éprouver quelques difficultés dans l'exécution égale du trait – difficultés causées par l'adjonction d'un accord en doubles notes au début de chaque temps. Selon nous, la note supérieure de chacun de ces accords doit tinter, plutôt que sonner, comme une sorte de légère campanella, ce qui s'obtiendra en la détachant vivement du reste du trait qui doit s'exécuter legatissimo, en coulant les doigts[1269].

L'astuce de Cortot, pour obtenir l'effet désiré, consiste à jouer l'aigu des diades de main droite légèrement après la note grave. Autrement dit, il joue en réalité les deux notes de la diade consécutivement. Cela est impossible à entendre dans le flot de doubles croches. Mais Cortot parvient ainsi à éviter la difficulté technique induite par la présence des doubles notes, et peut obtenir plus aisément la couleur sonore recherchée. En définitive, il donne l'illusion d'une polyphonie dont le *superius* serait constitué par l'aigu des quartes et des quintes.

Conclusion. Malgré la distinction entre les deux motifs que Cortot met en évidence dans le commentaire qui introduit le *Prélude*, les enregistrements nous révèlent qu'au delà des différences d'écriture, un même esprit anime l'ensemble de l'œuvre. Mobilité et jeu sont les maîtres mots. Par ailleurs, nous avons pu constater, en analysant ces enregistrements, combien Cortot se montre pragmatique : la fin justifie les moyens, y compris lorsque ces moyens impliquent de modifier le texte.

k) *Prélude* op. 28 n° 11

Cortot explique, dans le commentaire qui précède le *Prélude* n° 11 :

> Nous ne croyons pas qu'il convienne de prendre à la lettre l'indication de mouvement qui est en tête de ce *Prélude*. Chopin ne l'a probablement employée que pour mettre cette brève et légère esquisse à l'abri d'une interprétation exagérément sentimentale. Mais, il y a dans la grâce ingénue du contour mélodique, une sorte de réserve, de pudique retenue, qui s'accommoderait mal d'un tempo trop volubile

[1269] *Id.*

ou d'un accent trop brillant. « Allegretto vivace » nous paraît une notation plus juste que « Vivace » et plus en accord avec l'émotion discrète, l'enjouement attendri de la phrase musicale[1270].

Si Cortot adopte un tempo plus rapide au fil des ans (l'enregistrement de 1926, du *fa*♯ initial au dernier accord, dure 27,708 s, celui de 1933, 28,456 s, celui de 1942, 30,765 s, avec comme tempo moyen à la noire pointée, respectivement, 113 bpm, 110 bpm et 101 bpm), la différence est à peine perceptible entre l'enregistrement de 1926 et celui de 1933. L'enregistrement de 1942 est en revanche nettement plus lent.

Or, la lenteur relative du tempo est un facteur d'expressivité. Cortot insiste en effet, dans le commentaire, sur l'adéquation du mouvement et du caractère du « contour mélodique ». Dans cette perspective, l'idée d'une correspondance du *rubato* et de la forme de la courbe mélodique soulignée lors d'un cours d'interprétation est ici fondamentale. Nous nous proposons d'examiner cette corrélation de manière plus approfondie.

Courbe mélodique et *rubato* : la norme et l'écart. La figure ci-dessous représente l'évolution des durées et de l'intensité dans les trois enregistrements (dans l'ordre chronologique, de bas en haut), dans les mes. 1-6.

[1270] *Ibid.,* p. 30.

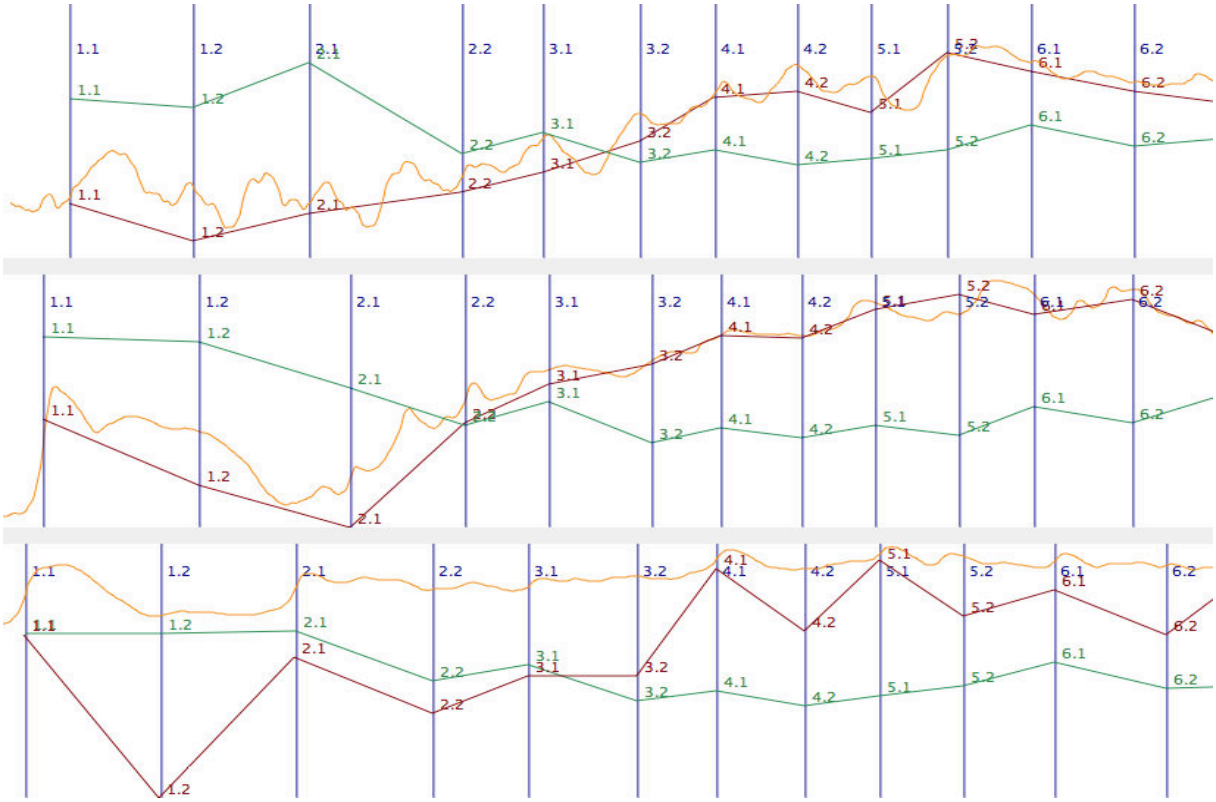


Figure 77. *Prélude* op. 28 n° 11, mes. 1-6 (1926, 1933, 1942)

À partir de 2.1, la courbe des durées suit un schéma parfaitement identique dans les trois enregistrements. À vrai dire, il est très rare de rencontrer une telle cohérence sur une phrase entière. Si nous avons pu observer, dans les analyses précédentes, le parallélisme entre le mouvement réel d'un objet et le mouvement musical, l'espace étant défini par le matériau mélodique, ce qui nous frappe ici, c'est l'aspect systématique de cette corrélation. L'écriture du *Prélude* en est sans doute la raison. Non seulement il s'agit d'un mouvement perpétuel, mais qui est de plus entièrement fondé sur la répétition et la circularité. C'est le cas à l'échelle du thème comme à celle de l'œuvre, puisque le *Prélude* est entièrement construit sur la variation, la prolongation ou l'interruption du thème principal énoncé dans les mesures initiales (mes. 3-6[1271]). Par conséquent, d'un point de vue structurel comme du point de vue de la perception, les mes. 3-6 constituent la norme ; l'auditeur écoute nécessairement les mesures suivantes dans le souvenir de ce premier énoncé.

Or, dans la première phrase, nous constatons qu'il existe une parfaite adéquation entre mouvement mélodique et *rubato* : monter implique un *ritenuto,* descendre, un *accelerando.*

[1271] Nous admettons que cette délimitation est tout à fait contestable. On pourrait tout aussi bien décider que la première phrase commence mes. 2 et s'achève mes. 5. Le système de tuilage rend impossible la délimitation précise des thèmes. Notre choix est ici fondé simplement sur les carrures et les liaisons.

Mes. 3 par exemple, il faut s'imaginer un objet se déplaçant au-dessus de la ligne mélodique, et dont le mouvement est soumis aux lois de la gravité. En haut, l'objet reste en suspens, puis il acquiert progressivement de la vitesse au cours de la descente. Dans la montée, il bénéficie de l'élan accumulé durant le temps précédent. À la mes. 6 s'ajoute le paramètre de l'harmonie. Si le premier temps est notablement plus long que le second, c'est certes parce que la mélodie suit un mouvement ascendant, mais aussi en raison du *mi*♯, appoggiature inférieure du *fa*♯, et qui forme, par rapport au *si*, un triton.

Si l'on considère que l'évolution dynamique de la 1re phrase est à la fois le modèle et la norme, alors, il semble logique d'analyser dans quelle mesure s'en écarte celle des autres phrases.

Aux mes. 7-14 est énoncée une longue phrase qui paraît être la continuation et le développement des mes. 3-5. Elle nous fait entendre la note la plus aiguë du *Prélude*, mes. 11. Cette apogée mélodique est aussi un nœud structurel. La modulation en *sol*♯ mineur, ton relatif de *si* majeur, n'est pas inattendue. Cependant, la stabilité tonale du *Prélude* accroît d'autant plus la force expressive du mode mineur.

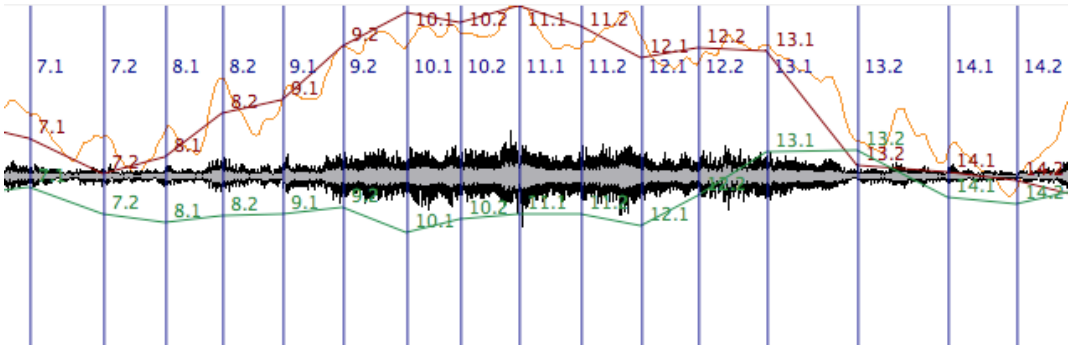


Figure 78. *Prélude* op. 28 n° 11, mes. 7-14 (1926)

La figure ci-dessus, correspondant à l'analyse de mes 7-14 dans l'enregistrement de 1926, nous montre d'une part que les fluctuations de tempo sont relativement moins importantes que dans la première phrase, d'autre part que l'intensité joue un rôle important dans la mise en exergue de la tonique du nouveau ton, mes. 11. En ce qui concerne le premier point, on peut établir que la répétition non seulement suppose de varier l'interprétation, mais surtout tend à lisser les différences. La redite autorise l'imperfection – si par imperfection, on comprend une déviation par rapport à une norme. Par ailleurs, il faut souligner qu'à la mes. 10, Cortot casse la relation jusque là établie entre mouvement mélodique ascendant et *rubato*. Au contraire, il précipite la montée chromatique, simulant ainsi l'impatience – et le désir – de parvenir au but (la tonique), et renforce ainsi l'effet d'accélération induit par

l'hémiole. À l'inverse, sans surprise, les mes. 13-14 se caractérisent à la fois par une diminution du tempo et un *decrescendo.*

Les mes. 15-18 ne sont pas exactement identiques aux mes. 3-6. Mes. 17 en effet, les deux premières croches de main gauche sont jouées une octave plus bas. Pourtant, l'interprétation elle-même ne varie pas de manière significative. Mes. 18 en revanche, l'introduction du chromatisme et le remplacement des arpèges par un ensemble de notes conjointes se traduit dans les trois versions, et notamment en 1942, par un jeu détaché et un *rubato* beaucoup plus important qu'à la mes. 6. Pour en évaluer l'importance et la nature, nous avons effectué les mesures de durée et d'intensité sur chacune des croches. Le résultat est le suivant :

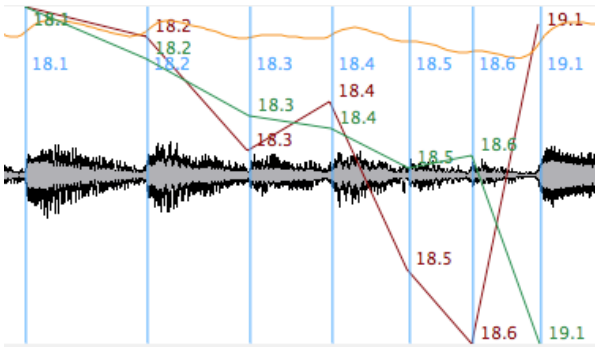


Figure 79. *Prélude* op. 28 n° 11, mes. 18-19 (1942)

On observe une augmentation progressive et à peu près régulière du tempo[1272] et une diminution de l'intensité, (l'accentuation du second temps, visible sur la figure, est en réalité inaudible, la différence d'intensité avec la croche précédente étant seulement de 1,7 db) ; on constate également que Cortot s'attarde très légèrement sur la dernière croche de la mesure. Si l'on effectue le même type d'analyse pour la mes. 2 (ci-dessous), les résultats sont identiques (et de même que pour la mes. 18, il y a seulement 1,5 db de différence entre 2.4 de 2.5).

[1272] Ou encore une diminution des durées dans la figure, ce qui revient au même.

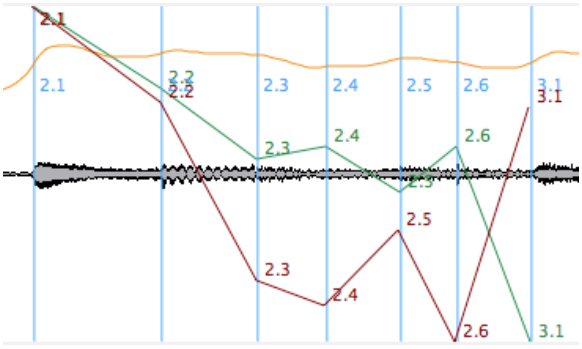


Figure 80. *Prélude* op. 28 n° 11, mes. 2-3 (1942)

Ce constat nous amène à nuancer légèrement notre thèse initiale.

a) À l'échelle de la mesure, les duos mouvement ascendant/*ritenuto* et mouvement descendant/*accelerando* sont pertinents. En revanche, à l'échelle du temps, ce n'est pas la direction du mouvement qui influe sur le tempo, mais la force motrice du mouvement, au-delà de toute question relative au profil mélodique.

b) Cette apparente contradiction n'empêche nullement le sentiment corporel du mouvement. Simplement, elle montre que la métaphore spatiale a ses limites, et que l'analogie entre mélodie et relief ne fonctionne que partiellement.

c) Enfin, il faut souligner que nous ne percevons pas une succession de croches, mais un mouvement mélodique unifié. Ainsi, l'identification de la durée de chaque croche nous donne certes une analyse plus précise du *rubato,* mais aussi une analyse moins réaliste, ou plus éloignée de l'expérience auditive. Cela est d'autant plus vrai, évidemment, que le tempo est rapide. Mes. 18 en revanche, le jeu détaché induit fatalement une perception mois linéaire de la ligne mélodique. Ce niveau d'analyse microscopique est donc, en un sens, plus pertinent. On observe d'ailleurs que la courbe des durées est beaucoup plus régulière que dans le cas de la mes. 2.

Coda et conclusion. Les deux premières mesures de la coda (mes. 21-22) sont quasiment identiques aux deux premières mesures du *Prélude*. Pourtant, leur similitude n'est qu'apparente. Alors que le *fa*♯ de la mes. 1 est énoncé sans harmonie – on l'interprète donc plutôt comme une dominante –, celui de la mes. 21 est soutenu par un accord de tonique. Cependant, la présence de la quinte au *superius* empêche que l'accord ne soit réellement conclusif. La mesure suivante, comme la mes. 2, permet d'amorcer progressivement un mouvement. Mais l'harmonie sous-entendue n'est plus celle d'une dominante, mais bien d'une tonique. En d'autres termes, si les mes. 21-22 sont le miroir des mes. 1-2, elles sont

dépourvues de toute tension harmonique. Il n'est donc pas étonnant, à ce titre, que Cortot effectue un *rubato* légèrement moins important.

Par ailleurs, si la mes. 2 débouche effectivement sur un mouvement continu de croches à la main droite comme à la main gauche, mes. 22 en revanche, le mouvement s'arrête de manière abrupte. De plus, le système de carrures qui régissait tout le *Prélude* prend fin, générant ainsi une instabilité rythmique. Or, l'une des particularités de l'interprétation de Cortot, dans les trois enregistrements, est l'accroissement brutal du tempo sur le second temps de la mesure, notamment en 1942, comme le montre la figure ci-dessous.

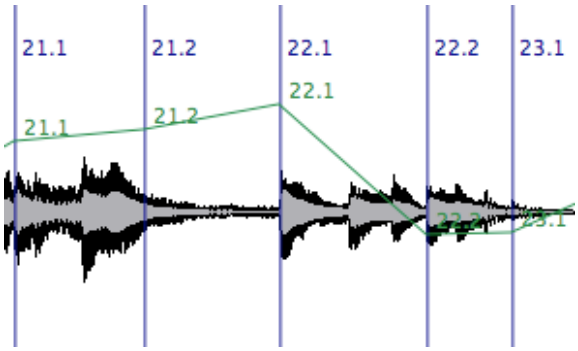


Figure 81. *Prélude* op. 28 n° 11, mes. 21-23 (1942)

Cette précipitation, facteur d'irrégularité, peut être interprétée comme le signe d'une mécanique (le mouvement inébranlable des croches) qui se grippe. La brisure de la régularité rythmique est d'autant plus perceptible que le premier temps de la mes. 22 contraste fortement avec le second. Les trois notes qui le composent sont en effet « déclamées », et sont articulées avec précision (cela est bien visible sur la sinusoïde).

Conclusion. Malgré l'adoption d'un tempo légèrement plus lent en 1942, la similitude des trois interprétations analysées est tout à fait remarquable. Il faut en chercher la raison, en priorité, dans la nature même du *Prélude* qui se définit entièrement par le mouvement qu'il suggère et incarne. Il laisse donc finalement assez peu de marge de liberté au pianiste, contraint, pour ainsi dire, de suivre le mouvement.

l) *Prélude* op. 28 n° 12

Nous avons formulé l'hypothèse, dans une analyse précédente, que l'importance du *rubato* était inversement proportionnelle à la vitesse d'exécution. Cette hypothèse se vérifie dans le cas du *Prélude* n° 12. Dans le graphique suivant, représentant la durée de chaque mesure dans les trois enregistrements, on constate que Cortot, non seulement, adopte un

tempo quasiment identique en 1926, 1933 et 1942, mais encore ne dévie presque pas du tempo initial. Lorsqu'il déroge à cette règle, c'est uniquement à des moments structurellement saillants (mes. 40, juste avant la reprise des premières mesures du *Prélude*, mes. 64, avant la coda, ou bien lors de la coda, à partir de la mes. 74). Par mesure de simplicité, nous attribuerons la lettre A aux mes. 1-20, B aux mes. 21-40, C aux mes. 41-64, D aux mes. 65-81.

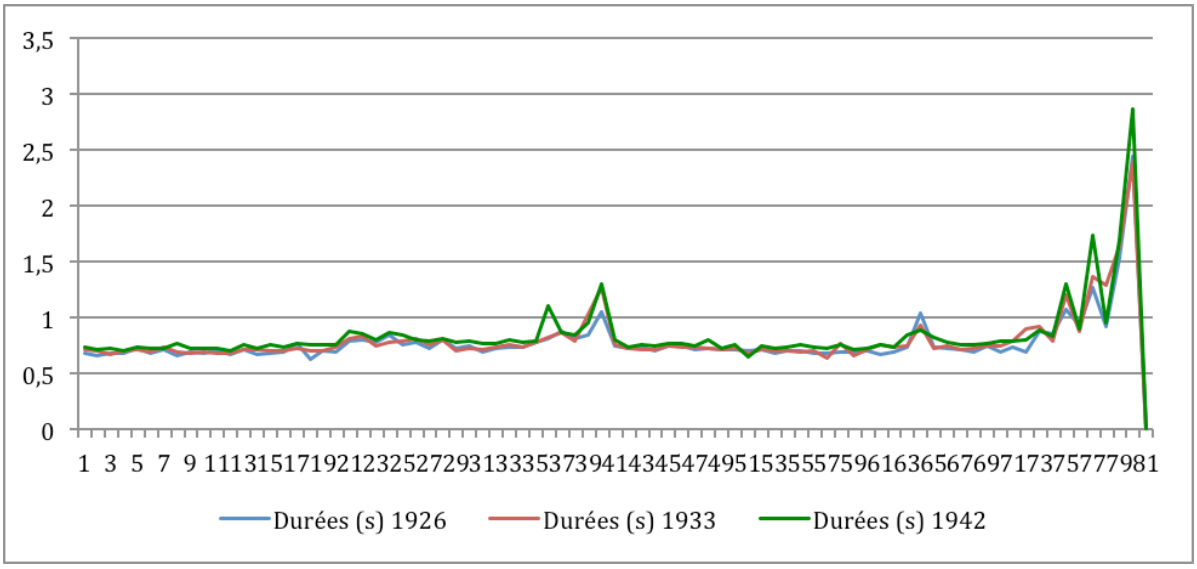


Figure 82. *Prélude* op. 28 n° 12, durées (1926, 1933, 1942)

Héroïsme et tragédie. Si la rigueur rythmique de Cortot est remarquable, elle rend d'autant plus perceptibles les écarts par rapport au tempo initial, si ténus soient-ils. De ce point de vue, la mes. 21 est à bien des égards une mesure charnière dans le *Prélude*. Non seulement le continuum de croches s'interrompt, mais de plus, elle initie une section modulante, qui nous ramène, vingt mesures plus loin, à *sol*♯ mineur. Il n'est donc pas étonnant que Cortot en profite pour effectuer le premier véritable *rubato* du *Prélude,* auquel s'ajoute une intensité clairement supérieure à celle des mesures précédentes. C'est ce que met en évidence la figure ci-dessous, représentant l'intensité (mesurée sur le premier temps de chaque mesure) et le tempo[1273] (mesuré du 1er temps de la mesure concernée au 1er temps de la mesure suivante) de l'enregistrement de 1933.

[1273] La courbe verte désigne donc bien, dans la figure 83, l'évolution du tempo, et non celle des durées.

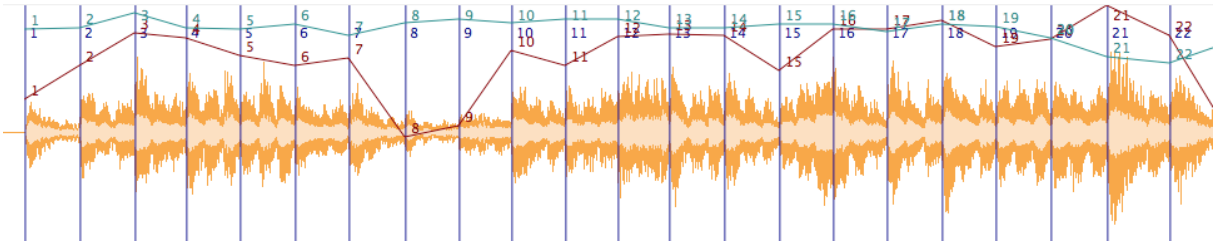


Figure 83. *Prélude* op. 28 n° 12, mes. 1-22 (1933)

Par ailleurs, on constate que Cortot ne revient que très tardivement, dans la suite de l'œuvre, au tempo initial. Les mes. 21-28 sont jouées, dans les trois enregistrements, dans un tempo plus lent que les mes. 1-4. On pourrait penser en revanche que le retour des liés par deux conjoints, mes. 29, implique également un *a tempo*. Or, en 1926 et en 1942, il n'en est rien. De la même manière, le retour du thème en *sol* mineur, mes. 41, est joué plus lentement qu'au début – même si l'on fait abstraction du *ritenuto* de la mes. 41. Le tableau ci-dessous permet de comparer le tempo global, à la blanche pointée des mes. 1-4 et 21-32, et 41-44.

Mesures	Tempo (1926)	Tempo (1933)	Tempo (1942)
1	87,2	83,9	82,6
2	90,1	84,4	84,7
3	88,3	89,5	82,8
4	88,3	84,4	85,3
21	75,3	73,8	68,9
22	74,7	71,5	70,3
23	76,6	79,9	75,4
24	71,2	76,6	69,5
25	79,2	76,0	71,1
26	76,6	73,8	74,9
27	82,0	79,3	76,0
28	74,7	75,0	74,4
29	82,0	84,5	77,7
30	80,6	81,7	76,6
31	86,7	83,5	78,9
32	82,0	80,6	78,9
41	79,9	78,9	75,4
42	82,0	82,7	81,4
43	81,3	84,0	79,5
44	85,1	83,4	80,7

Tableau 3. *Prélude* op. 28 n° 12. Tempo moyen, à la blanche pointée, des mes. 1-4, 21-32 et 41-44 (1926, 1933, 1942)

En résumé, dans l'enregistrement de 1933, mes. 41-64, Cortot maintient l'énergie rythmique jusqu'à la coda, alors qu'en 1926 et en 1942, il ne parvient au tempo initial que dans les dernières mesures de C, ou bien le temps d'une mesure, sous l'effet d'une brusque

précipitation. En revanche, en 1926 comme en 1933, on observe un *accelerando* progressif sur la majeure partie de la section C, (mes. 41-60), alors qu'en 1942, les fluctuations de tempo sont beaucoup plus importantes, et rendent donc la perception d'une évolution à grande échelle plus difficilement perceptible.

La figure ci-dessous, qui représente tempi et intensités dans les trois enregistrements, permet de visualiser ces divers éléments.

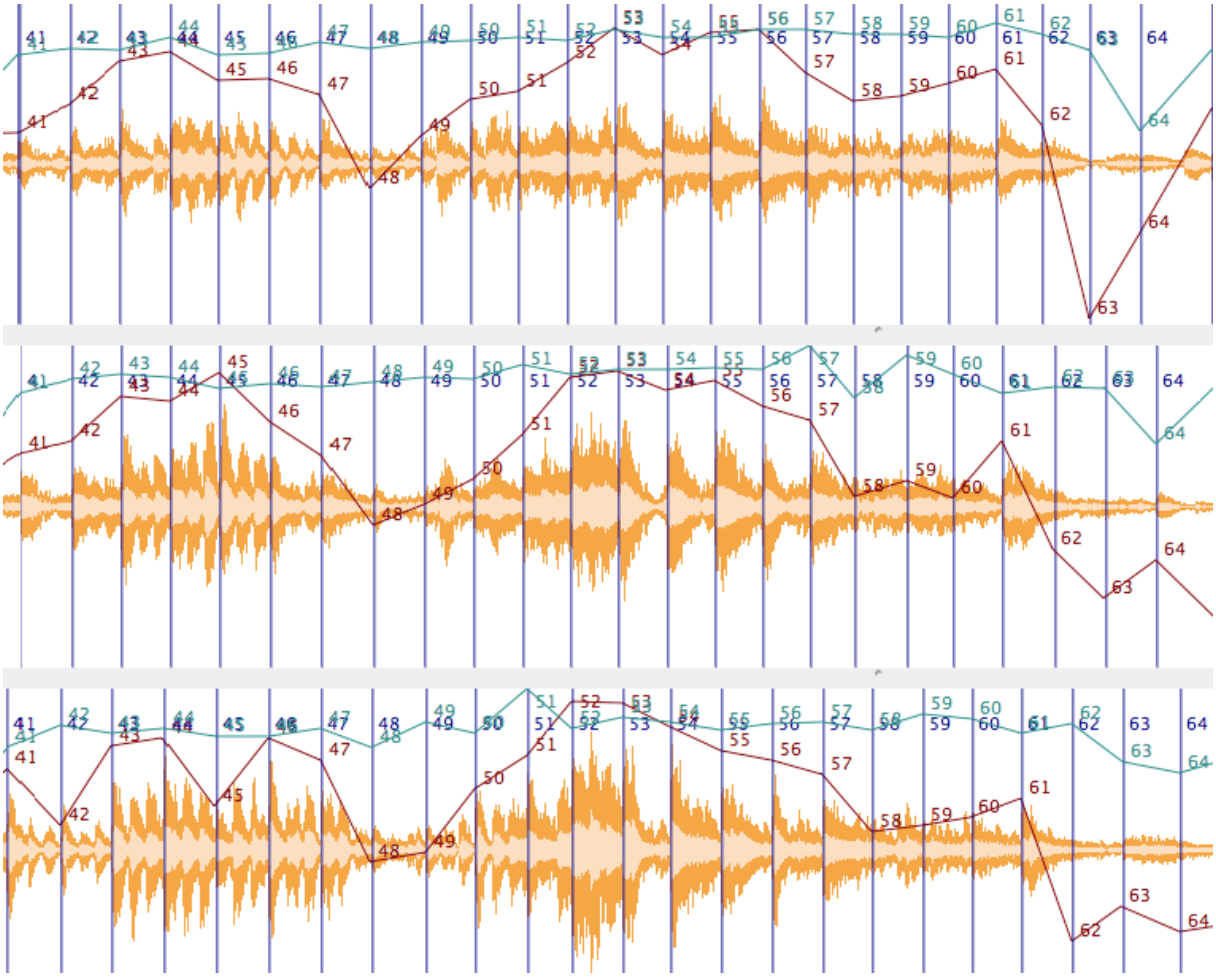


Figure 84. *Prélude* op. 28 n° 12, mes. 41-64 (1926, 1933, 1942)

En définitive, la version de 1933 traduit très exactement les notions d'impatience et de fébrilité évoquées dans le commentaire de l'édition de travail, tout en préservant un sens de l'équilibre : l'accélération est régulière et progressive. En 1926 et en 1942, si l'on reprend l'image de la chevauchée que nous propose Cortot, la reprise du thème, mes. 41, manifeste le début d'un épuisement, dont le *rubato* des mes. 41-42 est également le signe. En 1942 enfin, les importantes fluctuations d'un tempo généralement plus lent qu'en 1926 et 1933 accentuent encore l'impression d'essoufflement et de déséquilibre progressif.

Pédalisation, agogique et équilibre formel. L'intégralité du *Prélude* est construite sur des carrures de quatre mesures, hormis le début de la section B, qui correspond au schéma suivant : [2+1]+[3+1]+[1] mes. En somme, chaque phrase dure huit mesures, mais celles-ci sont réparties de manière asymétrique.

Or, Cortot interprète diversement ce déséquilibre formel dans les enregistrements de 1933 et de 1942, comme le montrent les deux figures ci-dessous, représentant tempi[1274] et intensités.

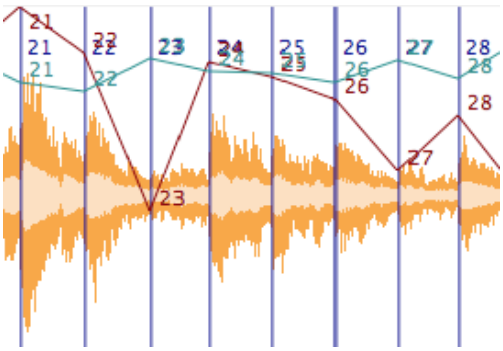


Figure 85. *Prélude* op. 28 n° 12, mes. 21-28 (1933)

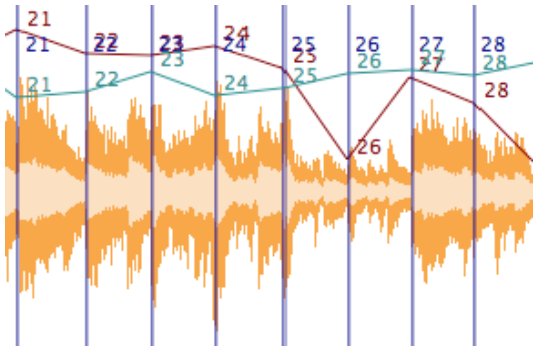


Figure 86. *Prélude* op. 28 n° 12, mes. 21-28 (1942)

En 1933, Cortot met en exergue la différence entre les mes. 21-22 d'une part et 23 d'autre part, reproduisant exactement le même schéma pour les mes. 24-26 et 27. C'est-à-dire :

- mes. 21-22, 24-26 et 28, pédale sur le premier temps de chaque mesure, nuance globalement *forte,* mais intensité décroissante ;
- mes. 23, 27 et 28, presque aucune pédale, nuance *piano,* jeu détaché. Les mes. 23 et 27 sont jouées dans un tempo légèrement plus rapide, ce qui accroît l'impression de crispation rythmique due à la formule répétitive des liés par deux, au passage du rythme blanche/noire aux trois liés par deux, et à l'harmonie de dominante.

Face à cette perfection formelle, la version de 1942 semble délibérément plus chaotique. Alors qu'en 1933 c'était essentiellement le contraste rythmique entre les mes. 21-22 d'une part et 23 d'autre part qui était mis en exergue, en 1942, Cortot choisit d'opposer les mes. 21-23 et les mes. 24-27, la mes. 27 faisant figure d'intrus :

- mes. 21-23 : pédale généreuse et niveau d'intensité élevé ;

[1274] De nouveau ici, nous avons fait le choix de représenter l'évolution du tempo plutôt que celle des durées.

- mes. 24-26 : pédale quasiment absente et *p subito* à partir de la mes. 25 ;
- mes. 27-28 : à nouveau une longue pédale mes. 27, *decrescendo* s'étendant sur les deux mesures.

On l'aura compris, en 1942, Cortot n'établit aucun lien systématique entre interprétation et type d'écriture. En d'autres termes, il renforce l'instabilité rythmique due à l'absence de carrures par une imprévisibilité et une irrégularité du jeu.

Mimer l'agitation. Dans la mesure où la version de 1942 semble être la plus orageuse, sinon la plus torturée, c'est elle que nous prendrons maintenons pour exemple, et plus particulièrement les mes. 1-8 et 65-73.

La mesure de la durée et de l'intensité sur chaque temps permet de mettre en exergue un certain nombre d'éléments.

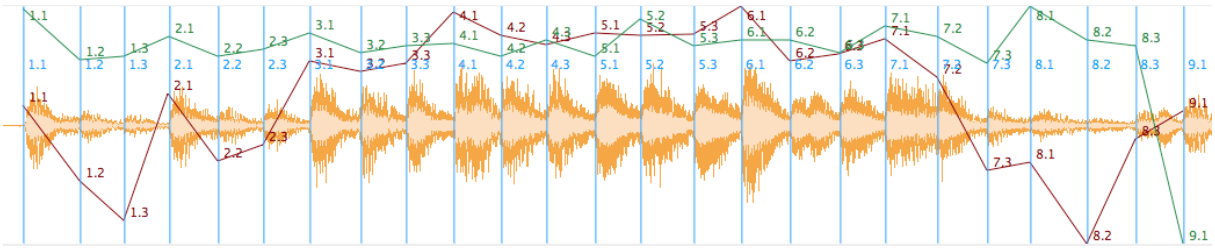


Figure 87. *Prélude* op. 28 n° 12, mes. 1-9 (1942)

Comme le montre la figure ci-dessus, Cortot donne une interprétation extrêmement rythmée de la première phrase du *Prélude,* accentuant systématiquement le premier temps. Cela va de pair avec un allongement à peine perceptible de sa durée. La seule exception à la règle se trouve mes. 5 : le deuxième temps est plus long que le premier, ce qui a pour effet de mettre en valeur le basculement du chromatisme ascendant vers un chromatisme descendant. Il en est de même mes. 7, bien qu'il s'agisse cette fois du premier temps.

On remarque par ailleurs que Cortot effectue un *crescendo* progressif jusqu'à la mes. 4, en gommant peu à peu la différence entre premier temps d'une part et deuxième et troisième temps d'autre part. C'est d'autant plus vrai, mes. 5-6, en raison de l'hémiole. En revanche, le *decrescendo* des mes. 7-8 se fait de manière beaucoup plus abrupte. On notera l'emploi de la pédale sur le premier temps de la mes. 7, qui contribue à métamorphoser la sonorité et à adoucir le caractère essentiellement rythmique de l'écriture.

En définitive, l'analyse de la première phrase nous montre une parfaite adéquation de la ligne mélodique et de l'agogique – la dynamique, en termes de tempo comme d'intensité, est

le miroir des contours de la phrase –, ainsi que, dans les quatre premières mesures, un sens de la pulsation exacerbé.

Si l'on examine les mes. 65-72, le constat est similaire. Sont énoncées deux phrases : α (mes. 65-68) et α' (mes. 68-73).

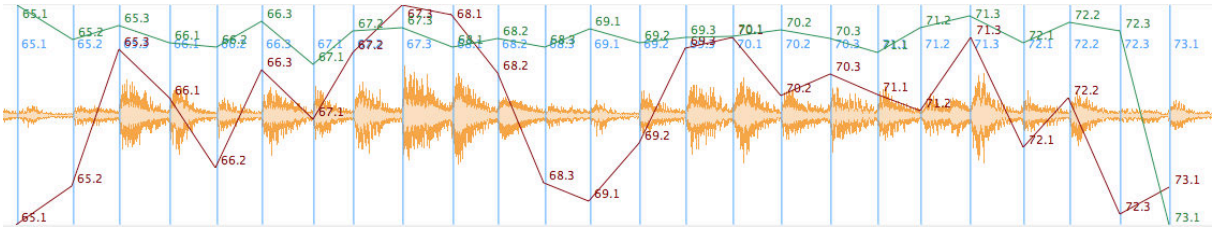


Figure 88. *Prélude* op. 28 n° 12, mes. 65-73 (1942)

Comme dans l'exemple précédent, chaque apogée mélodique est aussi un pic d'intensité. De plus, Cortot joue α' comme l'écho de α, dans une nuance globale beaucoup plus *piano.*

Conclusion. La focalisation sur le début de la section B, sur la section C et sur la coda nous a permis de mettre en exergue des divergences entre les enregistrements qui sont également le signe de conceptions différentes. Si en 1933 Cortot met en valeur l'héroïsme de la chevauchée, en 1926 et surtout en 1942, il semble mettre en évidence une certaine forme de pessimisme. La dimension « tragique[1275] » de la chevauchée se manifeste à la fois par l'expression d'un épuisement (rythmique) et d'une dynamique parfois imprévisible, signe d'une agogie sinon chaotique, du moins irrégulière dans sa progression, notamment dans les sections B et C. En revanche, le maintien d'une cohérence parfaite entre courbe mélodique et agogique dans les section A et D (coda) accentue l'effet dynamique de cette interprétation, que l'on peut interpréter comme la mise en scène d'une progression vers l'entropie, puis d'un retour à la stabilité.

m) *Prélude* op. 28 n° 13

Le *Prélude* n° 13 est constitué de 3 parties, que nous appellerons A (mes. 1-20), B (mes. 21-28) et A' (mes. 29-38). Afin de faciliter l'analyse, nous adopterons, pour la section A, le découpage suivant :

- A_1, mes. 1-8. *Fa*♯ majeur ➔*do*♯ majeur

[1275] Voir Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 32.

- A_2, mes. 9-12. *Fa*♯ majeur (mes. 12 : demi-cadence)
- A_3, mes. 13-15. *Si* mineur (mes. 15 : cadence évitée)
- A_4, mes. 16-20. *Sol*♯ mineur ➔ *fa*♯ majeur.

La section B quant à elle, après une marche modulante (*ré*♯ mineur ➔ *do*♯ majeur ➔ *do*♯ mineur ➔*si* majeur), revient au ton de *fa*♯ majeur. A' est la reprise variée de A_3 et A_4.

Désir, déception et regret. « Il faut essayer de retrouver en soi un grand et cher désir inassouvi[1276]. » Cette phrase semble être la clé de l'interprétation de Cortot : il s'agit de symboliser, par des moyens proprement musicaux, des comportements psychologiques. Le désir, c'est l'art et la maîtrise de l'attente. Quant à l'inassouvissement, nous allons voir de quelle manière il peut se traduire musicalement.

Dans la figure ci-dessous sont représentées les courbes de durée et d'intensité de la partie A_1 (il y a deux *taps* par mesure), dans l'enregistrements de 1933. Lorsque les deux mains sont décalées, les barres bleu clair sont placées au niveau des attaques de la basse, les barres bleues foncées au niveau de celles de la main droite.

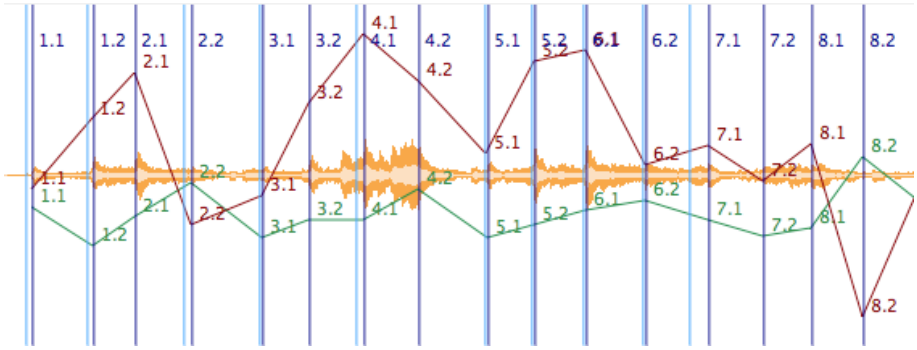


Figure 89. *Prélude* op. 28 n° 13, mes. 1-8 (1933)

Mes. 1-2, la gradation de l'intensité, lors de l'énonciation des trois accords de *fa*♯ majeur, donne à cette simple répétition une force directionnelle. Le *crescendo* nous fait espérer un aboutissement que l'on désire d'autant plus qu'il se fait attendre. Il arrive enfin mes. 2 : un accord de dominante, avec la septième au soprano. On pourrait supposer que Cortot cherche à le mette en valeur d'une manière ou d'une autre. Or, le pianiste choisit de jouer cet accord *piano subito,* comme réticent à lui accorder trop d'importance. Cette retenue expressive est l'un des visages de l'inassouvissement évoqué dans le commentaire de l'édition. Le regret, à l'inverse, est le désir impossible à réaliser d'un élément appartenant au

[1276] *Ibid.,* p. 37.

passé. Dans cette perspective, le fait que Cortot s'attarde sur la deuxième moitié de la mes. 2, et en particulier, à la main gauche, sur le *fa*♯ de la basse, est significatif : il essaye de retenir la dominante plus longtemps, ne la quittant, littéralement, qu'à regret.

Dans les mes. 3-4, Cortot reprend et amplifie le schéma dynamique et temporel des mes. 1-2. Cette amplification est d'ailleurs le reflet des variations écrites : la tension de l'attente de la dominante est d'autant plus grande que s'y ajoute l'agitation du *gruppetto* écrit mes. 4 ; et la dominante est d'autant plus expressive qu'elle est doublement appoggiaturée.

Si le triptyque désir/déception/regret fonctionne dans les mes. 1-4, il ne paraît plus servir de paradigme interprétatif dans les mes. 5-8. Cette fois-ci, l'accord de *ré*♯ majeur (et le *fa*♯ qui en est l'aigu) est bien l'aboutissement du *crescendo.* En revanche, la cadence en *do*♯ mineur, jouée soudainement *piano,* reflète bien la réserve que l'on a pu observer dans les premières mesures du *Prélude*.

Si l'on considère maintenant les deux autres enregistrements, on observe que Cortot se montre plutôt systématique en 1926 (les accords censés être des apogées en 2.2, 4.2 et 6.1 sont tous joués *p subito* et rallongés), alors que dans l'enregistrement de 1942, c'est la dominante de la mes. 4 qui bénéficie d'une forte intensité, tandis que l'accord de *ré*♯ mineur est englobé dans un *decrescendo.* Les deux figures ci-dessous mettent en évidence ces particularités.

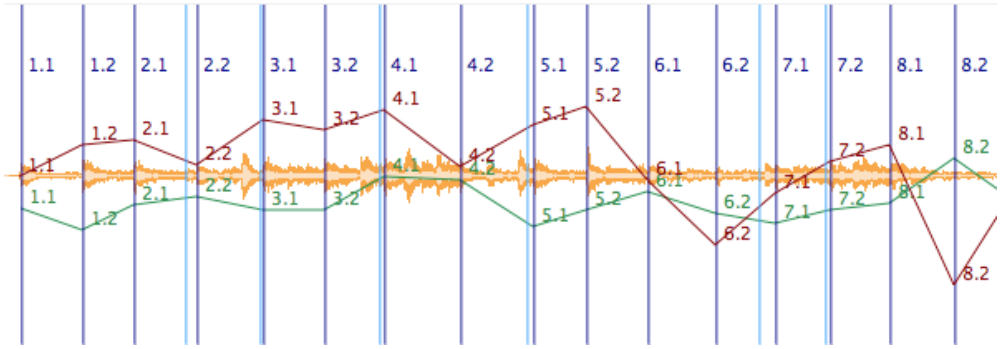


Figure 90. *Prélude* op. 28 n° 13, mes. 1-8 (1933)

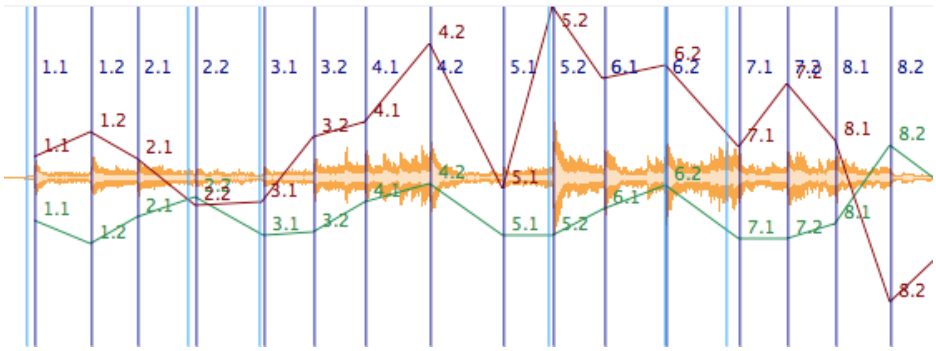
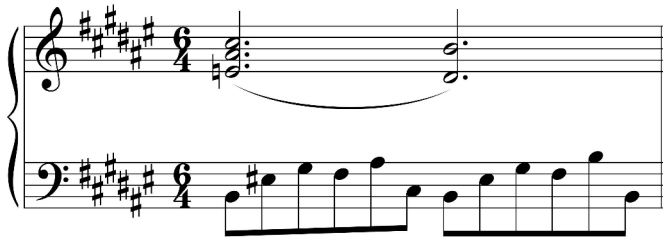


Figure 91. *Prélude* op. 28 n° 13, mes. 1-8 (1942)

On pourrait effectuer le même type d'analyse dans les phrases suivantes, mais on aboutirait à des conclusions similaires. Nous nous contenterons seulement de souligner que l'aspect déceptif des schémas dynamiques reflète une réalité harmonique que nous avons déjà mise en évidence dans la Deuxième Partie de cette Thèse. Rappelons ainsi que la cadence en *do*♯ mineur, mes. 7, n'apporte pas la résolution escomptée puisque la main gauche joue en même temps les notes constitutives de l'accord de *fa*♯ majeur. Par ailleurs, la cadence évitée de la mes. 15 est d'autant plus trompeuse que la basse demeure la tonique de *si* mineur, et qu'elle est précédée par un accord de dominante sur tonique qui devrait se résoudre sur l'accord de tonique. Or, en 1926, Cortot transforme cette cadence évitée en cadence parfaite. Il joue en réalité, mes. 15 :



Ex. 8. *Prélude* op. 28 n° 13, mes. 15, transcription (1926)

Il est difficile de savoir s'il s'agit d'une erreur de la part de Cortot ou d'une action délibérée. Il est certain en revanche que la métaphore du désir inassouvi fonctionne beaucoup moins bien avec une cadence parfaite !

Et on peut également parler d'une forme de déception lorsque, dans la section B, la marche harmonique nous mène de *do*♯ majeur à *do*♯ mineur, mes. 23-24. D'ailleurs, Cortot ne s'y trompe pas, et en 1933 et en 1942 joue ces deux mesures dans une nuance *piano*. Ce brusque changement de nuance peut être interprété comme le désengagement symbolique de l'interprète.

Mouvement et *rubato*. Si la section B est contrastante par rapport à la section A, c'est non seulement parce qu'elle contient une marche modulante, mais aussi parce que la mélodie de main droite comporte davantage de notes en valeurs courtes ; d'où le sentiment d'une agitation plus importante que dans la première partie. Cette agitation induit, dans l'interprétation, un *rubato* qui se perçoit moins à l'échelle de la mesure qu'à celle du temps. Il faut souligner, de plus, que dans les trois enregistrements, Cortot adopte un tempo plus lent dans la section centrale (en accord avec l'indication *Più lento*), ce qui lui donne une plus grande liberté en mataière de *rubato* (le tempo moyen dans la partie A est respectivement, dans les trois enregistrements, de 32 bpm à la blanche pointée, 34 bpm et 33 bpm ; dans la partie B, il est respectivement de 23 bpm, 24 bpm et 23 bpm).

Nous ne reviendrons que très brièvement sur la corrélation entre mouvement et courbe mélodique. Elle est tout à fait perceptible dans les trois enregistrements, la note la plus aiguë de main gauche, chaque fois que celle-ci possède un rôle mélodique, étant systématiquement rallongée. Il en est d'ailleurs de même à la main droite : dans l'enregistrement de 1942, le *do*♯ de la mélodie de main droite, mes. 25-26, est systématiquement accentué et rallongé. Par ailleurs, à la voix médiane de la main droite, mes. 26, le balancement entre le *mi*♯ et le *ré*♯ se fait de plus en plus rapide, jusqu'à l'arrivée du motif en croches à la voix supérieure dans les deux derniers temps de la mesure. Là encore, on peut y voir une analogie possible avec le mouvement d'un objet qui prendrait peu à peu de la vitesse.

La figure ci-dessous nous permet de visualiser cela : nous avons placé un *tap* sur chaque croche de main gauche afin d'en mesurer la durée.

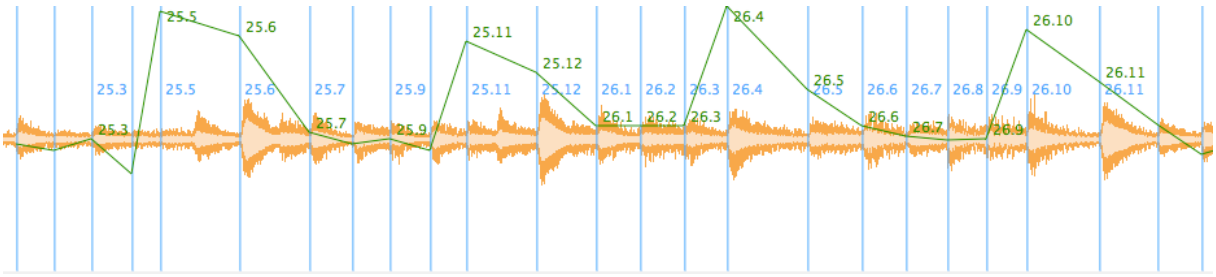


Figure 92. *Prélude* op. 28 n° 13, mes. 25-26 (1942)

On observe de plus que Cortot renforce par un *rubato* significatif la perturbation rythmique suscitée par l'apparition des doubles croches. Et toujours dans l'idée d'un renforcement des propriétés de l'écriture, on constate qu'au lieu d'accentuer le premier *mi*♯ de la mes. 26 et l'accord de dominante qui le soutient (le renversement d'un accord de

neuvième sans fondamentale), le pianiste le fait attendre, et accentue au contraire l'accord qui le précède. En d'autres termes, il prolonge encore une attente qui dure déjà depuis deux mesures.

Mouvement et résignation. Si l'on file la métaphore du sentiment ou du comportement humain, l'idée de résignation à laquelle Cortot fait allusion dans l'édition de travail nous paraît intéressante, notamment lorsque l'on étudie les trois versions de A_4. Cette phrase a vocation à revenir au ton principal, et nous fait entendre par deux fois une cadence parfaite en *fa*♯ majeur. En 1926 et surtout en 1942, Cortot joue dans une nuance *piano* voire *pianissimo,* et les deux accords de tonique (en 18.1 et 20.1) sont à peine prononcés, le deuxième étant dans une nuance encore plus douce que le premier.

L'enregistrement de 1933 diffère sensiblement, comme le montre la figure ci-dessous.

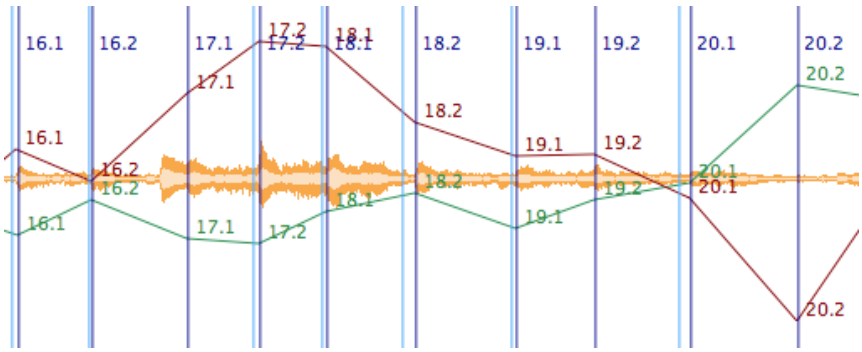


Figure 93. *Prélude* op. 28 n° 13, mes. 16-21 (1933)

On constate que la première partie de A_4, loin de se résumer à une extinction progressive du son, est la figuration d'un dernier sursaut d'énergie. Non seulement Cortot allie *accelerando* et *crescendo* (les croches de main gauche en sont en grande partie le vecteur), jusqu'à la tonique de la mes. 18. Ce n'est que dans la seconde partie de cette section que le son s'amenuise pour finalement s'éteindre presque complètement.

On en déduit donc que l'exégèse semble ici avoir une influence directe sur l'interprétation pianistique. Alors qu'en 1933 Cortot crée un contraste dynamique entre les deux cadences, faisant ainsi émerger l'image d'une opposition entre mouvement et résignation, en 1942 et en 1926, il en demeure à la mise en exergue de la fonction résolutive et conclusive de la cadence, ou bien de son rôle d'apaisement.

Entendre le sublime. Nous n'analyserons pas en détail la dernière partie du *Prélude*. En revanche, il faut souligner que le simple fait d'arpéger les accords de main droite

(lentement), ou bien de jouer l'aigu après avoir posé l'accord, a une fonction symbolique évidente. Il en effet aisé d'effectuer l'analogie entre l'interprétation de Cortot (une note aiguë qui se sépare de son fondement harmonique), et l'image même de l'idéal (ce qui est en haut) et de l'absolu (ce qui est détaché). Ajoutons à cela un *decrescendo* progressif qui donne à cette mélodie un caractère de plus en plus diaphane, voire immatériel (souvenons-nous que Cortot emploi souvent cet adjectif) : si le sublime est, étymologiquement, ce qui est élevé, alors l'interprétation de Cortot en est la métaphore.

n) *Prélude* op. 28 n° 14

Le *Prélude* n° 14 se présente comme un continuum de croches, les deux mains effectuant un mouvement parallèle, à distance d'octave. La pièce se compose de deux parties, A et A', elles-mêmes constituées de deux phrases : α_1 (mes. 1-4) et α_2 (mes. 5-10) pour A, α_3 (mes. 11-14) et α_4 (mes. 15-19) pour A'. Nous nous focaliserons sur deux points qui nous semblent essentiels :

- l'impression sonore d'un « incessant flux et reflux[1277] » ;
- le mélodique et le non mélodique.

Flux et reflux : la norme. Cortot adopte un tempo de plus en plus lent, de 1926 à 1942. Celui-ci est en moyenne de 184 bpm à la noire en 1926, de 157 bpm en 1933, et de 144 bpm en 1942. De même, en 1926, Cortot se montre beaucoup plus parcimonieux dans l'emploi de la pédale. La conjonction de ces deux éléments donne à cette version une sonorité très différente de celles des deux autres. Alors qu'en 1926, c'est la nervosité du jeu et la rigueur rythmique qui prévaut, en 1933 et en 1942, le mouvement des croches et l'alternance de *crescendos* et *decrescendos* crée une couleur sonore tout à fait singulière.

Cela ne signifie pas pour autant que les dynamiques soient reléguées au second plan dans l'enregistrement de 1926. Simplement, la courbe des intensités se démarque de celle de 1933 et de 1942. Cela est notamment perceptible (et visible) dans le cas d'α_1.

[1277] *Ibid.,* p. 40.

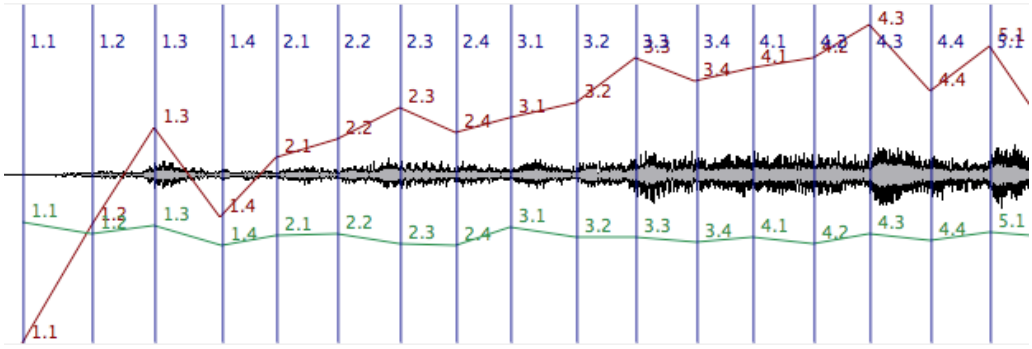


Figure 94. *Prélude* op. 28 n° 14, mes. 1-5 (1926)

Cette figure met en évidence l'évolution de l'intensité en 1926 : un *crescendo* global, avec accentuation systématique de la basse du troisième temps, et dans une moindre mesure, celle du premier temps. Ce qui ressort donc en priorité, c'est l'avancée imperturbable de la ligne de basse, du *mi* ♭ au *si* ♭ de la mes. 5. Et c'est essentiellement de l'appui sur le troisième temps (appui qui résulte probablement d'une légère pédale, comme indiqué dans le commentaire du *Prélude*) et du *crescendo* global que provient l'effet « flux et reflux ».

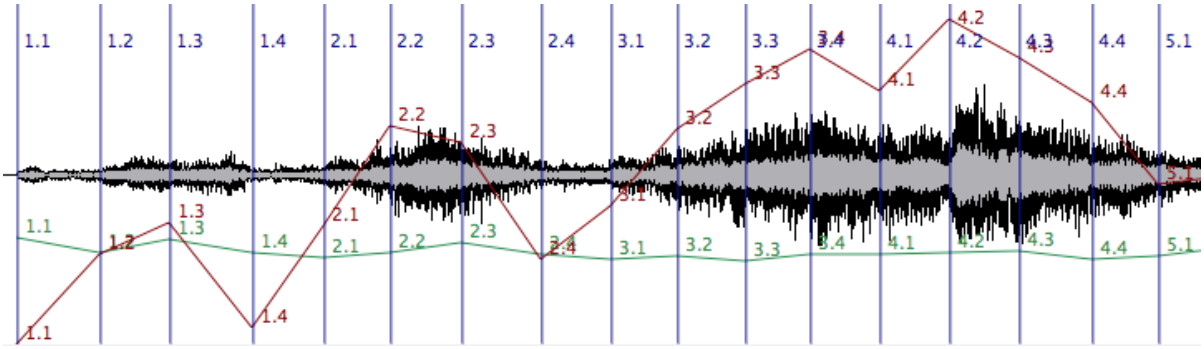
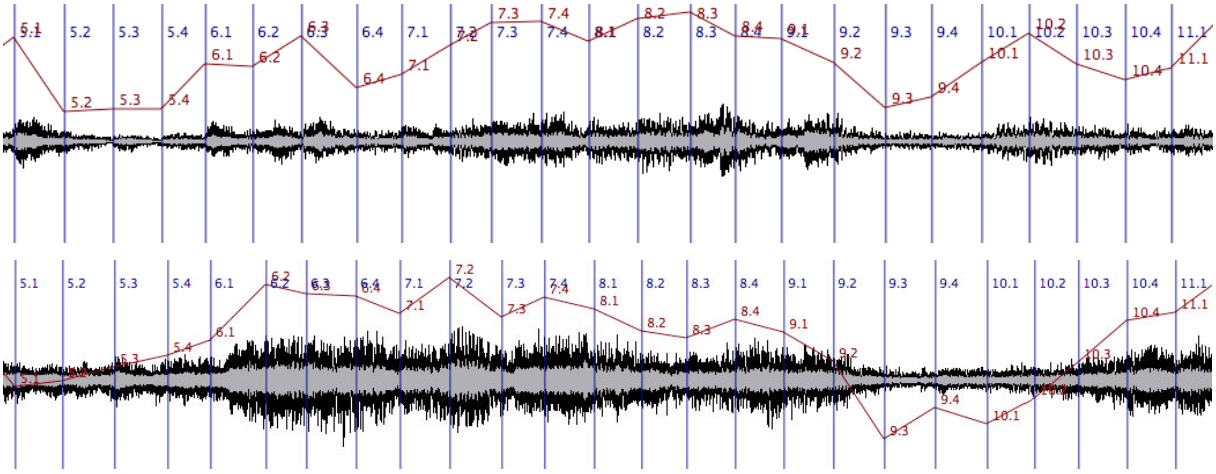


Figure 95. *Prélude* op. 28 n° 14, mes. 1-5 (1933)

En 1933 (cf. ci-dessus), on constate également la présence d'un *crescendo* global, mais, l'amplitude du *crescendo*/*decrescendo*, dans les mes. 1 et 2 est plus importante que dans l'enregistrement de 1926. Par ailleurs, le troisième temps de chaque mesure n'est pas accentué ; en revanche, le *mi* ♭ et le *mi*♮ du troisième temps de la mes. 4, ainsi que le *sol* ♭ et le *fa* du quatrième temps le sont. Cortot crée ainsi un déséquilibre rythmique qui accroît l'effet chaotique de l'écriture en arpèges brisés, et ce, d'autant plus que le tempo est plus lent. Quant à la version de 1942, son agogique est très similaire à celle de 1933.

Au final, si l'on se limite à la première phrase, il faut admettre que l'image de « la masse liquide en mouvement[1278] » convient davantage aux deux enregistrements les plus tardifs. Le caractère très rythmique de l'enregistrement de 1926, de même que la technique de jeu utilisée (jeu perlé) crée une curieux écart entre l'analyse herméneutique de Cortot et son interprétation pianistique. Par conséquent, ou bien Cortot n'arrive que progressivement à une adéquation entre verbalisation et réalisation sonore, ou bien, à ce stade de l'analyse, nous ne disposons pas encore de tous les éléments permettant d'expliquer cette image.

Un contre-modèle : les contrastes de sonorités. Comme souvent, la première phrase a un rôle normatif. Nous avons vu, quel que soit l'enregistrement, que Cortot respecte scrupuleusement les indications dynamiques de la partition. À l'inverse, son interprétation de la deuxième phrase s'éloigne du modèle établi dans les mesures initiales. Car ce qui caractérise l'interprétation du pianiste dans α_2, c'est précisément son imprévisibilité. Alors que dans α_1 alternent régulièrement « flux » et « reflux », si l'on reprend la terminologie de Cortot, ce dernier ne semble suivre aucun schéma prédéfini dans le cas d'α_2, d'où des choix interprétatifs différents dans les trois enregistrements. Le seul élément commun est le *crescendo* qui s'étend sur l'ensemble ou sur une partie de la mes. 5. Mais la ressemblance s'arrête là, notamment dans l'enregistrement de 1942 qui présente un profil dynamique tout à fait particulier. Les trois figures ci-dessous permettent de visualiser la courbe des intensités dans les trois enregistrements (dans l'ordre chronologique de haut en bas).



[1278] *Id.*

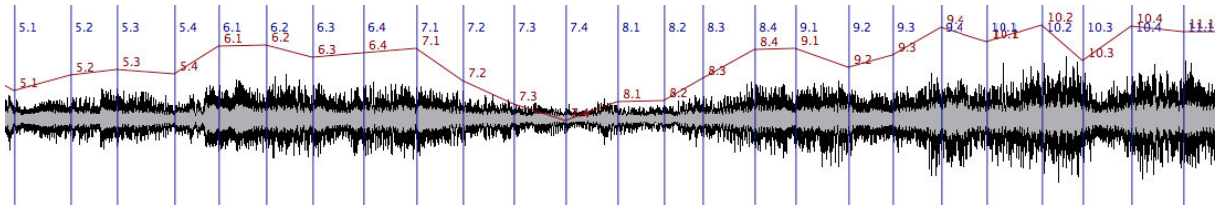


Figure 96. *Prélude* op. 28 n° 14, mes. 5-11 (1926, 1933, 1942)

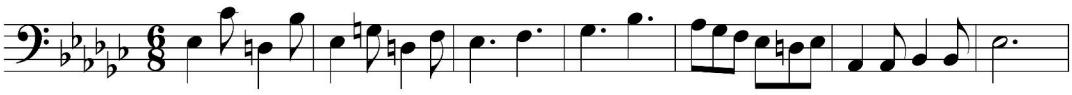
Soulignons tout d'abord que la sensation de flux et reflux est beaucoup moins prégnante en 1933 pour deux raisons essentielles : l'irrégularité de l'alternance entre *crescendo* et *decrescendo,* et l'amplitude des variations dynamiques. Plus précisément, la rapidité avec laquelle on passe d'un niveau d'intensité à un autre implique que l'on retienne davantage le contraste entre deux sonorités : l'une, dans une nuance *forte* et enrichie par la résonance apportée par la pédale, l'autre *piano*.

À l'inverse, dans l'enregistrement de 1926, Cortot déstabilise le schéma dynamique établi dans la première phrase, mais en conserve le principe d'alternance rapide entre nuances différentes, avec une pédale utilisée exclusivement pour accroître l'intensité sur une très courte période, notamment sur les deuxième et troisième temps de la mes. 8, et au début des mes. 9 et 10. On observe d'ailleurs le même phénomène au début de la phrase suivante, mes. 11 et 12.

En 1942 enfin, seule la mes. 5 reprend le schéma dynamique de la première phrase, non pas par une gradation progressive de l'intensité, mais par l'accentuation du deuxième *sol* ♭ (en 5.2), pour revenir immédiatement à une nuance plus *piano*. À partir du dernier temps en revanche, le modèle adopté est celui de 1933 : des phases plus longues, et la mise en exergue d'un contraste marqué entre deux niveaux de nuances.

Mélodie contre masse sonore. Si l'on en se concentre sur l'enregistrement de 1942, on ne peut que noter la mise en valeur, mes. 5-7 de la ligne mélodique de basse entendue tous les deux temps : *si* ♭ -*la*♮-*si* ♭ -*la* ♭ -*la* ♭ -*sol*♮. C'est seulement à partir de la mes. 8 que les lignes se brouillent, si bien que l'on ne perçoit plus qu'une masse de sons. En d'autres termes, l'adéquation du dessin mélodique et des dynamiques qui guidait entièrement l'interprétation dans la première phrase laisse place à une forme d'indistinction mélodique. Dans cette perspective, dans les mesures suivantes, le fort niveau d'intensité et l'utilisation permanente de la pédale implique, pour qu'une mélodie puisse émerger, la forte accentuation des notes qui la composent – d'où une certaine forme de violence – ; ainsi, mes. 11 par exemple, tous les temps sont accentués. Ajoutons que le sentiment de flux et de reflux provient ici tout

autant de l'accentuation que du *rubato* effectué sur le premier et le troisième temps. Ce déséquilibre rythmique est d'autant plus perceptible mes. 12 que c'est cette fois le *sol*♮ du deuxième temps et le *fa* du troisième qui sont accentués. Au final, si l'on transcrit grossièrement ce que l'on entend, mes. 11-17, on obtient :



Ex. 9. *Prélude* op. 28 n° 14, mes. 11-17, transcription de la basse (1942)

Or, paradoxalement, mes. 11 et 12, dans l'enregistrement de 1926, c'est l'effet de vague sonore qui est mis en exergue et non la mélodie qui devrait en émerger. Ici, la visualisation du son est plus éloquente que les mots, car elle permet de figurer précisément notre perception.

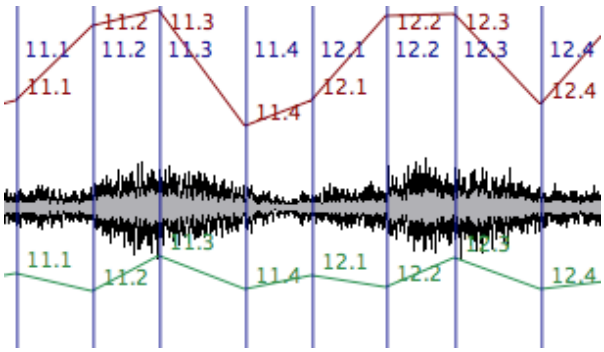


Figure 97. *Prélude* op. 28 n° 13, mes. 11-12 (1926)

En définitive, l'enregistrement de 1926 nous donne à entendre une progressive transformation de la sonorité, avec un usage de la pédale et un mode de jeu qui suppose de renoncer à la mélodie.

Conclusion. La comparaison des trois enregistrements est intéressante dans la mesure où elle révèle l'étroite corrélation entre une technique et une sonorité : il est évident que l'évolution des techniques d'enregistrement n'est pas la seule responsable des divergences observées. Alors qu'en 1926 la netteté de l'articulation et du jeu, dans les trois premières phrases, et l'utilisation parcimonieuse de la pédale (sans doute une pédale rythmique) impliquent une définition nette des contours mélodiques et des contrastes (à l'exception bien-sûr des mes. 11-12 que nous venons d'évoquer), en 1933 et en 1942, l'emploi de pédales plus longues, le mélange des résonances et une forte accentuation n'est plus l'exception mais la règle.

Par ailleurs, l'analyse de chacun des enregistrements met en évidence une dialectique entre mélodique et amélodique. De ce point de vue, on comprend d'autant mieux la comparaison que Cortot effectue avec le dernier mouvement de la *Sonate funèbre*.

o) *Prélude* op. 28 n° 15

Nous avons déjà mis en évidence dans les analyses précédentes un certain nombre d'éléments, sur lesquels nous ne reviendrons pas, notamment le rapport entre forme mélodique, agogique et dynamique, et la notion de sobriété. Nous renvoyons en particulier, sur ce sujet, au *Prélude* n° 6.

Le *rubato* et le métronome. Cette fois-ci, nous partirons d'une vue très globale des trois enregistrements. Le graphique ci-dessous permet de visualiser la durée de chaque temps, en 1926, en 1933 et en 1942 (les *taps* sont disposés en finction de la mélodie de main droite et non de la basse).

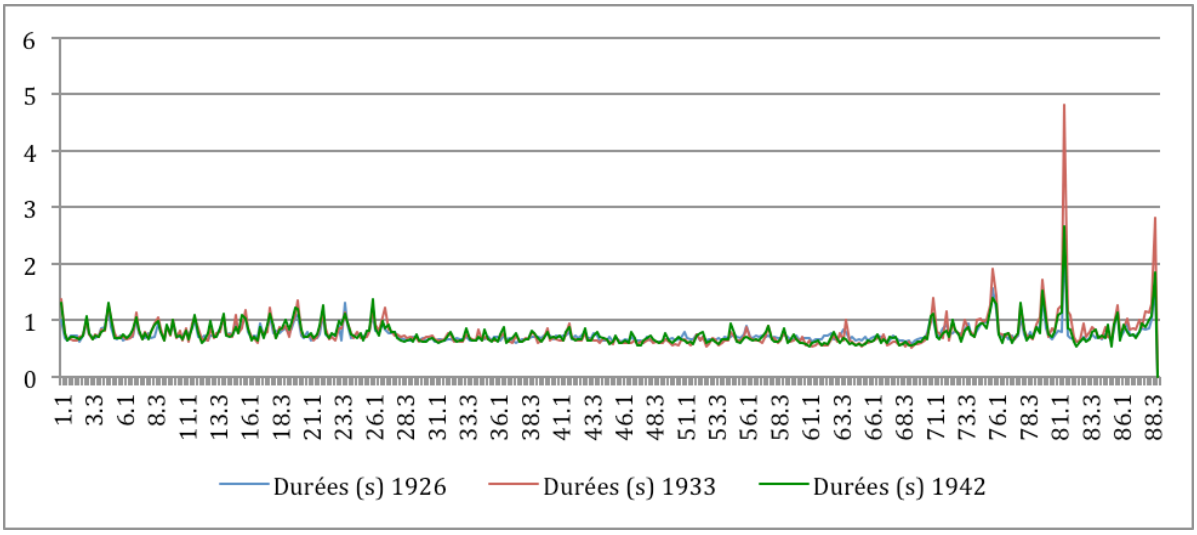


Figure 98. *Prélude* op. 28 n° 15, durées (1926, 1933, 1942)

Les trois parties du *Prélude* sont clairement discernables. La première (A), mes. 1-27, se caractérise par un important *rubato* qui se manifeste soit par une fluctuation globale du tempo, soit par un décalage entre les deux mains, soit par l'arpègement des accords de main gauche. Dans la partie centrale au contraire (B), Cortot ne s'autorise que peu de déviations par rapport au tempo. C'est seulement à partir du dernier temps de la mes. 70 que le mouvement fluctue à nouveau, annonçant le retour varié de la première partie (C). Dans la dernière partie revient donc le *rubato*, plus important même que dans la première.

On pourrait ne voir dans cette opposition qu'un moyen de mettre en exergue la forme tripartite de l'œuvre. Cependant, il convient de rappeler que le *rubato* est toujours lié, pour Cortot, à l'analogie de la musique et du langage. Si le *rubato* existe, c'est parce qu'il est nécessaire d'énoncer la mélodie, en « vertu d'une élocution musicale sensible et naturelle[1279] », qui interdit la rigidité de la pulsation. Si l'on admet cela, alors la régularité métronomique de la partie médiane est tout à fait significative. « Cauchemar », « hallucination horrifiée », « vision fantastique », toute la partie en *do*♯ mineur (avec quelques excursions en *mi* majeur, en *sol*♯ mineur, et en *sol*♯ majeur) représente l'antithèse du langage : ce qui se joue ici est au-delà de l'exprimable. Par conséquent, lorsque Cortot évoque, lors d'un cours d'interprétation, l'image d'un fantôme qui « s'empare de votre personnalité[1280] », on ne peut manquer de relever le lien entre dépossession, dépersonnalisation, voire déshumanisation, et, dans le cas de l'enregistrement de 1926 notamment, régularité rythmique.

B dans le détail : l'enregistrement de 1942. La vue d'ensemble que nous offre le graphique ci-dessus permet seulement de tirer des conclusions d'un ordre très général. Si l'on se focalise sur la partie B en effet, on constate que la thèse émise dans le paragraphe précédent est tout à fait pertinente dans le cas de l'enregistrement de 1926, mais elle n'est pas satisfaisante si l'on analyse plus précisément celui de 1942. Il est vrai que le *rubato* est d'une manière générale moins important dans la section médiane que dans les deux autres. En revanche, il est toujours présent, et bien perceptible.

Dans la figure ci-dessous, on constate que dans la première phrase, mes. 29, le troisième temps est allongé et accentué, ce qui a pour effet de mettre en exergue la cellule mélodique *ré*♯-*do*♯ (29.3 et 29.4) et d'accentuer son aspect « plaintif » (elle est jouée comme un lié par deux).

[1279] *Ibid.,* p. 42.
[1280] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 48.

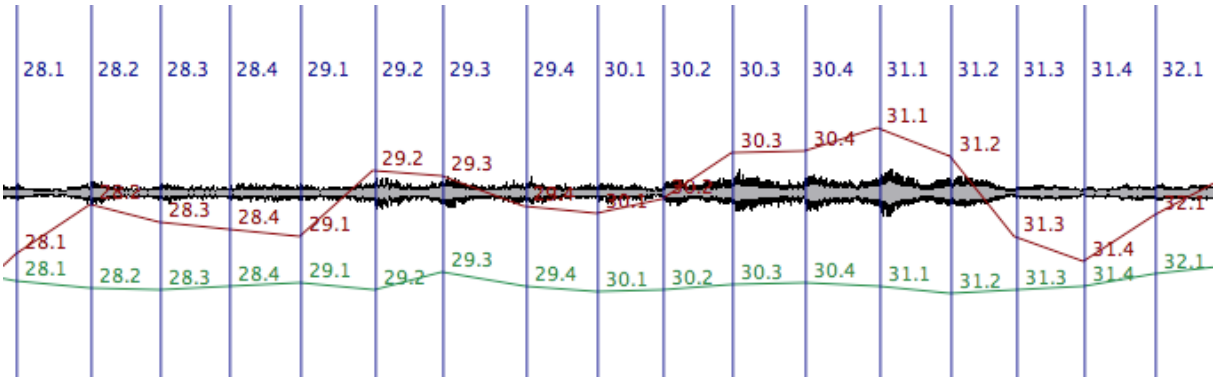


Figure 99. *Prélude* op. 28 n° 15, mes. 28-32 (1942)

Cette particularité est d'autant plus perceptible dans les mes. 36-37 que le *do*♯ et le *ré*♯, sur le troisième temps, sont accentués et mis en valeur par l'arpègement de l'accord de main droite. Dans la figure suivante, nous avons indiqué l'attaque de la première note de l'accord arpégé par une barre bleu clair.

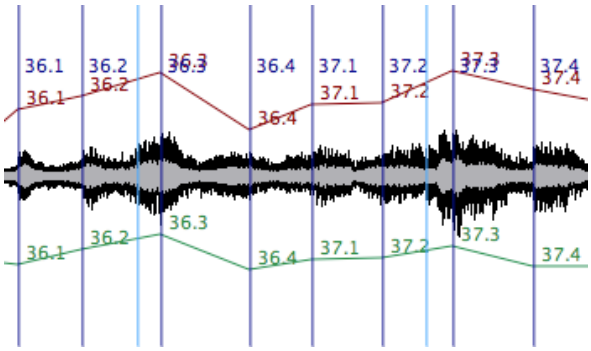


Figure 100. *Prélude* op. 28 n° 15, mes. 36-37 (1942)

Il en est de même en ce qui concerne la seconde partie de la phrase (mes. 32-35). Cette fois-ci cependant, les temps accentués et/ou prolongés sont le deuxième de la mes. 32 (premier accord du motif), le troisième de la mes. 33 (le *si*♯), et le premier de la mes. 35 (une quinte à vide, qui conclut le mouvement conjoint amorcé mes. 32). Dans tous les cas, le modelage de la mélodie qui émerge de l'harmonie se fait par le *rubato*.

Par ailleurs, une des particularités de l'interprétation de 1942 est sa mobilité. Cortot accroît la tension en évitant de jouer de la même manière les différentes occurrences d'une phrase. Toute répétition équivaut à une gradation. Mes. 44 *sq.* par exemple, le niveau d'intensité est plus élevé que mes. 28. De la même manière, l'arpègement des accords, procédé de plus en plus fréquent à mesure que l'on se rapproche d'A', contribue à donner l'impression d'une densité accrue. Au final, Cortot n'en revient à une nuance (*piano*) équivalente à celle des mes. 28-31 qu'à la mes. 73.

Ajoutons que l'augmentation du niveau sonore n'est pas le seul facteur en jeu. L'apparition d'un nouveau motif, mes. 60, amène en outre des phases d'accélération subite (notamment mes. 65-66). Cette précipitation sporadique, la densité sonore et la nuance, font définitivement de ce dernier thème un lieu de cristallisation des tensions accumulées depuis le début de la partie B.

Ainsi, lorsque Cortot assène les accords de dominante successifs des mes. 70-72, dans un tempo *rubato*, il semble qu'il mime l'exténuation de l'interprète lui-même.

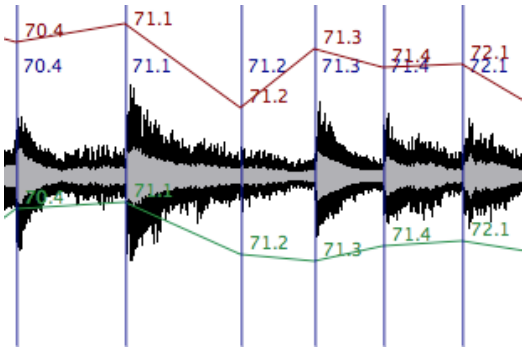


Figure 101. *Prélude* op. 28 n° 15, mes. 70-72 (1942)

« Caractère doucement mélancolique » et « accent d'épuisement douloureux et presque d'angoisse ». Dans le commentaire de l'édition de travail, Cortot insiste sur la nécessité de distinguer A' de A. Il devient donc impossible de jouer ou d'entendre la dernière section comme une simple répétition abrégée de la première. Cortot écrit :

> Et il faut qu'au retour du sujet initial, en *ré* bémol, le thème ne réapparaisse pas exactement dans le caractère doucement mélancolique du début, mais qu'il ait revêtu, au contact tragique des sonorités fatales de la partie médiane, un accent d'épuisement douloureux et presque d'angoisse, qui justifie ce grand soupir par quoi on essaie, sans y parvenir, d'effacer le souvenir d'une vision désespérante, et qui clôt cette admirable pièce dans une impression d'indicible abandon[1281].

Afin de déceler les différences possibles entre A et A', nous proposons de comparer durées et intensités en 1933, mes. 1-6 d'une part, mes. 76-81 d'autre part. dans la figure ci-dessous, les *taps* (barres bleu foncé) sont placés au niveau des attaques de main droite, les barres bleu clair indiquant l'attaque de main gauche, lorsque celle-ci est antérieure.

[1281] *Id.*

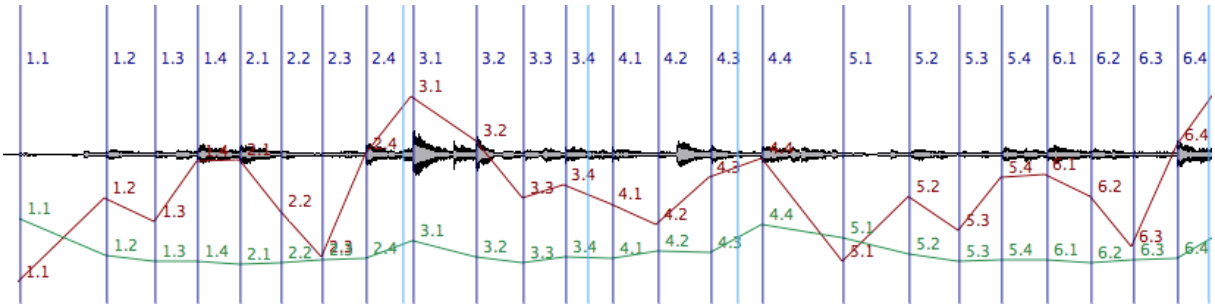


Figure 102. ***Prélude*** **op. 28 n° 15, mes. 1-6 (1933)**

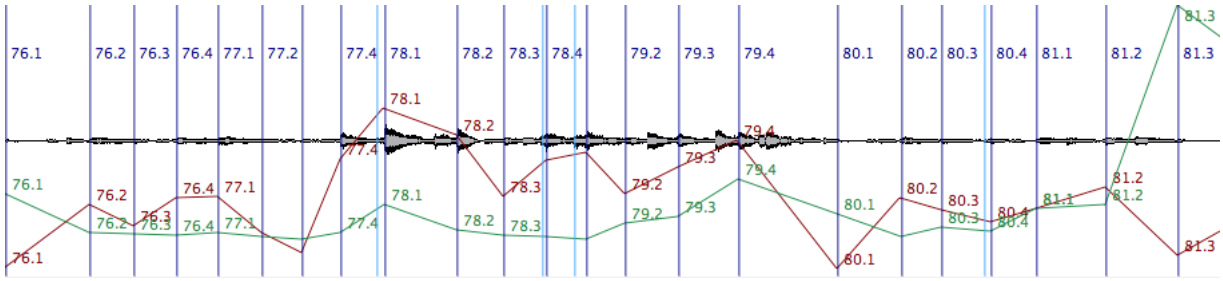


Figure 103. ***Prélude*** **op. 28 n° 15, mes. 76-81 (1933)**

La similitude entre les deux phrases est évidente. Cortot effectue un *rubato* chaque fois qu'apparaît le rythme croche pointée/double, et rallonge le dernier temps de la mes. 79, afin d'énoncer l'ornementation en petites notes. L'évolution des nuances, quant à elle, dépend entièrement de la ligne mélodique. Si l'on ne tient pas compte des temps pour lesquels la main droite n'a pas de nouvelle note à attaquer, on constate que Cortot effectue un *crescendo* global jusqu'au *mi* ♭ de la mes. 3 (ou de la mes. 78), pour ensuite revenir à une nuance plus faible. Seule l'ornementation des mes. 4 et 79 bénéficie d'un niveau d'intensité plus élevé.

Pourtant, l'apparente ressemblance entre les courbes est trompeuse. En premier lieu, Cortot joue dans une nuance globale beaucoup plus *piano* dans la dernière section. Le tableau ci-dessous permet d'effectuer une comparaison précise.

Mesures et temps	Intensité (db)	Mesures et temps	Intensité (db)
1.1	52,7	**76.1**	51,3
1.2	62,8	**76.2**	59,5
1.3	60	**76.3**	56,8
1.4	67,2	**76.4**	60,4
2.1	67,3	**77.1**	60,6
2.2	61,1	**77.2**	55,9
2.3	55,6	**77.3**	53,2
2.4	68,1	**77.4**	65,5
3.1	75	**78.1**	72,3
3.2	69,6	**78.2**	68,8

3.3	62,8	**78.3**	60,7
3.4	64,3	**78.4**	65,4
4.1	62,1	**79.1**	66,4
4.2	59,6	**79.2**	61
4.3	65,3	**79.3**	64,5
4.4	67,6	**79.4**	68
5.1	55,1	**80.1**	51
5.2	63	**80.2**	60,4
5.3	58,9	**80.3**	58,8
5.4	65,3	**80.4**	57,3
6.1	65,5	**81.1**	59,1
6.2	63	**81.2**	61,8
6.3	56,9	**81.3**	52,9

Tableau 4. *Prélude* op. 28 n° 15. Intensité mesurée sur chaque temps des mes. 1-6 et 76-81 (1933)

Par ailleurs, Cortot adopte un tempo notablement plus lent dans les mes. 76-81 (en moyenne 65 bpm à la noire), que dans les mes. 1-6 (en moyenne 75 bpm).

De toute évidence, la combinaison de ces deux paramètres (temps et intensité) fait de A' un écho de A (c'est le cas également sur un plan formel). Cependant, il est difficile de parler d'épuisement comme le fait Cortot, car cela impliquerait une perturbation de l'équilibre qui n'existe pas ici, hormis dans la reprise abruptement interrompue du thème. Si l'on examine plus attentivement le tableau n° 4, on s'aperçoit en effet qu'à la mes. 80 et *a fortiori* à la mes. 81, il n'existe plus de *crescendo* général de la phrase. Le *si*♭ et le *do* de main droite (80.4 et 81.1) sont même joués dans une nuance très légèrement plus faible que le *la*♭ qui précède (80.2). On notera de plus le *ritenuto* qui affecte les trois premiers temps de la mes. 81 et la soudaine apparition au premier plan de l'ostinato de main gauche ; ici, la lenteur du tempo implique que les trois *la*♭ des premier et deuxième temps soient énoncés avec un certain dramatisme. En définitive, Cortot annonce l'interruption brutale de la mélodie par une désagrégation des schèmes agogiques.

Soulignons cependant que la version de 1926 s'écarte légèrement de ce modèle. On observe, dans la figure ci-dessous, que le *ritenuto* de la mes. 81 est beaucoup moins perceptible qu'en 1933. Par conséquent, c'est moins l'épuisement progressif du thème qui est mis en évidence, que le caractère inattendu de sa rupture. Inversement, les *la*♭ sont joués *diminuendo,* figuration d'une résonance qui s'éteint peu à peu.

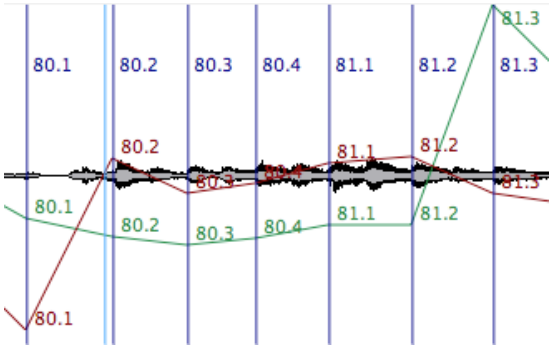


Figure 104. *Prélude* op. 28 n° 15, mes. 80-81 (1926)

En définitive, Cortot nous fait entendre ici deux manières de mettre fin, littéralement, à un élément musical : par la nuance, ou par l'étirement des durées.

Conclusion. Nous ne résumerons pas tout ce que nous avons dit précédemment, mais nous contenterons de souligner que Cortot, par la mobilité de son interprétation, donne une dimension dynamique à la forme du *Prélude*, pourtant entièrement fondée sur la répétition obsessionnelle des thèmes et des motifs, et bien sûr du *la*♭/*sol*♯.

p) *Prélude* op. 28 n° 16

Comme dans le *Prélude* précédent, nous partirons d'une vue globale des enregistrements pour ensuite nous intéresser à des détails d'interprétation.

Le paramètre du temps. En premier lieu, il faut souligner que Cortot adopte un tempo presque identique en 1926 et en 1933, (respectivement 90 et 89 bpm à la blanche). Il est légèrement mois élevé en 1942 (84 bpm), mais la différence est à peine perceptible. Par ailleurs, on observe, dans les trois enregistrements, une quasi-absence de *rubato* (hormis mes. 1). Il faut donc admettre que le paramètre de la durée ne sera pas décisif dans cette analyse (voir graphique ci-dessous).

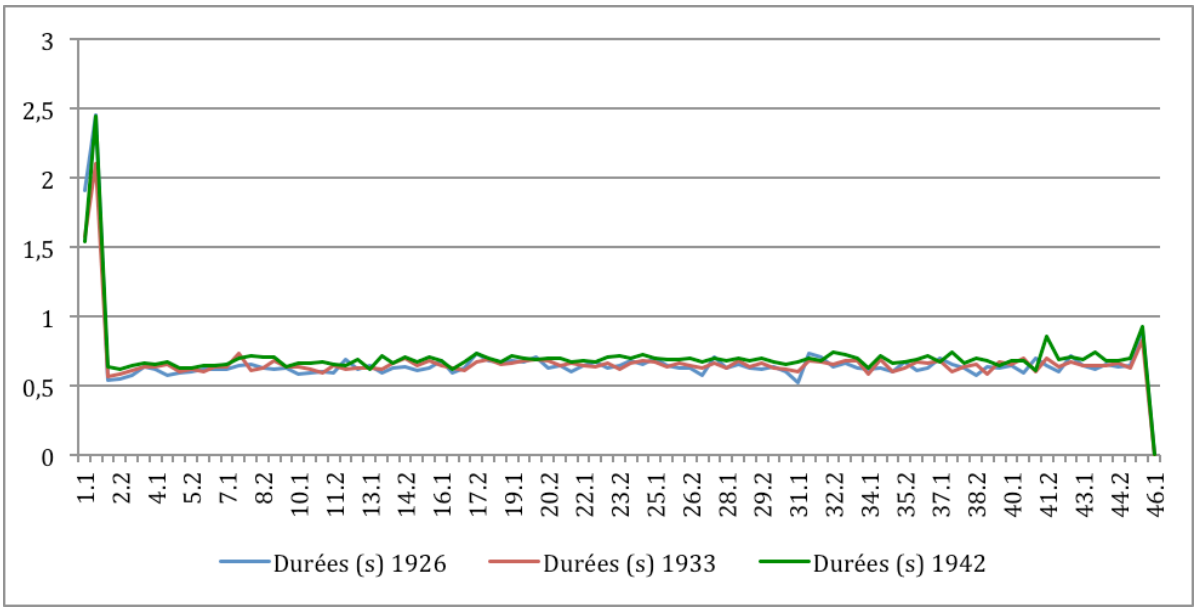


Figure 105. ***Prélude*** **op. 28 n° 16, durées (1926, 1933, 1942)**

Les indications *stretto* puis *sempre più animato,* mes. 30 et 34, ne sont à l'évidence par respectées. En 1933, Cortot précipite le mouvement sur le premier temps de la mes. 34, mais il revient au tempo immédiatement après. Quant au *stretto*, il dure à peine trois temps. Dans la figure ci-dessous (enreg. de 1933), le tempo (et non la durée) est mesuré par rapport au temps suivant.

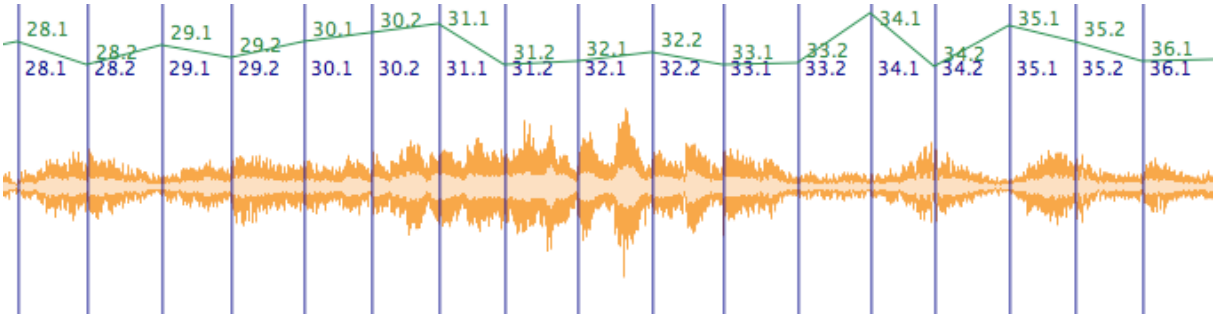


Figure 106. ***Prélude*** **op. 28 n° 16, mes. 28-36 (1933)**

En définitive, seuls les accords initiaux sont joués dans un tempo fluctuant. Mais on notera que le *rubato* demeure parfaitement identique dans les trois enregistrements : ci-dessous est mesurée la durée de chaque noire de la mes. 1, dans l'enregistrement de 1926.

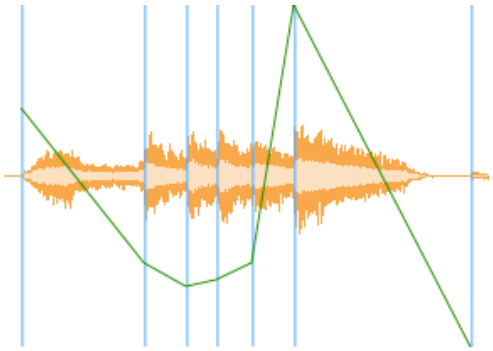
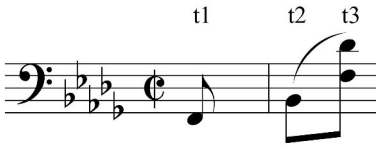


Figure 107. *Prélude* op. 28 n° 16, mes. 1 (1926)

On constate que la courbe des durées suit un mouvement pendulaire, que l'on retrouve en 1933 et en 1942. Tous les ingrédients du drame sont là : la figuration de la chute par le *rubato* et la longue attente, sur un accord de dominante, de la mesure suivante.

Primauté du rythme. Dans la suite du *Prélude*, ce sont moins les durées qui importent (bien que le tempo effréné de Cortot soit une donnée fondamentale), que l'articulation, la pédale, les nuances, et surtout le rapport entre main gauche et main droite. À ce sujet, Cortot affirme : « Bien plus souvent encore que de la vélocité du trait de la main droite, c'est du caractère rythmique de la main gauche, véritable élément propulseur de ce *Prélude,* que dépend l'expression farouche qui l'anime[1282]. »

Nous appelons t_1 (croche en levée), t_2 (basse de l'accord sur le temps) et t_3 (seconde croche du lié par deux) les trois croches constituant le motif rythmique de main gauche :



Ex. 10. *Prélude* op. 28 n° 16, mes. 2-3, main gauche

Il semble bien que l'interprétation du rythme en question ne coule pas de source. Plusieurs possibilités s'offrent à l'interprète. La première consiste à souligner la régularité de la pulsation, en accentuant t_2. La seconde implique au contraire de mettre en exergue la déstabilisation causée par l'accord joué à contre-temps, t_3. À cela s'ajoute la place (c'est-à-dire l'intensité) accordée à la croche jouée en levée, t_1. Et le choix entre ces trois options n'est pas anodin.

[1282] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 47.

Ainsi, dans les trois enregistrements, Cortot fait clairement ressortir le temps fort des mes. 1-4, au détriment de la basse *fa*, et de la diade *fa-ré* ♭, alors qu'à la mes. 5, il accentue également l'accord. Or, ce nouveau phrasé coïncide avec un changement d'harmonie : à l'accord de tonique s'enchaîne un II^{e} degré sous forme de septième. Il est probable par ailleurs que le changement de position de la main soit en partie responsable de cette accentuation.

De la même manière, si l'on analyse les mes. 10-17, on observe que Cortot varie considérablement l'articulation de chaque cellule rythmique. Dans la capture d'écran ci-dessous (enreg. de 1942), chacune des trois barres de différentes couleurs représente l'un des trois éléments de cette cellule ; la barre bleu foncé (t_2) : la basse qui se trouve sur le temps (elle a donc un label indiquant le numéro de mesure et le temps) ; la barre bleu clair (t_3) : l'accord qui suit ; la barre violette (t_1) : la note qui précède.

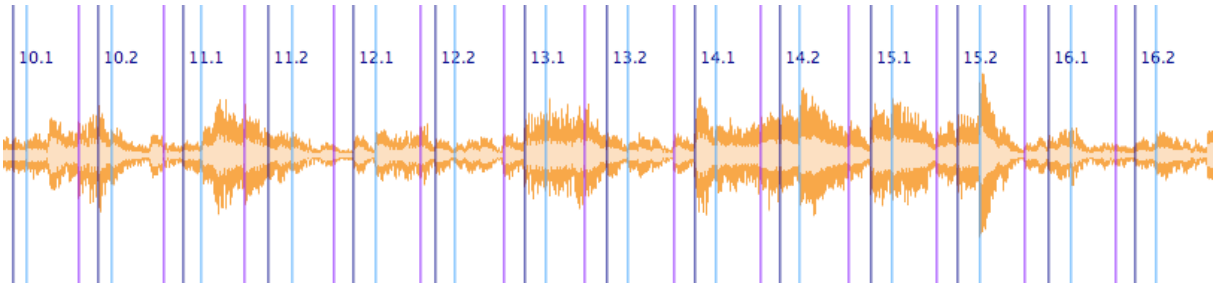


Figure 108. *Prélude* op. 28 n^{o} 16, mes. 10-16 (1942)

Plusieurs éléments attirent notre attention. D'une part, l'intervalle de temps qui sépare t_1 de t_2 et t_2 de t_3 n'est pas constant. On notera par exemple que le lié par deux, mes. 10, est particulièrement « serré ». De plus, le son de l'accord est coupé à peine joué (d'où un effet « arraché »). À l'inverse, sur le premier temps de la mes. 11, Cortot accentue l'accord (t_3) et le laisse résonner plus longtemps. Il existe donc une étroite corrélation entre articulation et nervosité rythmique. On observe d'ailleurs le même phénomène mes. 12, mais cette fois à l'échelle du temps (sur le premier temps, l'accord a la valeur d'une noire, sur le deuxième, il est joué *staccato*).

Autre cas de figure, mes. 13 : l'accord est cette fois inaudible, en raison de la pédale tenue jusqu'au temps suivant. Celle-ci est d'ailleurs omniprésente à partir de la mes. 14. Sur le second temps de la mes. 15 enfin, l'accord est accentué et « arraché », annonçant un *decrescendo* qui accompagne la fin de la progression harmonique.

La diversification de ces modes de jeu a plusieurs fonctions :

- mes 10-11, elle permet de différencier deux mesures parfaitement identiques. Il en est de même mes. 12-13 ;

- mes. 12, l'allongement de la croche met en exergue la dissonance des intervalles de l'accord de septième diminuée (renversée) *fa-si-la* ♭, alors que l'accord de tonique de *do* mineur garde la valeur d'une croche ;
- mes. 14-15, Cortot fait usage d'une pédale plus longue lors de l'emprunt en *ré* ♭ majeur (c'est la première fois que l'on se trouve dans un mode majeur dans le *Prélude*) ;
- mes. 15 (second temps), l'attaque de l'accord marque le début de la descente conjointe qui mène à la dominante de *si* majeur.

Au final, l'utilisation de divers modes de jeu dans l'énonciation de la cellule rythmique de main gauche a un rôle structurel et expressif. Et elle est évidemment une manière de pallier le systématisme de l'écriture.

Les « sifflements ironiques du vent en furie ». Les dynamiques du *Prélude* sont précisément indiquées sur la partition. Le principe en est simple : elles suivent très exactement le dessin mélodique de la main droite. Un mouvement ascendant implique un *crescendo,* un mouvement descendant induit un *decrescendo*. Cortot applique ce principe à la lettre, si bien que même dans le cas où les dynamiques ne sont pas inscrites, il accompagne le trait de main droite, selon son mouvement, par un accroissement ou une baisse de l'intensité. On peut l'observer notamment mes. 10-11 (la courbe orange, qui représente l'évolution détaillée des intensités, le montre très bien).

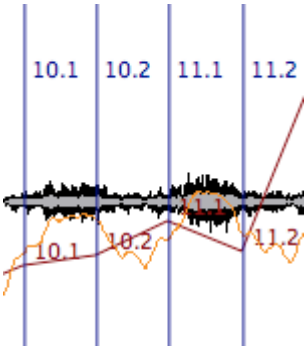


Figure 109. *Prélude* op. 28 n° 16, mes. 10-11 (1926)

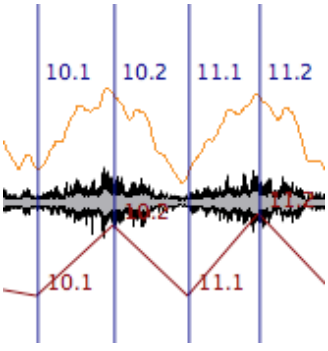


Figure 110. *Prélude* op. 28 n° 16, mes. 10-11 (1933)

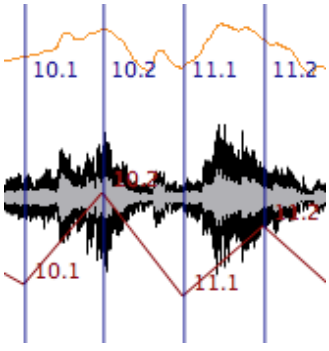


Figure 111. *Prélude* op. 28 n° 16, mes. 10-11 (1942)

Il est aisé d'établir un lien entre ces variations d'intensité à l'échelle de la mesure et l'image des sifflements du vent, dont la figuration musicale est largement stéréotypée dans l'histoire de la musique, notamment dans le cas des scènes de tempête. C'est à l'évidence à ce stéréotype que Cortot fait allusion.

Une course à l'abîme, ou le paradigme de l'imperfection. La « galopade frénétique » imaginée par Cortot s'achève, mes. 42-45, par un trait à l'octave entre les deux mains, qui va *crescendo* jusqu'au fa_6. C'est en général l'occasion, pour le pianiste, de exhiber la perfection de sa technique, en adoptant un tempo frénétique (on songe, notamment, à Cziffra, ou, à notre époque, à Argerich ou Kissin).

Avec Cortot, il n'en est rien. En effet, il adopte un tempo globalement plus lent que dans les mesures 2-4, en particulier en 1926 et en 1942.

Enregistrement	1926	1933	1942
Tempo moyen des mes. 2-4	103	98	93
Tempo moyen des mes. 42-45 (2e temps)	93	93	86

Tableau 5. *Prélude* op. 28 n° 16. Tempo moyen des mes. 2-4 et 42-45 (1926, 1933, 1942)

Par ailleurs, loin d'effectuer le *crescendo* indiqué sur la partition, Cortot diminue au contraire l'intensité (voir la figure ci-dessous pour l'enregistrement de 1926).

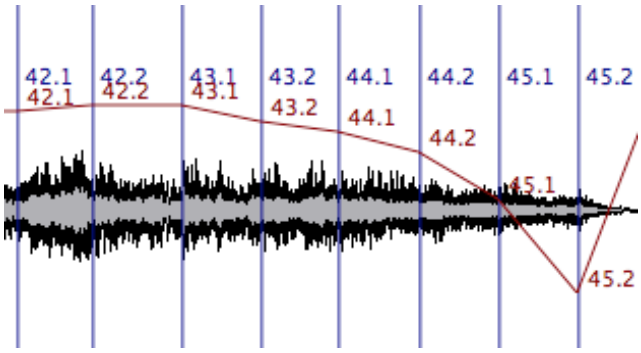


Figure 112. *Prélude* op. 28 n° 14, mes. 42-45 (1926)

En définitive, Cortot ne nous offre pas la fin brillante que l'on attend, sinon espère. En 1926 particulièrement, la légère asynchronie entre les mains brouille la clarté du trait. Et en 1942, l'accentuation des notes qui se trouvent à la crête (*si*♭, *ré*♭ et *sol*♭), en casse la continuité et en compromet la fluidité. En termes métaphoriques, on s'élève, mais seulement par des degrés que Cortot nous fait sentir et entendre.

Imperfection, essoufflement du mouvement et épuisement de la sonorité redonnent à cette démonstration de virtuosité sinon une signification symbolique, du moins une dimension tragique. Dans cette perspective, l'allusion à Faust est parfaitement adéquate. Le personnage représente bien la fatalité d'un destin (les doubles croches s'enchaînent inexorablement

jusqu'au *fa* dans le registre suraigu), et la faillibilité de l'homme (qui est aussi celle de l'interprète).

q) *Prélude* op. 28 n° 17

La forme du *17e Prélude* rappelle celle du rondo :

- A_1 (le refrain), mes. 3-18, de forme antécédent/conséquent. Une des particularités du refrain est l'évitement de la tonique du ton principal, *la* ♭ majeur. L'accord de tonique arrive pour la première fois mes. 9, mais sur le temps faible, et laisse place immédiatement à une dominante (demi-cadence). La cadence parfaite attendue n'apparaît qu'aux mes. 17-18.
- B, mes. 19-34. Les marches successives permettent de moduler ou d'effectuer des emprunts dans des tonalités éloignées de *la* ♭ : *la* majeur, *do* ♯ mineur, *mi* majeur, *ré* ♯ majeur, *do* ♯ majeur.
- A_2, mes. 35-42. Seul l'antécédent est énoncé.
- C, mes. 43-64. Même remarque que pour B. En revanche, Chopin nous ramène progressivement vers *mi* ♭ majeur (ton de la dominante).
- A_3, mes. 65-83. Mes. 80-83, Chopin fait attendre la résolution cadentielle, en énonçant l'accord de tonique sur pédale de dominante (mes. 80, 82 et 83).
- La coda, mes. 84-90, se termine sur l'accord de tonique sous forme de sixte et quarte. On demeure donc dans l'attente d'une résolution. Par ailleurs, les mes. 60-61 sont un rappel des deux mesures d'introduction.

Faire entendre la forme du *Prélude*. Afin d'effectuer l'analyse de ce *Prélude,* nous avons placé deux *taps* par mesure. Le graphique représentant la durée de chaque temps (un temps = une noire pointée), dans les trois enregistrements (cf. ci-dessous), met en évidence d'une part les articulations formelles, d'autre part la dimension systématique du *rubato*.

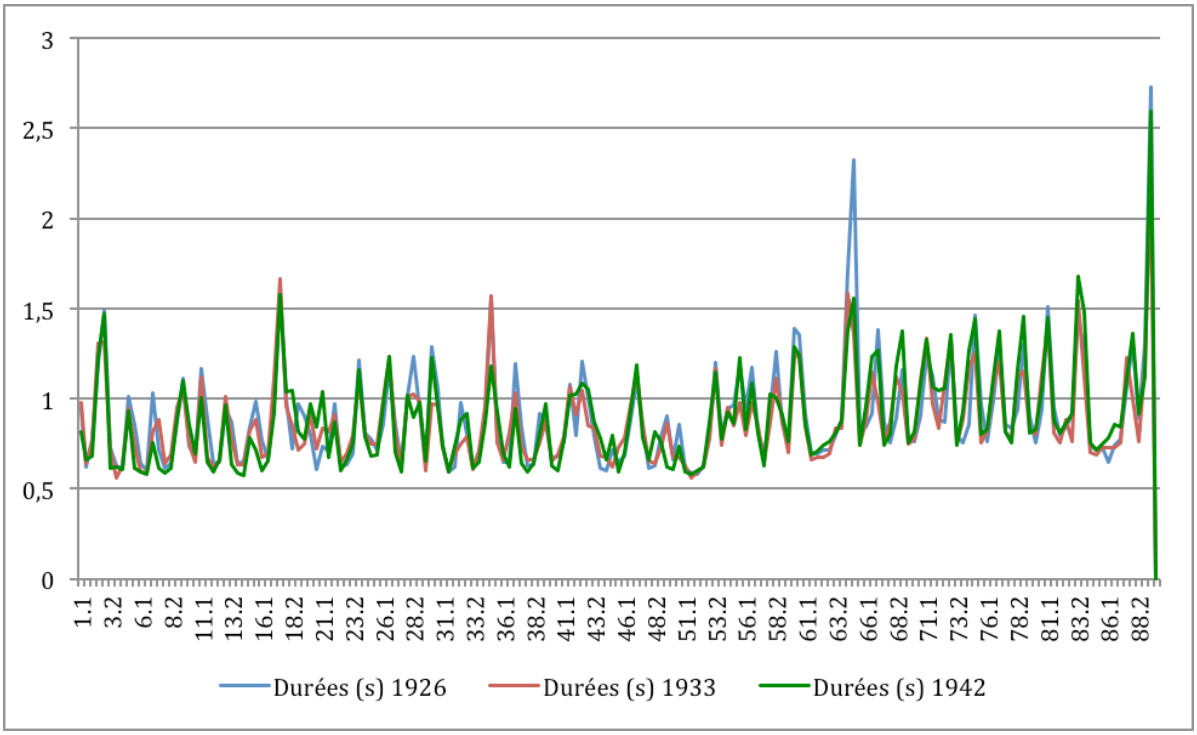


Figure 113. *Prélude* op. 28 n° 17, durées (1926, 1933, 1942)

Les *ritenutos* les plus importants, sans surprise, coïncident avec la structure du rondo. En 3.1, il s'agit du début de A_1, en 35.1, de celui de A_2, et en 65.1, de celui de A_3. En 17.2, il s'agit de la toute fin de A_1. Remarquons cependant qu'en 1942, le *rubato* de la mes. 35 est moins important que dans les deux autres enregistrements. Par ailleurs, c'est toujours le refrain qui est mis en exergue, et non B ou C. On peut supposer deux raisons à cela :

- les modulations successives dans des tonalités éloignées de *la* majeur donnent à ces deux sections un caractère mouvant. En un sens, l'interprétation de Cortot reflète cette mobilité ;
- le rythme et le profil mélodique diffèrent de ceux du refrain.

***Rubato,* spontanéité et fluidité : les croches du motif de main droite, mes. 3-18.** Nous avons abordé à de nombreuses reprises la question du *rubato,* en tant que figuration d'un mouvement. Dans le cas de ce *Prélude* cependant, l'analyse permet de mettre en évidence un rapport paradoxal à la notion de spontanéité.

Si l'on observe le *rubato* à l'échelle du temps, on constate que Cortot suit toujours le même schéma, que ce soit en 1926, en 1933 ou en 1942. En ce qui concerne le refrain, le premier temps des mes. 3, 5, 7, 9, etc. est systématiquement rallongé (cf. la figure ci-dessous pour l'enregistrement de 1926), ce qui a pour effet d'accroître le déséquilibre rythmique et l'aspect suspensif du départ à contre-temps.

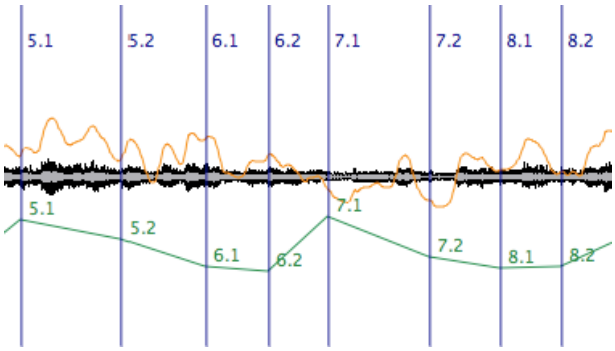


Figure 114. *Prélude* op. 28 n° 17, mes. 5-8 (1926)

À l'échelle de la mesure en revanche, on observe des différences significatives entre les trois enregistrements. Comme le montre la figure ci-dessous, représentant la durée de chaque croche à la mes. 3 (lorsque l'accord est arpégé, le *tap* est placé sur la dernière note jouée), si Cortot rallonge invariablement la basse de main gauche, la progression des durées est plus régulière en 1933 et en 1942 qu'en 1926. En d'autres termes, en 1926, le mouvement est davantage haché, car marqué par des arrêts (au niveau de la première des cinq croches de main droite notamment), lorsqu'en 1933 et en 1942, Cortot s'attache à mettre en valeur sa fluidité et son dynamisme (d'où l'*accelerando* progressif).

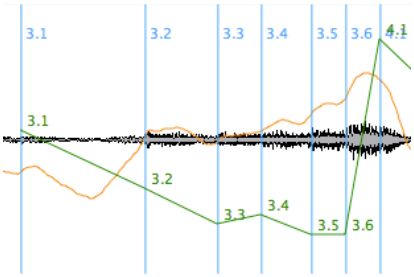


Figure 115. *Prélude* op. 28 n° 17, mes. 3-4 (1926)

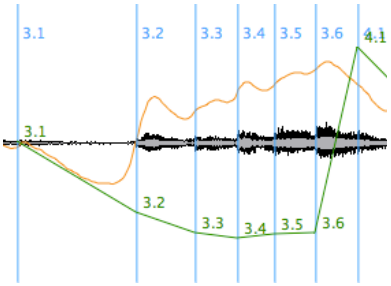


Figure 116. *Prélude* op. 28 n° 17, mes. 3-4 (1933)

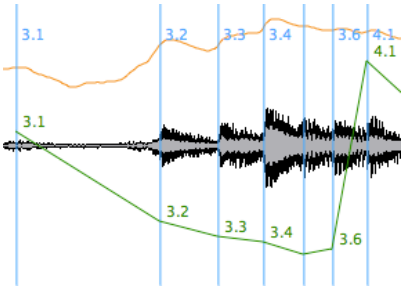


Figure 117. *Prélude* op. 28 n° 17, mes. 3-4 (1942)

Mes. 11 en revanche, Cortot opère des choix différents. Dans les trois enregistrements, il met en relief la deuxième croche de la mesure. Mais la divergence entre la version de 1926 et les deux autres demeure, puisqu'en 1926, Cortot modifie le rythme des deux dernières croches, le transformant en un rythme de croche pointée/double, et adopte un tempo plus lent.

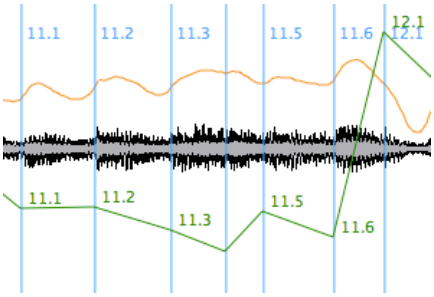


Figure 118. *Prélude* op. 28 n° 17, mes. 11-12 (1926)

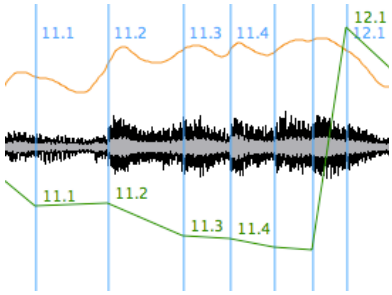


Figure 119. *Prélude* op. 28 n° 17, mes. 11-12 (1933)

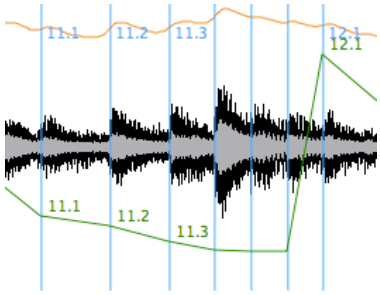


Figure 120. *Prélude* op. 28 n° 17, mes. 11-12 (1942)

Par ailleurs, on note que Cortot n'utilise pas l'arpègement des accords de la même manière dans les trois enregistrements (nous nous limitons à A_1), comme le montre le tableau ci-dessous (les accords sont référencés par rapport à leur place dans la mesure).

Accords arpégés en 1926	Accords arpégés en 1933	Accords arpégés en 1942
3.2, 5.4, 13.4	3.2, 5.4, 11.2, 11.3, 13.3, 13.4	3.2

Tableau 6. *Prélude* op. 28 n° 17. Désignation des accords arpégés par Cortot, mes. 3-18 (1926, 1933, 1942)

Si, en 1942, seul le premier accord du motif de croches est arpégé (en 3.2), c'est en partie parce que le tempo est plus rapide (le tempo moyen est de 77 bpm à la noire pointée pour les mes. 3-18, contre 71 bpm en 1926 et 73 bpm en 1933). L'arpègement, par définition, induit l'étirement des durées. En 1933 en revanche, il ne s'agit pas d'une simple question de tempo mais d'un problème formel : la mise en exergue d'un changement d'écriture et de caractère entre l'antécédent et le conséquent. L'arpègement, dans les mes. 11 et 13, implique un déploiement du son qui donne l'illusion de la nuance *forte* (l'intensité est effectivement plus importante que dans les mes. 3 ou 5), et met en valeur la densité de l'accord (dans le conséquent, Chopin écrit des accords de trois sons à la main droite, alors qu'il s'agit seulement de diades dans l'antécédent).

Enfin, l'arpègement de l'accord du deuxième temps de la mes. 5, en 1933 et en 1942, est significatif. Cortot fait attendre et isole le *si* ♭, note la plus aiguë du refrain. Celle-ci est donc doublement une apogée. L'arpègement, en ce sens, est acte de *présentation.* En 1942 au contraire, Cortot accentue l'aigu de la deuxième croche (*ré* ♭), jouant le reste du motif en accélérant progressivement le mouvement. Le *si* ♭ n'est mis en valeur que par un léger accent (voir ci-dessous la forme de la sinusoïde et la courbe des intensités). Il en est de même en ce qui concerne la mes. 13.

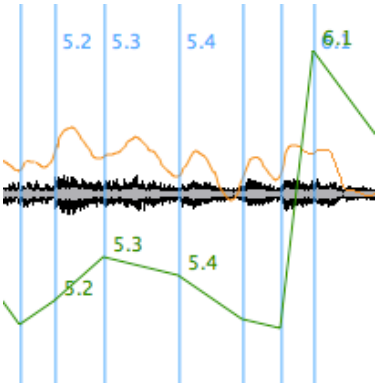


Figure 121. *Prélude* op. 28 n° 17, mes. 5-6 (1926)

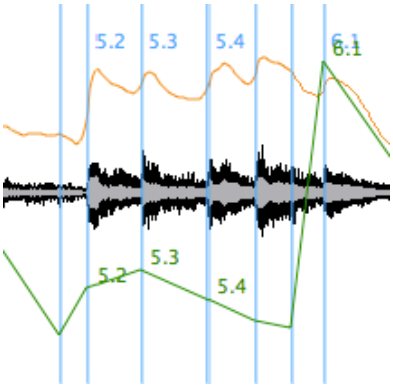


Figure 122. *Prélude* op. 28 n° 17, mes. 5-6 (1933)

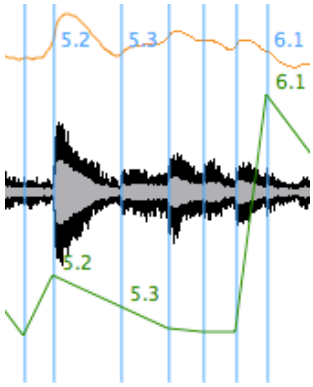


Figure 123. *Prélude* op. 28 n° 17, mes. 5-6 (1942)

En conséquence :

- les trois enregistrements, malgré une agogique similaire à l'échelle du temps, présentent des divergences importantes ;
- en 1926, Cortot a tendance à suspendre le mouvement, alors qu'en 1933 et en 1942, il en privilégie la continuité et le dynamisme. Par conséquent, en 1926, le pianiste figure l'hésitation de l'interprète, lorsque dans les deux autres enregistrements, il s'attache à faire entendre le motif de croches comme une totalité achevée ;
- la version de 1942 est de loin la plus « allante », certes en raison du tempo, mais surtout par la gestion du *rubato*.

Mimer l'élan. Nous abordons très brièvement cette question, car nous y avons déjà répondu, au moins partiellement, dans le paragraphe précédent. Nous voudrions simplement souligner que l'enregistrement de 1942 tire également sa singularité de son rapport au mouvement. Si l'on met en regard les courbes représentant la durée de chaque croche en 1933 et en 1942, dans la partie B, on constate en effet que le *rubato*, dans le dernier enregistrement, est effectué de manière beaucoup plus systématique : mes. 19 et 21, le mouvement conjoint descendant des croches est joué *accelerando*. Il en est de même en ce qui concerne les accords de main gauche des mes. 20 et 22 : un *accelerando* à partir de la deuxième croche. Par ailleurs, Cortot stabilise le tempo à partir de la mes. 23, annonçant ainsi la fin de la marche. À l'inverse, la courbe des durées, en 1933, est moins régulière, ce qui atteste du caractère moins systématique et plus imprévisible du *rubato*.

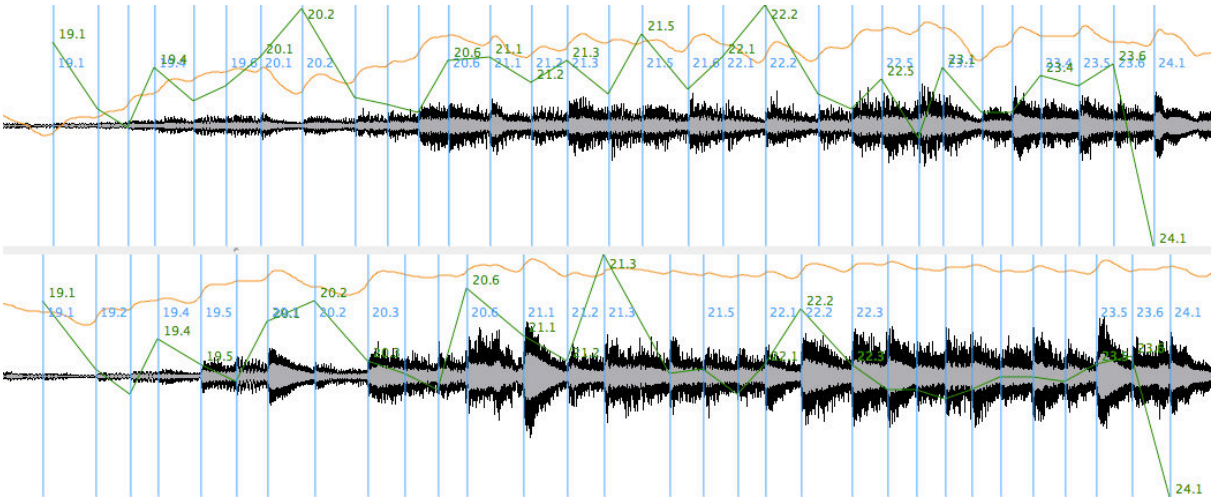


Figure 124. ***Prélude*** **op. 28 n° 17, mes. 19-24 (1933, 1942)**

Il en est de même en ce qui concerne les mes. 45 et 49, intéressantes, précisément, parce qu'elles nous font entendre une mélodie parfaitement conjointe et ascendante, figuration d'un mouvement direct et orienté. Or, encore une fois, en 1942, Cortot effectue un *accelerando* progressif, accentuant ainsi l'aspect directionnel de la mélodie, tandis qu'il privilégie un *rubato* irrégulier en 1926 et en 1933, transformant les deux dernières croches en une croche pointée suivie d'une double (voir figures ci-dessous).

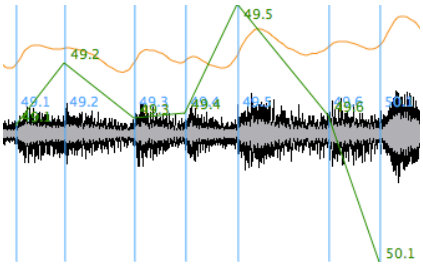


Figure 125. ***Prélude*** **op. 28 n° 17, mes. 49 (1926)**

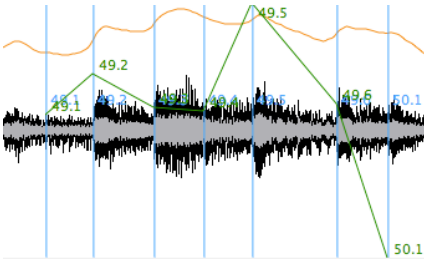


Figure 126. ***Prélude*** **op. 28 n° 17, mes. 49 (1933)**

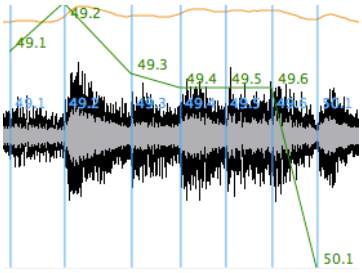


Figure 127. ***Prélude*** **op. 28 n° 17, mes. 49 (1942)**

Remarquons simplement que dans les deux premiers enregistrements, la transformation du rythme des deux dernières croches peut être le signe d'une survivance du phénomène de compensation dans le *rubato*, bien que celui-ci ait été remis en cause par certains musiciens et musicologues[1283].

Les surprises que nous réservent l'enregistrement de 1942. La première est l'erreur harmonique de la mes. 14. Nous devrions entendre l'enchaînement (d'ailleurs assez curieux)

[1283] Voir notamment HUDSON, Richard, Stolen Time. *The History of Tempo Rubato, op. cit.,* p. 320-322.

d'une septième de dominante de *la* ♭ et d'un accord de *ré* ♭. Chopin fait donc l'ellipse de l'un des degrés de la marche (la dominante de *ré* ♭). Cortot en revanche ne joue, après avoir posé le *mi* ♭ sur le premier temps, que le *mi* ♭ et le *si* ♭ dans la première moitié de la mesure (voix médiane en croches à la main droite), si bien que la nature de l'enchaînement est complètement modifiée. Outre la couleur modale, la quinte à vide apparaît étrangement incongrue dans un contexte où, précisément, Chopin enrichit les accords.

Autre surprise de taille : l'ajout d'un *la* ♭ grave, après que le dernier accord du *Prélude* a été énoncé. Si la « simplification » de l'accord de la mes. 14 peut être à la rigueur considérée comme une erreur ou un élément contingent, il est certain que tel n'est pas le cas en ce qui concerne la modification de la cadence finale. Certes, le *la* ♭ est presque inaudible. Cependant, sa présence transforme radicalement la signification de la pièce. Alors que Chopin laisse le dernier accord en suspens, donnant l'impression d'un inachèvement (et d'un potentiel recommencement puisque la fin de l'œuvre est identique à son début), Cortot clôt définitivement le *Prélude* par la tonique. En définitive, cette distorsion a une certaine cohérence. Nous avons en effet avancé que le pianiste, dans cette interprétation, privilégiait la fluidité du mouvement et mettait en exergue son aspect directionnel. Or, achever le *Prélude,* c'est aussi lui donner une finalité. Ce que l'on observe à l'échelle de quelques mesures se vérifie également à l'échelle de l'œuvre : toute l'énergie qui se manifeste est orientée vers une fin qui fait défaut dans la partition, et que Cortot n'hésite pas à recréer.

r) *Prélude* op. 28 n° 18

> Ce véhément récitatif doit être déclamé dans un mouvement animé, mais avec une grande liberté rythmique.
>
> Il faut qu'on sente dans l'articulation de cette ligne mélodique emportée, hachée par l'accent coupant d'accords semblables à ceux d'un tutti d'orchestre, la spontanéité et le feu d'un sursaut d'indignation et de révolte.
>
> C'est une farouche émotion qu'il faut peindre ici, la manifestation passionnée et directe d'un sentiment humain pour ainsi dire sans contrôle, mais dont le génial désordre n'est si profondément pathétique que parce que l'art le plus conscient en établit le mécanisme impétueux[1284].

Les éléments mis en évidence par Cortot dans ce texte formeront le socle de notre analyse. Par souci de clarté, nous appellerons α le motif rythmique énoncé à la mes. 1 (ainsi

[1284] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 58.

qu'aux mes. 2, 5 et 6), et β celui des mes. 9-10 (le trait en doubles croches des mes. 9-10 + l'accord en croche qui suit, mes. 10), qui est varié aux mes. 10-11, 11-12 et 12-13.

Déclamation et liberté rythmique. L'une des caractéristiques les plus frappantes des trois interprétations analysées est l'inégalité entre les deux moitiés de la mesure, dès lors qu'apparaît le motif α. Les doubles croches sont toujours jouées dans un tempo plus rapide que les croches. Il en est d'ailleurs de même en ce qui concerne β : dans la seconde moitié de la mes. 9 par exemple, le tempo est beaucoup plus vif que dans la première moitié de la mes. 10 (afin de réaliser le graphique ci-dessous, nous avons placé deux *taps* par mesure).

En d'autres termes, dans les deux cas, Cortot accentue l'impression de ralentissement induit par le passage des doubles aux croches, et l'effet de suspension créé par le silence qui interrompt les doubles croches des mes 10-12. Cet arrêt est d'autant plus abrupt qu'il laisse la sensible non résolue, mes. 10 et 11.

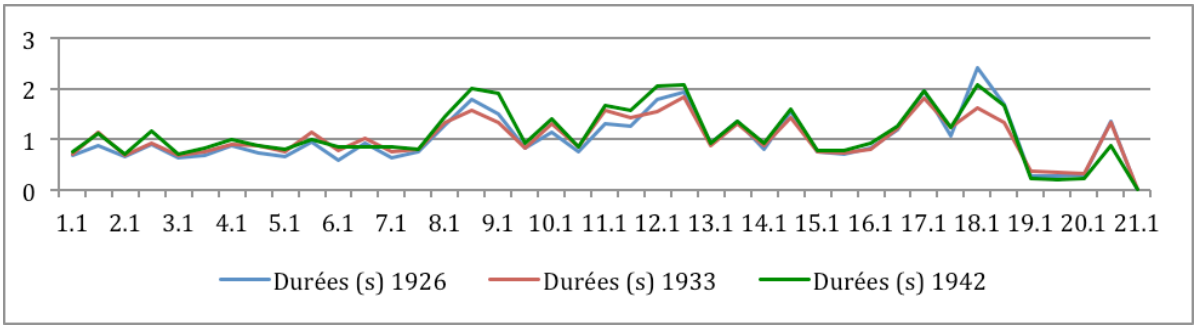


Figure 128. *Prélude* op. 28 n° 18, durées (1926, 1933, 1942)

Comme dans le *Prélude* n° 16 par ailleurs, le *rubato* coïncide avec la courbe mélodique dans tous les traits en double croche. De là l'aspect déclamatoire des interprétations de Cortot, si l'on admet qu'une apogée mélodique est aussi apogée expressive. Dans la figure ci-dessous est mesurée la durée de chaque double croche (enreg. de 1942), dans la deuxième moitié de la mes. 3 et la première de la mes. 4.

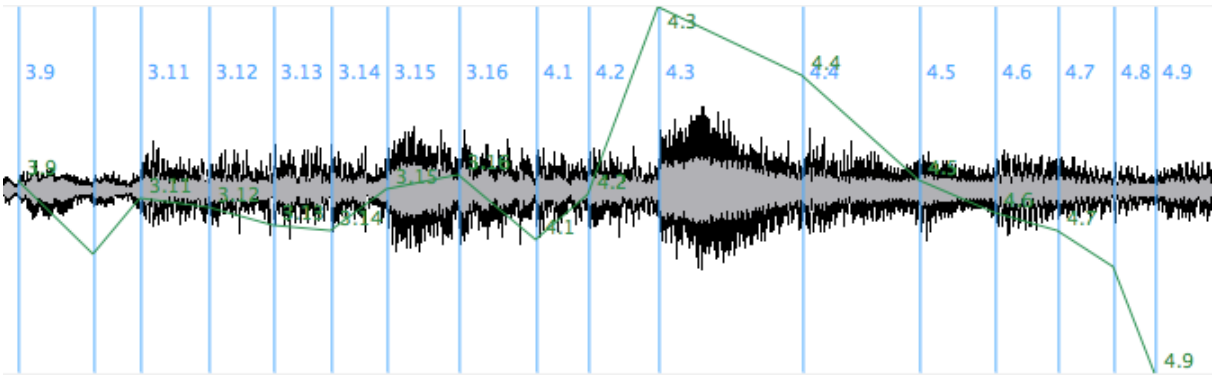


Figure 129. ***Prélude*** **op. 28 n° 18, mes. 3-4 (1942)**

Tous les pics de la courbe correspondent aux pics mélodiques du trait : le *si* ♭ en 3.11, le *ré* ♭ en 3.15, et surtout le *ré* ♭ en 4.3, qui est également accentué. À l'inverse, le mouvement descendant qui succède au *ré* ♭ est joué *accelerando*. Il y a donc une adéquation absolument parfaite du profil mélodique et du *rubato*. La spontanéité de l'interprétation n'est donc qu'une illusion, puisqu'il existe un rapport déterminé entre motifs mélodico-rythmiques et agogique. Par ailleurs, malgré un tempo moyen légèrement plus rapide en 1926 et en 1933, Cortot reproduit exactement le même schéma dynamique (le tempo à la blanche en 1926 est de 57 bpm, en 1933 de 58 bpm, et en 1942 de 53 bpm).

Lorsque l'écriture suffit, ou qu'un paramètre en remplace un autre. Si Cortot exacerbe les contrastes rythmiques, il n'en est rien en ce qui concerne les contrastes dynamiques. On observe ainsi que le *crescendo* qui s'étend de la mes. 9 à la mes. 15, dans la partition, ne se traduit pas par un accroissement notable de l'intensité, notamment en 1942.

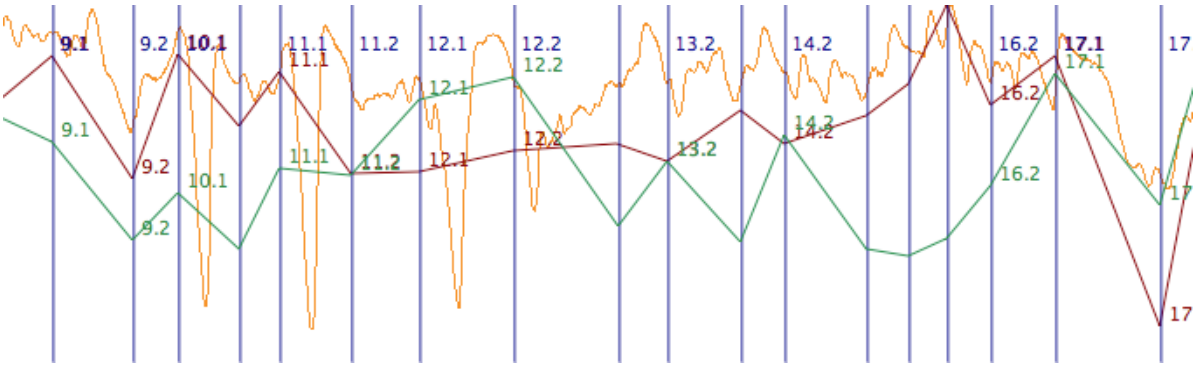


Figure 130. ***Prélude*** **op. 28 n° 18, mes. 9-17 (1926)**

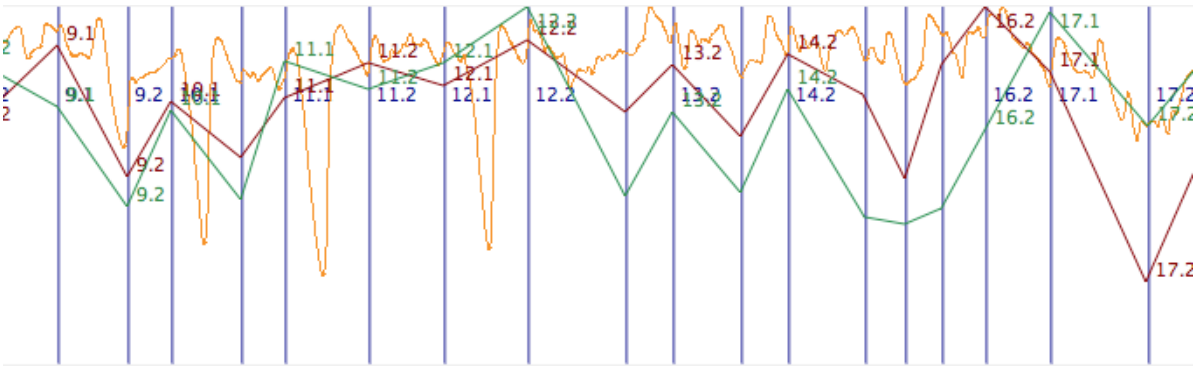


Figure 131. ***Prélude*** **op. 28 n° 18, mes. 9-17 (1933)**

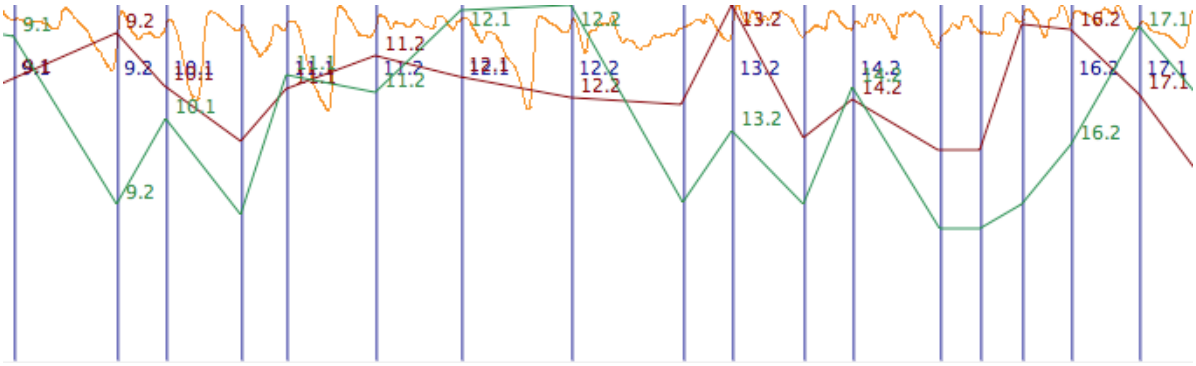


Figure 132. ***Prélude*** **op. 28 n° 18, mes. 9-17 (1942)**

En réalité, c'est la mes. 16 qui fait figure de climax, non pas tant en raison de l'accroissement de l'intensité, mais parce qu'elle est l'aboutissement d'un *accelerando.* En revanche, le *crescendo* se fait par l'écriture elle-même, avec des rythmes de plus en plus rapides, puis, mes. 15, l'ellipse du motif de triolets, qui donne un sentiment de contraction du temps (le motif en doubles croches qui était énoncé mes. 13 puis mes. 14 est énoncé deux fois dans la mes. 15).

Par conséquent, Cortot contourne la difficulté consistant à faire entendre un *crescendo* sur plusieurs mesures. Il produit un effet similaire (une tension croissante) par la précipitation du rythme.

Maîtrise ou désordre. En définitive, si Cortot accentue, par son interprétation, l'aspect désordonné de la pièce – qui provient essentiellement de contrastes forts entre des éléments rapprochés et du déséquilibre rythmique –, c'est en majeure partie par la flexibilité du tempo. En somme, l'interprétation de Cortot oscille constamment entre suspension et précipitation (à tel point d'ailleurs que le pianiste supprime les quatre temps de silence, mes. 19-20, dans les trois enregistrements).

Mais il faut aussi admettre que l'idée d'une « manifestation passionnée et directe d'un sentiment humain pour ainsi dire sans contrôle », suggérée dans le commentaire, se traduit, en 1933 et en 1942, par une réelle perte de contrôle de la part de Cortot. En 1933, celui-ci multiplie les fausses notes dans l'arpège de la mes. 17. En 1942, sur le deuxième temps de la mes. 6, il joue un *do* à la place du *mi* ♭ , et accroche le *fa* en même temps que le *sol* aigu dans le trait de main droite.

Il est curieux que ces fausses notes soient l'apanage des deux dernières versions, lorsqu'en 1926 Cortot joue dans un tempo plus rapide, et sans erreur. On pourrait supposer qu'il s'agit là de maladresses passagères et contingentes. Mais on peut aussi considérer que l'impératif expressif l'emporte sur le souci de perfection technique. Si, en accord avec l'opinion de Cortot sur le *Paradoxe du comédien,* l'interprète se doit d'éprouver réellement les sentiments qu'il révèle dans et par son jeu, alors il est possible d'attribuer les faux pas du pianiste à une agitation psychologique et physique qui mène à une maîtrise du jeu plus aléatoire. Cependant, il semble plus fructueux de juger cette imperfection technique momentanée comme le signe d'une sur-expression plutôt que, d'un point de vue éthique, comme une défaillance (fausse note = mauvaise note et irrespect du texte). Cela confirme en outre l'une des thèses émises à propos du *16e Prélude* : l'imperfection est, avec Cortot, l'un des paradigmes de l'interprétation.

s) *Prélude* op. 28 n° 19

La forme du *Prélude* n° 19 se distingue par la rigidité de ses carrures : chaque phrase dure huit mesures, hormis la toute dernière. Dans la suite de cette analyse, nous adopterons le découpage suivant : A_1 (mes. 0-8), A_2 (mes. 9-16), B_1 (mes. 16-24), B_2 (mes. 24-32), A_1' (mes. 33-40), A_2' (mes. 41-49), C_1 (mes. 49-57), C_2 (mes. 57-65), C_3 (mes. 66-71).

Rôle structurel et portée expressive des dynamiques. La problématique est similaire à celle que nous avons rencontrée dans le *16e Prélude*. Sur la partition, il existe une adéquation entre la forme mélodique et les dynamiques. Pourtant, l'interprétation de Cortot n'est pas aussi systématique.

Si l'on mesure l'évolution de l'intensité à l'échelle de l'œuvre, on obtient, après report des valeurs dans un graphique, le résultat suivant :

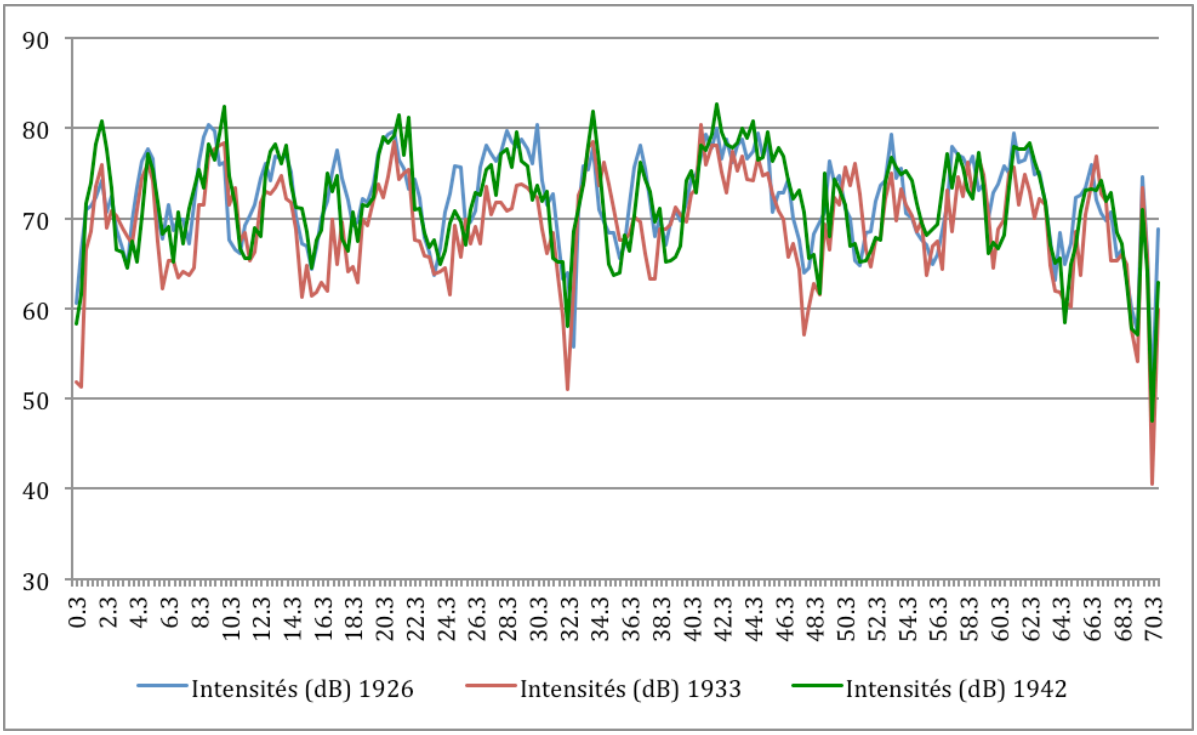


Figure 133. ***Prélude*** **op. 28 n° 19, intensités (1926, 1933, 1942)**

À première vue, l'aspect sinusoïdal des trois courbes reflète parfaitement l'alternance des *crescendos* et des *decrescendos* notés sur la partition. Cependant, un examen plus précis des enregistrements nous conduit à nuancer cette thèse. Dans la figure ci-dessous (enreg. de 1926), on constate que même dans le cas de A_1, Cortot est loin de respecter les dynamiques de Chopin. Si l'on notait les variations dynamiques réellement effectuées par le pianiste, il faudrait remplacer le *decrescendo* de la mes. 4 par un *crescendo*, inscrire un *p subito* mes. 6, et un *forte* au niveau du troisième temps de la mes. 8.

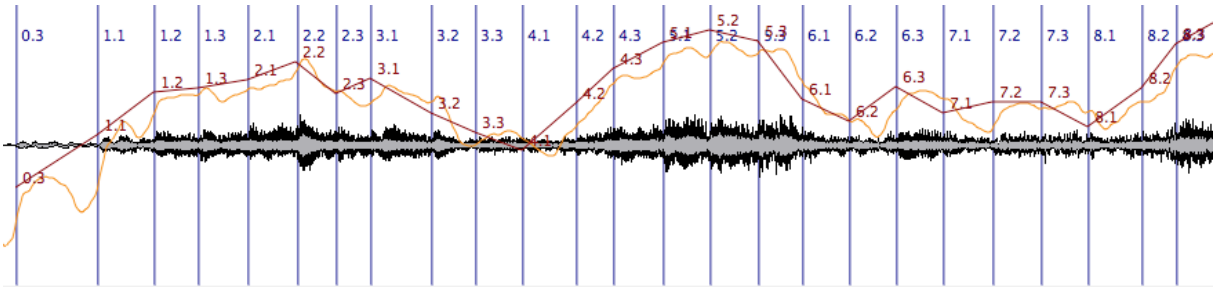


Figure 134. ***Prélude*** **op. 28 n° 19, mes. 0-8 (1926)**

Cortot privilégie donc les contrastes de nuances, plutôt que l'effet « flux et reflux » créé par l'évolution progressive des intensités, vers le *forte* ou le *piano.* Ainsi, mes. 5-8, le pianiste s'attache à distinguer les deux occurrences du motif, malgré l'identité parfaite des mes. 5-6 et 7-8.

Par ailleurs, dans les quatre premières mesures, on observe que le climax n'advient pas là où on l'attendrait (en 3.1 sur la partition, ou bien en 2.3, si l'on considère que le *sol* est l'apogée mélodique). C'est au contraire le *mi* ♭ de la mes. 2 qui est accentué (dans les trois versions, mais plus particulièrement en 1942). Il en est de même lors de la reprise du thème mes. 33 (voir figure ci-dessous pour l'enregistrement de 1942).

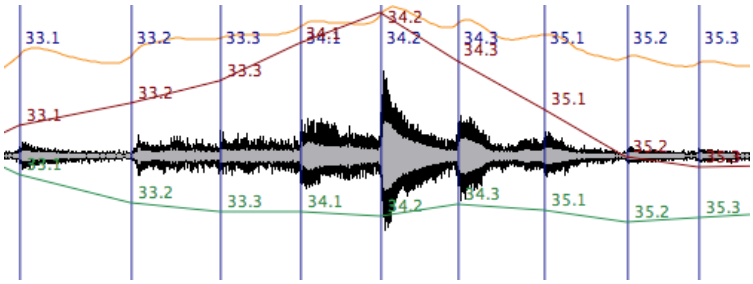


Figure 135. *Prélude* op. 28 n° 19, mes. 33-35 (1942)

Il ne peut s'agir d'une simple coïncidence. D'une part la mise en valeur de la tonique est le reflet de la stabilité harmonique de ces mesures, d'autre part la non accentuation du *sol* atteste de la volonté de Cortot de ne jamais « friser l'exagération[1285] », expression que ce dernier emploie à propos de la *Valse de l'Adieu*. On observe exactement le même phénomène à la mes. 18 : au lieu d'accentuer le *la* ♭ , en 1926 et en 1942, Cortot le joue au contraire dans une nuance beaucoup plus *piano* que le dernier temps de la mesure précédente (voir ci-dessous pour l'enreg. de 1942).

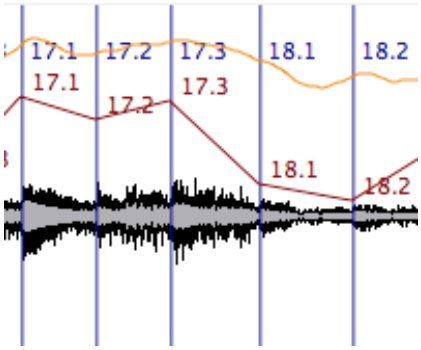


Figure 136. *Prélude* op. 28 n° 19, mes. 17-18 (1942)

De même, en 1926 et en 1942, le *la* ♭ de la mes. 26 est joué *p subito*. Dans cette perspective, il est difficile de savoir si l'interprétation de 1933 se veut plus démonstrative, ou, simplement, si Cortot est plus respectueux des indications dynamiques de Chopin.

[1285] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *Valses, op. cit.,* p. 63.

Quoi qu'il en soit, le refus de l'emphase dans les deux enregistrements de 1926 et de 1942 semble être en adéquation avec la manière dont Cortot comprend et perçoit l'esthétique du *Prélude*. Celui-ci explique ainsi, lors d'un cours d'interprétation : « Quelques *ritenutos* discrets, quelques suspensions, quelques soulignements, plutôt, sur certaines notes particulièrement sensibles, un peu d'insistance, parfois, lorsqu'un changement de mode apporte à la répétition d'un fragment mélodique une nuance nouvelle d'émotion[1286] ». Non seulement Cortot confirme son refus de toute répétition, mais la multiplication des « parfois », « quelques », ou « un peu », suggère implicitement parcimonie et retenue.

***Ritenuto*s, suspensions, soulignements.** Cortot évoque ici trois procédés qui sont en réalité identiques. Car s'attarder sur une note revient à la mettre en relief, à suspendre brièvement le mouvement, et par conséquent à effectuer un *ritenuto.*

Dans le tableau ci-dessous, on constate que la détermination des notes soulignées par un *ritenuto* (notes dont la durée est rallongée) n'est jamais fortuite. Nous en donnons quelques exemples, en précisant de quel enregistrement il s'agit (si rien n'est indiqué, les trois enregistrements sont concernés)

3.1 (1926)	Le *fa* est appoggiature du *mi* ♭ (accord de dominante sur tonique).
7.1 (1933)	L'allongement du *mi* ♭ , septième de l'accord de dominante, permet de distinguer la mes. 5 de la mes. 7.
15.1 (1926, 1933, 1942)	Cortot fait attendre le *ré* ♭ du deuxième temps, appoggiature de la quinte de l'accord de dominante, et pic mélodique.
16.2 (1926)	Dernier accord de A_2. Le *ritenuto* a un rôle structurel.
16.3 (1933)	Premier accord de B_1, en levée. Cortot en accentue donc l'effet suspensif, et met en exergue le changement de mode (de *si* ♭ majeur à *si* ♭ mineur).
19.3 (1926, 1933, 1942)	L'allongement du *fa* nous fait anticiper d'autant plus le *la* ♭ , appoggiature du *sol* ♭ (accord de tonique).
21.1 et 21.2 (1926,1933)	- en 21.1, Cortot souligne l'altération du *fa*. - 21.1 et 21.2 : un accord de dominante de *do* ♭ , qui ne sera jamais résolu. Le *ritenuto* du premier et du deuxième met en exergue la modulation (avortée). En 2.3, la septième de dominante devient une sixte augmentée, qui prépare la dominante de *si* ♭ , et Cortot revient au tempo.
24.1	Le *do* est appoggiature de la tonique *si* ♭ .
25.3 et 26.1 (1926, 1942)	Cortot fait attendre le *la* ♭ et en prolonge la durée. Il est donc doublement mis en valeur.
30.1, 30.3, 31.2	Mise en relief de l'hémiole.
31-32	*Rallentando* et *decrescendo*, reflet d'un essoufflement progressif de la marche.
47.1	Cortot remplace le *crescendo* par un *ritenuto*. Il s'agit d'une autre forme d'accentuation.

[1286] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 50.

48.1	Alors que la mélodie des mes. 43-46 est entièrement conjointe, un intervalle de quarte sépare le *do* de la mes. 46 du *fa* de la mes. 48. Métaphoriquement, le *fa* est « posé ».
48-49.1	Cadence en *mi* ♭ majeur.
51.2 et 51.3 59.2 et 59.3	Attente du *do* ♮, (et non *do* ♭) en 51.2. En 51.3, Cortot s'attarde au contraire sur la broderie supérieure du *si* ♭. Le *ritenuto* est encore plus important mes. 59.
56.1	*Do*, neuvième de la dominante.
57.1 et 57.2 (1933)	- 57.1 : repos sur la tonique. - 57.2 : mise en relief de la reprise de C_1.
64.2	Cortot retarde l'arrivée de la cadence finale.
68.3	Dernier triolet du *Prélude*.

Tableau 7. *Prélude* op. 28 n° 19. Analyse du rubato (1926, 1933, 1942)

En résumé, chaque perturbation du tempo a une justification harmonique, mélodique, ou structurelle (et toutes les combinaisons entre ces trois éléments sont possibles). En revanche, on peut distinguer deux stratégies différentes :

- s'attarder sur la note « importante » ;
- retarder sa venue, et en accroître ainsi l'anticipation.

Jeux de carrures. Nous avons souligné l'importance des carrures de huit mesures. Cependant, une analyse plus approfondie nous montre qu'en réalité, la forme n'est pas sans ambiguïté. Dans le cas de B_1 par exemple, faute de liaisons, les dynamiques nous invitent à postuler la structure suivante : 2+2+4 mes. Pourtant, le chromatisme qui lie la mes. 20 et la mes. 21 implique la possibilité d'une structure en 2+6 mes.

Or, c'est précisément ce choix que fait Cortot. Bien qu'il allonge la durée du *fa* ♭ (mes. 21) en 1926 et en 1933, comme nous l'avons observé, il joue les mes. 19-23 comme une seule et longue phrase, qui va *crescendo* jusqu'au *mi* ♭ de la mes. 21, puis *decrescendo*. La figure ci-dessous (enreg. de 1933) le montre parfaitement. Par ailleurs, en 1942, le *ritenuto* de la mes. 21 est beaucoup moins important, ce qui renforce l'effet de tuilage.

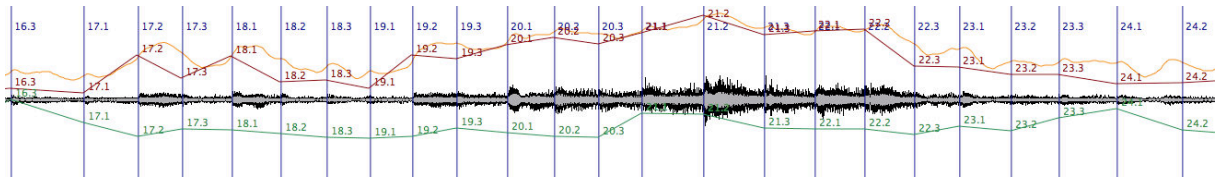


Figure 137. *Prélude* op. 28 n° 19, mes. 16-24 (1942)

Conclusion. L'aspect répétitif du *Prélude* et le systématisme de l'écriture conduisent Cortot non seulement à opérer des choix différents de ce qui est indiqué dans la partition, notamment en termes de nuances (ce qui a pour effet de modifier notre perception première de la structure de chaque phrase), mais également à mettre en relief les moindres aspérités

mélodiques, structurelles, ou harmoniques, sans pourtant verser dans l'hyperbole. Comme le souligne le pianiste, il suffit de peu, d'un léger écart, pour moduler l'expression.

t) *Prélude* op. 28 n° 20

D'un tempo très lent, entièrement écrit en homorythmie, le *20e Prélude* ne semble pas présenter de difficultés techniques particulières. Cependant, comme le fait remarquer Cortot, il faut, par le jeu, mettre en évidence la structure tripartite de la pièce : A (mes. 1-4), B_1 (mes. 5-8), B_2 (mes. 9-13). Plus précisément, il s'agit de mettre en valeur les trois niveaux de nuances, notés sur la partition *ff, p* et *pp*. Par ailleurs, en préambule du *Prélude,* Cortot effectue implicitement un parallèle avec le genre de la marche funèbre. Il écrit : « La tragique solennité de ce prélude est rendue plus impressionnante encore par une saisissante dégradation sonore évoquant le lent éloignement d'un cortège funèbre, vers l'angoissant mystère de l'inconnu[1287] ».

C'est dans cette perspective que nous analyerons les trois enregistrements.

Trois niveaux de nuances. Si l'on mesure l'intensité de chaque accord, on obtient le graphique suivant :

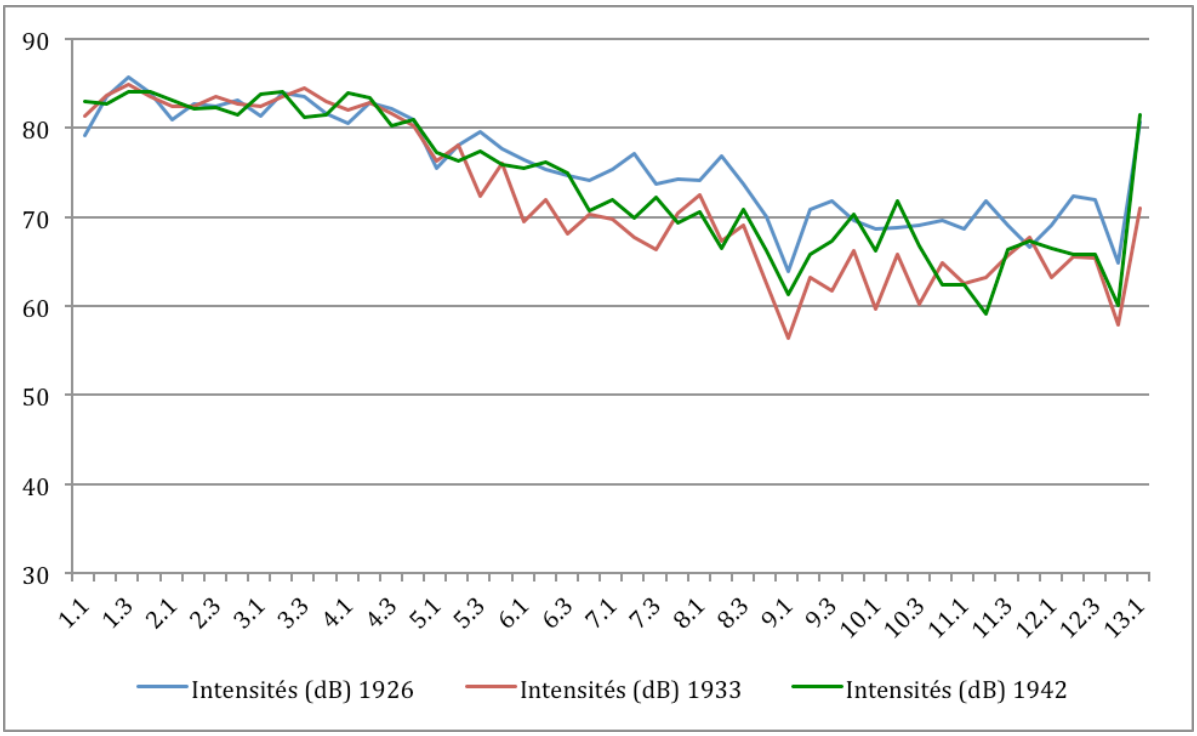


Figure 138. *Prélude* op. 28 n° 20, intensités (1926, 1933, 1942)

[1287] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 65.

Par ailleurs, la sinusoïde permet de visualiser les trois niveaux de nuances (la figure ci-dessous correspond à l'enregistrement de 1926).

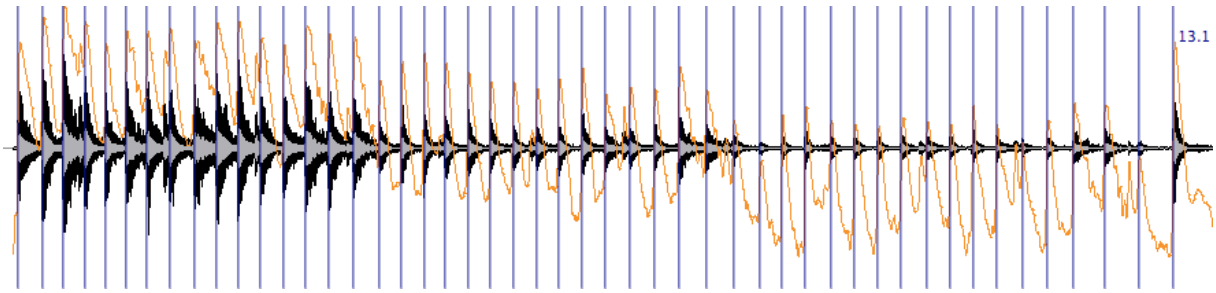


Figure 139. *Prélude* op. 28 n° 20 (1926)

Si l'on observe ces deux figures, on constate que deux aspects se conjuguent. En premier lieu, Cortot distingue clairement chacune des phrases en diminuant abruptement l'intensité mes. 5 et 9.

Mesures et temps	Intensités (db) 1926	Intensités (db) 1933	Intensités (db) 1942
4.4	81	80	81
5.1	76	76	77
8.4	70	63	66
9.1	64	56	61

Tableau 8. *Prélude* op. 28 n° 20. Intensité au 1er temps des mes. 5 et 9 et au 4e temps des mes. 4 et 8 (1926, 1933, 1942)

En second lieu, l'idée d'une progressive « dégradation sonore » évoquée par Cortot se traduit par un *decrescendo* progressif, clairement visible dans le graphique, notamment dans le cas de l'enregistrement de 1933.

En conséquence, le *crescendo* indiqué mes. 3-4 n'est pas réalisé : bien au contraire. La figure suivante (enreg. de 1933) en atteste.

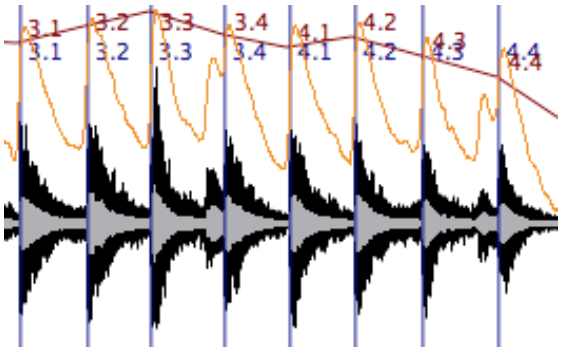


Figure 140. *Prélude* op. 28 n° 20, mes. 3-4 (1933)

Par ailleurs, Cortot, pour des raisons harmoniques, structurelles ou rythmiques, met en valeur certains accords en les accentuer ou au contraire, si l'on emploie un néologisme, en les désaccentuant (un *p subito* est une autre forme de soulignement). En voici quelques exemples, dans l'enregistrement de 1933.

• L'harmonie.

- En 8.1, Cortot accentue l'accord de *la* ♭ majeur, dominante de *ré* ♭, ton napolitain. (En 1926, c'est exactement l'inverse : c'est l'accord de *ré* ♭ qui est accentué).
- En 5.3, un *p subito* qui peut être considéré comme le pendant, du point de vue de l'expression, de la descente chromatique. Baisse de l'intensité et altération chromatique descendante vont de pair.
- En 9.2, l'accord de *la* ♭, sous forme de sixte, amorce la descente chromatique.

• Le rythme. Dans la première phrase, Cortot accentue le troisième temps de chaque mesure (rythme pointé). L'harmonie joue également un rôle important, puisqu'il s'agit, mes. 1, 2 et 4, de dominantes appoggiaturées. Mes. 3, il s'agit d'une sous-dominante, formant avec l'accord de tonique du dernier temps une cadence plagale. À noter que ce rythme pointé fait également l'objet d'un léger *rubato*.

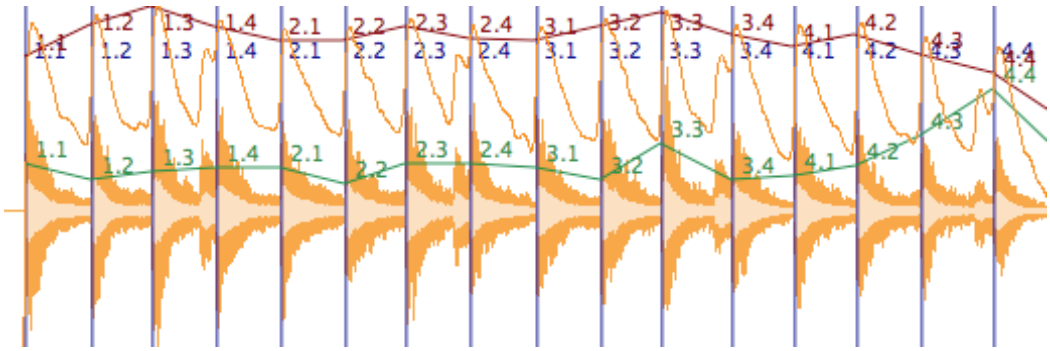


Figure 141. *Prélude* op. 28 n° 20, mes. 1-4 (1933)

Une marche funèbre : sens et structure. *A priori,* le respect du rythme et la lenteur du tempo, c'est-à-dire la simple exécution de la partition, suffisent à rendre le sentiment d'une marche funèbre. L'interprète n'a pas la possibilité de varier significativement les paramètres.

C'est la raison pour laquelle Cortot insiste, dans le commentaire de l'édition de travail, sur la nécessité d'une régularité parfaite. Il écrit : « C'est [la carrure rythmique] ici et son caractère d'inéluctabilité qui est l'expression juste, et non le *rubato* efféminé au nom duquel on commet souvent tant de crimes contre la noble et souveraine pensée de Chopin[1288]. » Le pianiste ajoute en note, mes. 8 : « Le *ritenuto* indiqué ici dans la plupart des éditions ne nous paraît pas conforme au caractère fatal du rythme de ce *Prélude*[1289]. » Or, Cortot ne respecte pas ses instructions, puisqu'il effectue un *ritenuto* dans les trois enregistrements.

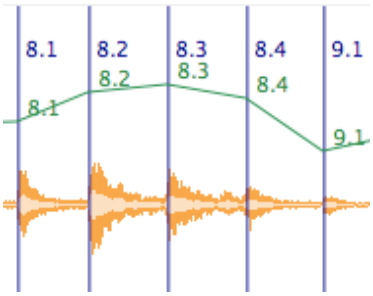


Figure 142. *Prélude* op. 28 n° 20, mes. 8-9 (1926)

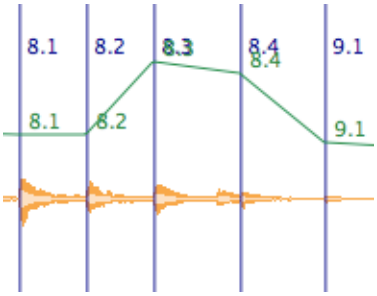


Figure 143. *Prélude* op. 28 n° 20, mes. 8-9 (1933)

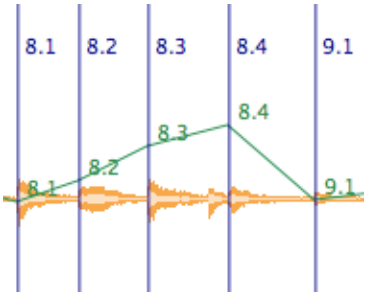


Figure 144. *Prélude* op. 28 n° 20, mes. 8-9 (1942)

Il en est de même en ce qui concerne les mes. 4 et 12. Par conséquent, on peut supposer que la mise en valeur de la structure l'emporte sur l'impératif sémantique. Si l'invariabilité de la pulsation est l'expression de la fatalité, sa perturbation est un marqueur formel. Dès lors, dans le conflit entre sens et structure, c'est cette dernière qui prévaut.

La marche et le funèbre. Si ces deux aspects ce conjuguent dans l'écriture, l'interprète a toujours la possibilité d'accentuer l'un plutôt que l'autre. Nous prendrons comme exemple la descente chromatique des mes. 5-6 et des mes. 9-10.

En 1926, Cortot accentue le troisième temps des mes. 5 et 9, puis effectue un *decrescendo* progressif et régulier jusqu'à la fin de la mesure suivante. En 1933 au contraire, Cortot joue *decrescendo,* mais accentue un temps sur deux.

[1288] *Ibid.,* p. 66.
[1289] *Ibid.,* p. 67.

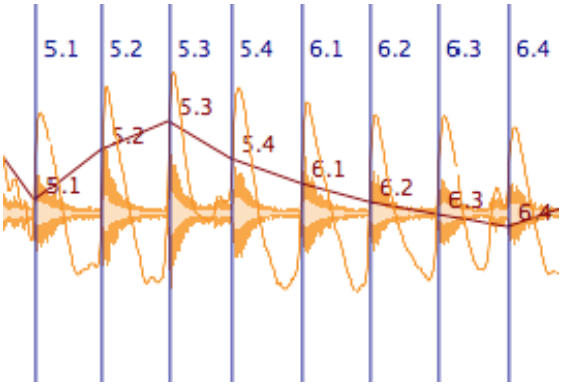


Figure 145. ***Prélude*** **op. 28 n° 20, mes. 5-6 (1926)**

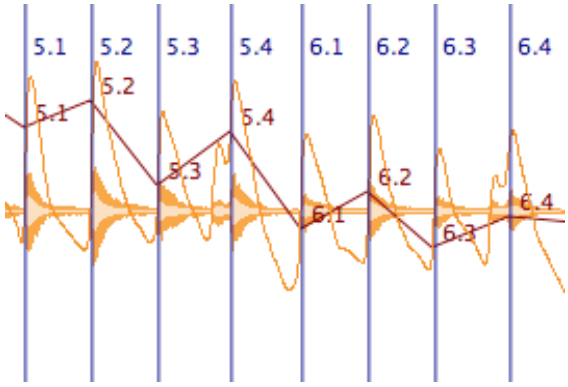


Figure 146. ***Prélude*** **op. 28 n° 20, mes. 5-6 (1933)**

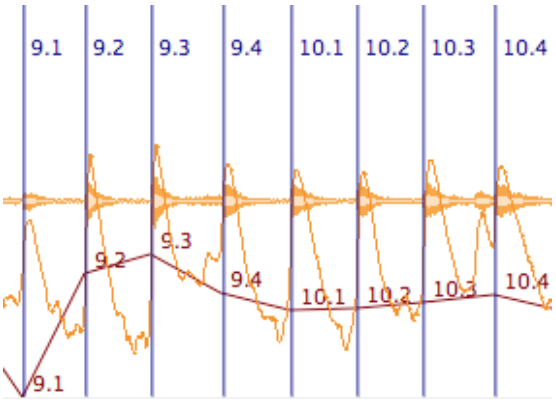


Figure 147. ***Prélude*** **op. 28 n° 20, mes. 9-10 (1926)**

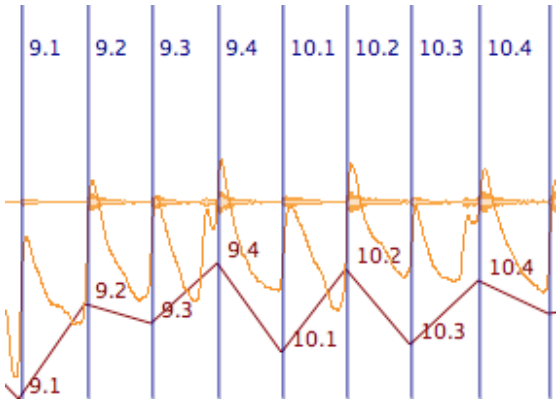


Figure 148. ***Prélude*** **op. 28 n° 20, mes. 9-10 (1933)**

En définitive, alors qu'en 1926 Cortot souligne le caractère dépressif de la descente chromatique, en 1933, il met en relief un rythme binaire qui évoque directement le balancement de la marche.

« Veiller à la sonorité du dernier accord qui, tragiquement, vient sceller le morceau, ouvrant de son impassibilité sublime tout le mystère de l'au-delà[1290]. » En guise de conclusion à l'analyse des enregistrements de ce *Prélude,* soulignons que la dichotomie que nous venons de relever entre marche et caractère funèbre se double d'une deuxième opposition sémantique entre tragédie et mystère. Certes, il paraît difficile d'établir une corrélation entre ces deux notions et l'interprétation du dernier accord – comment pourrait-on affirmer que le dernier accord est plus mystérieux que tragique ? Cependant, il est clair que Cortot joue l'accord final de manière différente en 1933 d'une part et en 1926 et 1942 d'autre part. En 1933 en effet, l'accent indiqué sur la partition implique de jouer dans une nuance *piano* plutôt que *pianissimo*. Cela signifie, plus concrètement, que l'intensité de l'accord est

[1290] *Ibid.,* p. 66.

similaire à celle des accords de B_1. À l'inverse, en 1926 et en 1942, Cortot joue le dernier accord dans une nuance *ff* : son intensité est proche de celle des accords de A.

Mesures et temps	Intensités (db) en 1926	Intensités (db) en 1942	Mesures et temps	Intensités (db) en 1933
1.1	79	83	5.1	76
1.2	84	83	5.2	78
1.3	86	84	5.3	72
1.4	84	84	5.4	76
2.1	81	83	6.1	69
2.2	83	82	6.2	72
2.3	82	82	6.3	68
2.4	83	81	6.4	70
3.1	81	84	7.1	70
3.2	84	84	7.2	68
3.3	84	81	7.3	66
3.4	82	81	7.4	70
4.1	81	84	8.1	72
4.2	83	83	8.2	67
4.3	82	80	8.3	69
4.4	81	81	8.4	63
13.1	81	82	13.1	71

Tableau 9. Intensité mes. 1-4 et au 1er temps de la mes. 13 (1926, 1942). Intensité mes. 5-8 et au 1er temps de la mes. 13 (1933)

S'il est difficile d'affirmer qu'en 1933 la fin est plus mystérieuse qu'en 1942 ou 1926 – cette assertion relève d'une perception subjective –, on peut tout au moins avancer qu'elle se veut moins démonstrative, sinon moins théâtrale.

Conclusion. Malgré l'apparente simplicité formelle du *Prélude,* malgré son enracinement dans un genre précis, les trois enregistrements montrent que Cortot opère en réalité un choix entre des éléments sinon contradictoires du moins divergents, et cela, bien qu'ils soient induits par la partition. Cela tend à confirmer que le texte est moins la prescription que la proposition d'un éventail de possibilités différentes qui, pour certaines d'entre elles, sont exclusives l'une de l'autre.

u) *Prélude* op. 28 no 21

Dans l'analyse de ce *Prélude,* nous nous focaliserons sur deux éléments : l'ornement et le rapport entre suspension et mouvement.

***Cantabile* : de l'art de l'ornement.** Cortot explique, lors d'un cours d'interprétation : « Il est une amère tristesse que Dante a dite en un vers magnifique ; celle de ce souvenir d'un grand bonheur passé lorsque l'on est malheureux. C'est cette pensée que semble traduire le *Vingt et unième Prélude,* en majeur teinté de mélancolie. Les petites notes, bien que barrées y doivent être traitées en appoggiatures vocales, comme dans les thèmes mélodiques de Mozart[1291]. » La remarque de Cortot est d'autant moins anodine que Chopin a inscrit l'indication expressive « Cantabile » en tête de la partition, et que la tradition veut que l'on accorde la même valeur rythmique que toute autre note aux ornements en petites notes, dès lors qu'ils ne sont pas barrés, dans les œuvres pour piano de Mozart notamment[1292].

Étrangement cependant, Cortot modifie la valeur rythmique de l'ornement de main droite, mes. 12, remplaçant les croches par des doubles croches (cette erreur est corrigée à l'encre rouge, c'est-à-dire en accord avec le manuscrit autographe, mais la correction est postérieure à 1946). Quoiqu'il en soit, les enregistrements démontrent que l'effectuation des ornements varie d'une interprétation à l'autre. En 1926 par exemple, la croche barrée de la mes. 2 est jouée comme une croche de triolet dans un tempo plus lent. On notera également l'asynchronie des deux mains, qui renforce encore l'irrégularité rythmique. Dans la figure ci-dessous, les lignes bleu foncé représentent le *fa* en petite note (mes. 2) et le *ré* de la mes. 3 à la main droite. La ligne bleu clair correspond au *mi* ♭ grave de main gauche (mes. 3), et la ligne rose au *mi* ♭ du troisième temps de main droite, mes. 2.

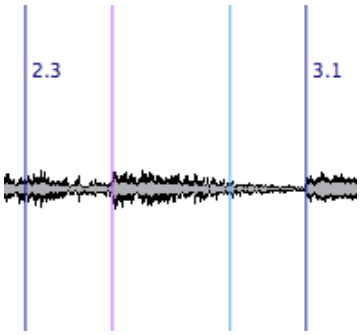


Figure 149. *Prélude* op. 28 n° 21, mes. 2-3 (1926)

En 1933 et en 1942 en revanche, Cortot inverse le rapport de la petite note et du *mi* ♭ de main droite, et le décalage entre main gauche et main droite, mes. 3, est mois important.

[1291] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 51.
[1292] On en a un exemple avec la 11e variation du dernier mouvement de la *6e Sonate* pour piano. La plupart des éditions indiquent d'ailleurs deux versions : celle du manuscrit, et celle de la 1re édition, dans laquelle les petites notes sont retranscrites telles qu'elles doivent être jouées.

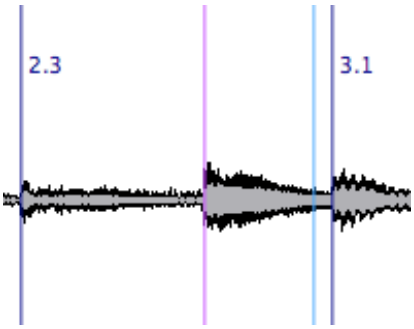


Figure 150. ***Prélude*** **op. 28 n° 21, mes. 2-3 (1933)**

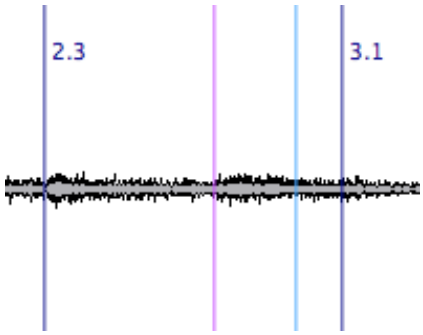
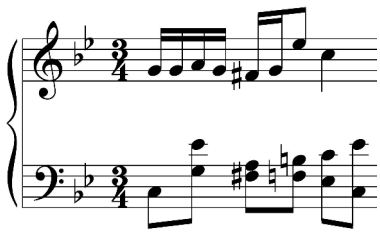


Figure 151. ***Prélude*** **op. 28 n° 21, mes. 2-3 (1942)**

En conséquence, alors qu'en 1926 le *fa* garde sa fonction ornementale, et c'est la dissonance entre le *mi* ♭ et l'accord de *si* ♭ majeur d'une part, entre la basse *mi* ♭ et le *ré* à la mesure suivante d'autre part, qui est mise en exergue, en 1933 et en 1942, Cortot fait du *fa* la note principale (bien qu'il ne s'agisse pas d'une note étrangère), et souligne moins qu'en 1926 le divorce entre *mi* ♭ et *ré* en 3.1 (*ré* étant appoggiature de *do*). Par ailleurs, en 1933 comme en 1942, Cortot fait entendre un symétrie entre la cellule mélodique *fa*/*ré* des mes. 1-2, et celle des mes. 2-3 (le *mi* ♭ devenant simplement une note de passage). Autrement dit, la fonction de l'ornement n'est pas du tout la même en 1926 d'une part et en 1933 et 1942 d'autre part.

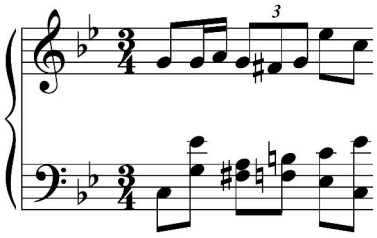
Mes. 6, les trois enregistrements ne manifestent pas une telle disparité. Dans les trois versions, Cortot joue la première note de l'ornement en même temps que la deuxième croche de main gauche. Les petites notes permettent par ailleurs d'accompagner le *decrescendo* général de la mesure, et d'apaiser progressivement la tension générée par la répétition du *mi* ♭ dans la mesure précédente. Elles sont donc jouées de manière égale, et dans une nuance plus *piano* que le *mi* ♭ qui les précède. Il s'agit donc d'un ornement purement pianistique, sans *rubato* d'essence vocale.

Mes. 12 enfin, l'ornement perturbe la stabilité rythmique et les enchaînements harmoniques de la mesure. Si l'on retranscrit sommairement ce que joue Cortot en 1926, sans tenir compte des fluctuations de tempo, on obtient :



Ex. 11. ***Prélude*** **op. 28 n° 21, mes. 12, transcription (1926)**

En 1933 :



Ex. 12. *Prélude* op. 28 n° 21, mes. 12, transcription (1933)

On ne peut évidemment se fier aux valeurs rythmiques indiquées : globalement, par le biais du *rubato*, toutes les notes du *gruppetto* ont la même durée. Ce qui est intéressant en revanche, c'est le rapport entre main gauche et main droite. La manière dont Cortot distribue l'ornement dans la mesure modifie en effet couleurs harmoniques et dissonances. On remarque notamment qu'en 1926, Cortot joue simultanément le *mi* ♭ de main droite et le triton de main gauche. L'accord qui en résulte est une dominante (dont la septième se trouve à la basse), avec appoggiature non résolue de la quinte (de l'accord de dominante à l'état fondamental). Dans tous les cas, dans aucune des versions, on n'entend la septième diminuée comme indiqué sur la partition. Enfin, en 1933, l'asynchronie des deux mains (dont la transcription ci-dessus ne peut rendre compte) donne une dimension contrapuntique à la mesure. Mélodie et accompagnement semblent évoluer de manière indépendante.

En résumé, la manière dont Cortot joue les ornements des mesures 2, 6 et 12, permet de soulever des questions diverses, notamment le rapport et la distinction entre ornement vocal et ornement pianistique (du point de vue de l'interprétation), le rapport entre ornement et harmonie (ou comment un ornement peut modifier une couleur harmonique), et enfin le glissement de la mélodie accompagnée vers le contrepoint.

Attente et mouvement. Nous nous intéresserons exclusivement ici aux mes. 17-44. Lorsque l'on examine l'évolution générale du tempo dans les trois enregistrements (le graphique ci-dessous représente la durée de chaque temps), on constate le tempo est relativement constant mes. 17-31 et mes. 41-44, alors qu'il est fluctuant mes. 33-40, en suivant cependant un schéma régulier.

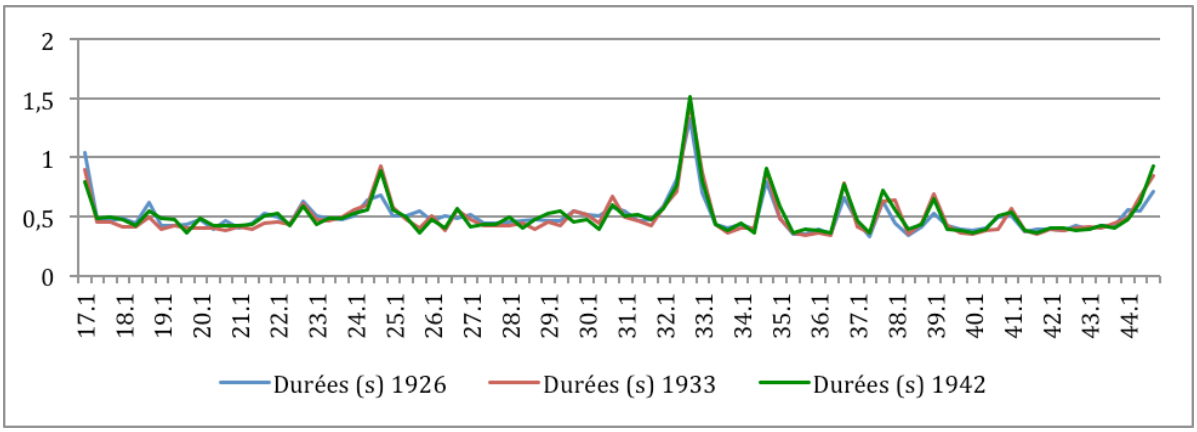


Figure 152. ***Prélude*** **op. 28 n° 21, durées (1926, 1933, 1942)**

Cette disparité a certes pour fonction et pour effet de mettre en exergue des délimitations structurelles. Cependant, elle révèle également certaines particularités formelles. Mes. 17-23, la combinaison d'une écriture en ostinato et d'une pédale harmonique (un accord de *sol* ♭ majeur) implique, au niveau de la perception, un sentiment de suspension. Il en est de même mes. 25-31, à ceci près que le brusque changement de nuance (de *f* à *pp*) et la transformation de l'accord en une septième de dominante crée une tension anticipatrice. Si le *rubato* vise à renforcer le lyrisme et l'expressivité, on comprend donc pourquoi Cortot ne l'emploie pas. Ce sont au contraire la stabilité harmonique et l'aspect circulaire et répétitif du thème qui sont mis en exergue.

Dans le détail cependant, on notera que Cortot, dans les trois enregistrements, allonge la durée du dernier temps des mes. 18 et 22. Mes. 18, le *rubato* met en valeur l'appoggiature *do* ♭ /*mi* ♭ , tandis qu'à la mes. 22, Cortot joue l'accord ornemental de la mesure suivante, et retarde ainsi l'accord *do* ♭ /*la* ♭ /*do* ♭ , qui a une fonction d'appoggiature. Qu'il s'agisse de prolonger ou de faire attendre, le *rubato* de Cortot a dans les deux cas une justification harmonique.

Enfin, on remarquera qu'en 1933 et en 1942, mes. 25-26, Cortot souligne le déséquilibre rythmique créé par l'ostinato de main gauche (formé d'une cellule de quatre et non de six croches : il « enjambe » donc la mesure). En effet, le pianiste allonge et accentue la première diade de l'ostinato, la septième *sol* ♭ /*fa* ♭ (voir figure ci-dessous pour l'enregistrement de 1933), et allonge par la suite un temps sur deux, c'est-à-dire l'octave *sol* ♭ /*sol* ♭ ; d'où un effet d'hémiole.

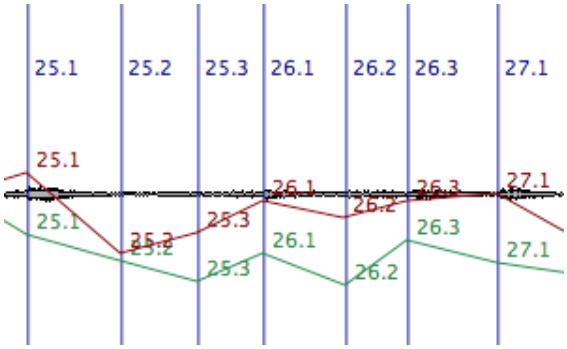


Figure 153. *Prélude* op. 28 n° 21, mes. 25-27 (1933)

Cette particularité rythmique se comprend et s'entend, pour l'auditeur, comme une forme d'hésitation récurrente. Si l'on tient compte de plus de la nuance *pp,* l'apparition de l'accord de dominante est loin d'avoir la valeur d'une affirmation.

À l'inverse, mes. 33-38, la pédale de dominante s'accompagne d'une marche mélodique et harmonique qui va *crescendo* jusqu'au climax de la mes. 39. Dans la figure ci-dessous sont représentées la durée et l'intensité de chaque temps, dans l'enregistrement de 1942.

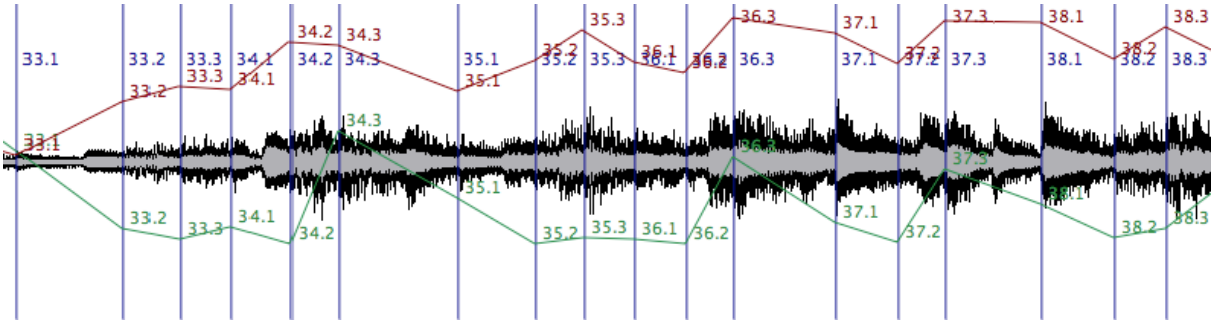
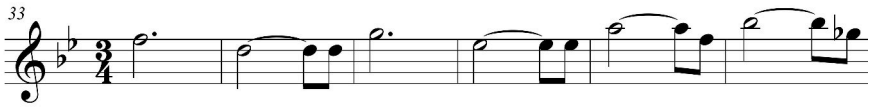


Figure 154. *Prélude* op. 28 n° 21, mes. 33-38 (1942)

Si le troisième temps des mes. 34, 36 et 37 est considérablement rallongé, c'est parce que Cortot fait attendre la dernière croche, qui est de plus accentuée. La mélodie qui prévaut est donc la suivante :



Ex. 13. *Prélude* op. 28 n° 21, mes. 33-38, transcription des notes accentuées de main droite (1926, 1933, 1942)

Cortot accroît donc le dynamisme de la marche en y introduisant un rythme pointé et fait entendre, *via* le *rubato*, et *via* l'accentuation, la cassure de la marche, mes. 37-38. De la même

manière, le choix du pianiste de jouer la basse *fa*, mes. 35 et 37, une octave plus bas, induit un balancement qui exacerbe notre impression de mouvement.

Enfin, on ne s'étonnera pas que la chute de croches des mes. 41-44 soit jouée dans un tempo décroissant, avec, mes. 44, un *ritenuto* parfaitement audible qui nous amène enfin à la tonique du ton principal. Dans ce cas, le mouvement de chute figuré par la marche se traduit par un ralentissement progressif, comme si l'impulsion initiale et la tension accumulée mes. 39 et 40 perdait peu à peu de sa force. Au final, le tempo décroissant est l'équivalent d'une perte d'énergie.

En résumé, les variations de tempo dans les mes. 17-44 se justifient ou s'expliquent par des raisons très diverses (mise en valeur de la structure, harmonie, etc.). Quoi qu'il en soit, elles renvoient à une agogique minutieusement pensée et construite. Si les mes. 17-24 sont désignées comme une affirmation, les mes. 25-32 sont énoncées de manière d'abord hésitante, puis de plus en plus affirmée. De même, les mes. 33-44 sont l'exemple parfait d'une forme en arsis/thesis : une tension croissante – un climax – une déperdition progressive d'énergie.

Remarques finales. Dans la plupart des *Préludes* que nous avons analysés, il était possible de discerner des divergences importantes entre chacun des enregistrements, témoignant au final d'une interprétation mobile et de conceptions évolutives. En ce qui concerne le *21^e^ Prélude* en revanche, on est frappé de la constance de Cortot, y compris dans les détails d'interprétation. Par exemple, dans les trois versions, Cortot remplace le *crescendo* des mes. 55-56 par un *decrescendo*. De la même manière, mes. 53-55, il adopte un tempo beaucoup plus vif que dans les mesures précédentes, et supérieur au tempo moyen, qui est de 117 bpm à la noire en 1926 et de 115 bpm en 1933 et en 1942 (dans la figure ci-dessous, la courbe verte représente l'évolution du tempo – et non des durées – pour chaque temps, dans l'enregistrement de 1942 ; le tempo moyen des mes. 53-55, en 1942, est de 160 bpm).

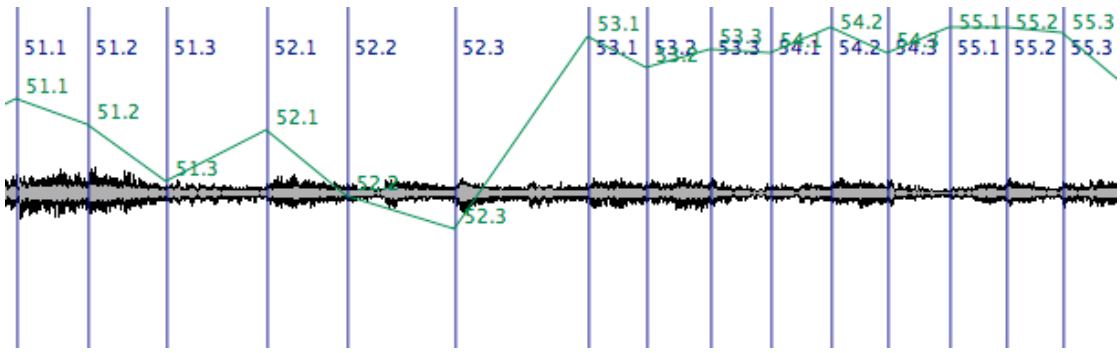


Figure 155. *Prélude* op. 28 n^o^ 21, mes. 51-55 (1942)

S'il est difficile de déterminer la raison de cette constance, on peut tout au moins postuler que la forme du *Prélude,* composé de phrases clairement délimitées et différenciées, tant du point de vue de l'écriture que de l'expression, invite l'interprète à se focaliser sur la mise en valeur des contrastes plutôt que sur la diversité des approches possibles. Ou bien, simplement, l'analyse herméneutique de l'œuvre est suffisamment déterminée (et déterminante) pour qu'elle ne laisse que peu de place à la variation.

v) *Prélude* op. 28 n° 22

L'une des particularités formelles de ce *Prélude* réside dans l'importance des répétitions. Chacun des thèmes est en effet énoncé au moins deux fois, la seconde occurence étant toujours variée. On obtient donc le découpage suivant :

- A_1, mes. 0-8 (*sol* mineur)
- A_2, mes. 8-16 (*sol* mineur)
- B_1, mes. 17-24 (*ré* ♭ majeur => *sol* mineur)
- B_2, mes. 25-34 (*ré* ♭ majeur => *sol* mineur)
- A_3, mes. 34-40 (*sol* mineur)

La deuxième particularité du *Prélude* est son étrange parcours tonal (on notera le rapport de triton entre *sol* mineur et *ré* ♭ majeur). Enfin, dernière particularité : le caractère du *Prélude,* désigné par l'expression *molto agitato,* et qui repose en grande partie sur le tempo et le rythme. Cortot écrit à ce sujet dans l'édition de travail :

> De toutes les interprétations fautives qui peuvent menacer ce prélude, la plus redoutable est celle qui consiste à ne voir dans l'admirable dessin de basse, véhémente expression d'un généreux courroux, qu'un prétexte à l'exhibition d'une infaillible technique du jeu d'octaves.
>
> Cette conception pianistique – ce mot prenant hélas, ici, tout son sens péjoratif – s'aggrave généralement d'un tempo exagérément rapide et subordonne fâcheusement le sens musical et dramatique de cette page au souci médiocre de la virtuosité.
>
> Bien entendu, nous ne préconisons pas, pour pallier ce défaut, l'ampleur emphatique d'une déclamation traînante[1293].

Déclamation et emphase. Si l'on calcule le tempo moyen adopté par Cortot dans chacun des enregistrements, on constate que la version de 1926 est la plus rapide (124 bpm à la noire pointée). Vient ensuite celle de 1942 (122 bpm), et enfin celle de 1933 (115 bpm). Cette différence peut paraître minime au premier abord. Cependant, elle est révélatrice de

[1293] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 71.

divergences tout à fait perceptibles à l'écoute, et ce dès la première mesure. Dans les trois figures ci-dessous, les deux barres bleues représentent la levée et le premier temps de la mes. 1 (0.2 et 1.1), tandis que les barres roses représentent le *la* puis le *sol* de main gauche.

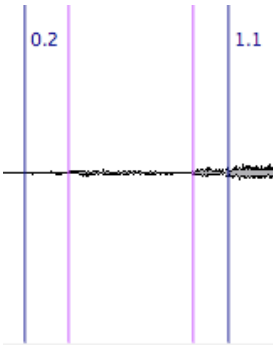


Figure 156. *Prélude* op. 28 n° 22, mes. 0-1 (1926)

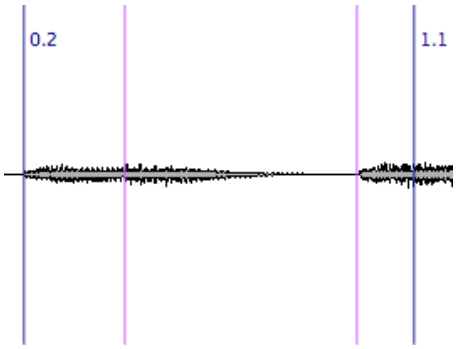


Figure 157. *Prélude* op. 28 n° 22, mes. 0-1 (1933)

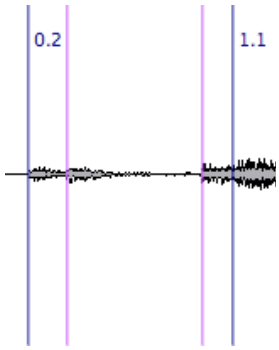


Figure 158. *Prélude* op. 28 n° 22, mes. 0-1 (1942)

On observe qu'en 1933 Cortot effectue un *ritenuto* important. Par ailleurs, en 1926 et en 1942, il fait attendre la double croche, qui a presque la même valeur rythmique que la 1re croche. Autrement dit, Cortot raccourcit la première octave et rallonge la deuxième, d'où une nervosité rythmique accrue. De plus, en 1926 surtout, il joue *a tempo* dès la première mesure, alors qu'en 1933, le pianiste déclame les deux premières octaves, et ne parvient au tempo que progressivement ; il effectue donc un *accelerando* jusqu'à la mes. 4. Enfin, alors qu'en 1926 Cortot reproduit à la mes. 7 le même schéma qu'à la mes. 6, le *ritenuto* n'intervenant qu'à la mes. 8, en 1933, celui-ci se fait progressivement à partir de la mes. 6. Autrement dit, la répétition n'est pas simple redite mais hyperbole, dans la mesure où la nuance demeure *forte.* Dans les figures ci-dessous (enreg. de 1926 et 1933), la courbe verte représente non pas la durée de chaque temps, mais le tempo à la noire pointée (mesuré par rapport à l'intervalle de temps entre le *tap* correspondant et le *tap* suivant), dans le cas de A_1. Cela sera vrai également dans la suite de cette analyse.

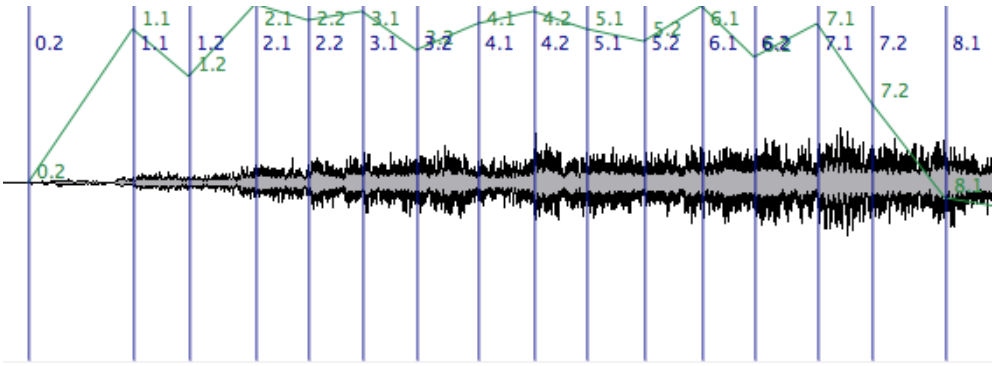


Figure 159. ***Prélude*** **op. 28 n° 22, mes. 0-8 (1926)**

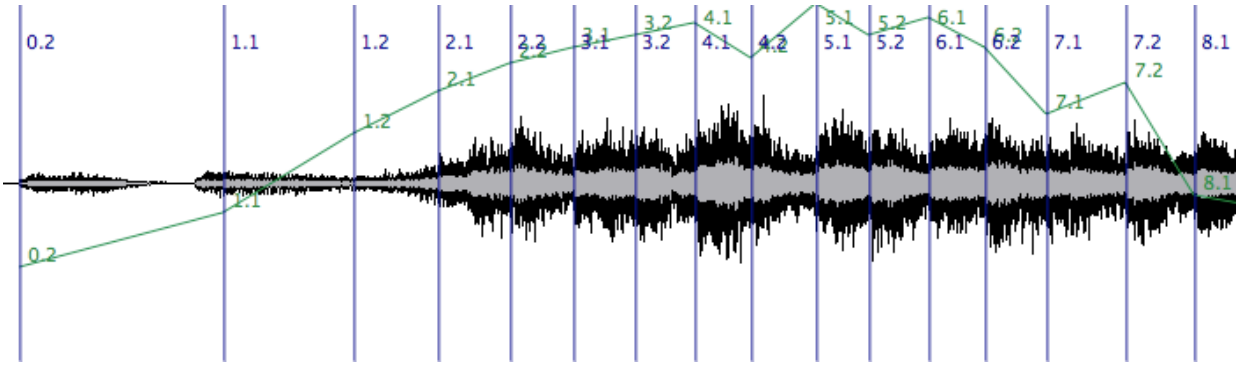


Figure 160. ***Prélude*** **op. 28 n° 22, mes. 0-8 (1933)**

En conséquence, si l'on ne peut parler, pour l'enregistrement de 1933, de « l'ampleur emphatique d'une « déclamation traînante », il est certain cependant que le jeu de Cortot est semble plus « déclamatoire » que dans les deux autres versions.

Du motif à la section : mimer l'épuisement. Là n'est pas le seul élément qui distingue l'enregistrement de 1933. Dans le graphique ci-dessous est représentée l'évolution du tempo, avec cependant un découpage formel irrégulier. La première donnée numérique correspond en effet au tempo moyen de A_1. Elle représente donc la norme. Nous avons ensuite regroupé les mesures suivantes en fonction des changements d'écriture ou des modifications de tempo majeures au sein de chaque phrase. Par exemple, en raison du *rubato* important au début de A_2, nous avons calculé le tempo moyen de 8.2 à 9.2. De la même manière, l'apparition d'un nouveau motif mes. 13 implique de distinguer le fragment musical de 10.1 à 12.2 de celui qui s'étend de 13.1 à 16.2. Ce découpage prend donc en compte à la fois l'évolution du matériau musical et l'agogique.

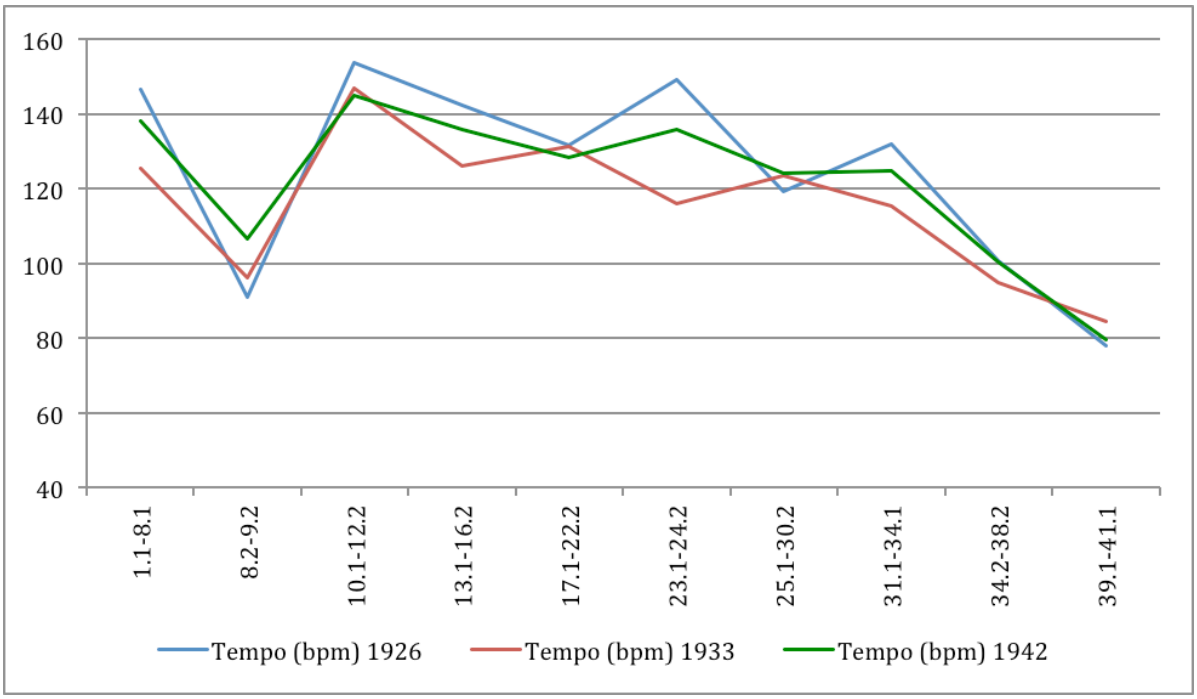


Figure 161. ***Prélude*** **op. 28 n° 22, tempo moyen (1926, 1933, 1942)**

On observe en premier lieu que l'évolution du tempo, dans la première partie du *Prélude* (mes. 0-16), est très similaire dans les trois enregistrements : un *rubato* important dans les premières mesures de A_2, et un tempo plus lent dans les mes. 13-16 que dans les mes. 10-12. Même dans le détail, ce consensus se vérifie. Dans les trois versions par exemple, mes. 13-14 et 15-16 (qui correspondent à l'apparition de nouveaux motifs à la main gauche), Cortot suit un schéma identique : *accelerando* puis *ritenuto* (voir ci-dessous l'évolution du tempo en 1933).

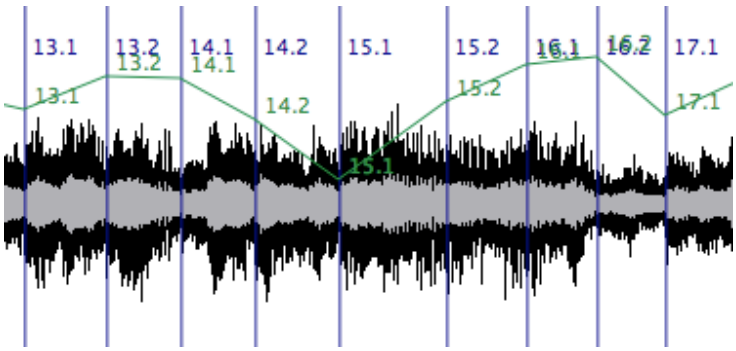


Figure 162. ***Prélude*** **op. 28 n° 22, mes. 13-17 (1933)**

En revanche, à partir de la mes. 17, Cortot opère des choix divergents dans chacun des enregistrements. Ce n'est vrai cependant qu'à l'échelle du thème. Au niveau du motif, Cortot se montre relativement constant. Mes. 17-22 et 25-30, on observe la même évolution

pendulaire du tempo qu'aux mes. 13-16 : un accroissement progressif du tempo lors de la répétition obstinée de la basse (ici, répétition est synonyme d'exaspération rythmique), et à l'inverse une diminution du tempo dans la descente diatonique de la mesure suivante. En d'autres termes, comme souvent, le profil mélodique dicte l'agogique. Cependant, mes. 21-22 et 29-30, Cortot marque la modulation en *sol* mineur par une rupture de ce schème, et accroît le tempo jusqu'à la marche (voir ci-dessous pour l'enregistrement de 1926).

Ce qui distingue les trois versions, c'est donc le rapport entre le motif de gamme descendante et la marche par quinte. En 1926 et en 1942, Cortot adopte un tempo plus vif dans la marche. De plus, en 1926, cette marche est jouée *accelerando*, donnant ainsi un sentiment de précipitation.

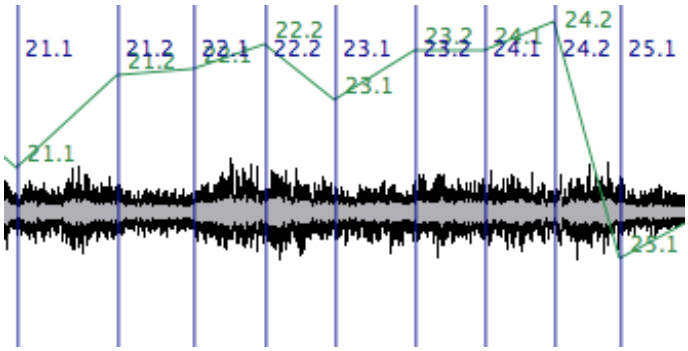


Figure 163. *Prélude* op. 28 n° 22, mes. 21-25 (1926)

En 1933 au contraire, Cortot joue la marche en diminuant le tempo à la mes. 24 (voir-dessous). En d'autres termes, non seulement il met en valeur les points saillants de la structure, mais de plus, la mécanique de la marche semble se gripper. Sans aller jusqu'à parler d'entropie, on peut au moins dire que cette déstabilisation de la pulsation s'entend comme un essoufflement, le pianiste donnant l'impression, si l'on reprend l'expression de Cortot dans le *1er Prélude,* qu'il est « épuisé d'émotion[1294] ».

[1294] *Ibid.,* p. 2.

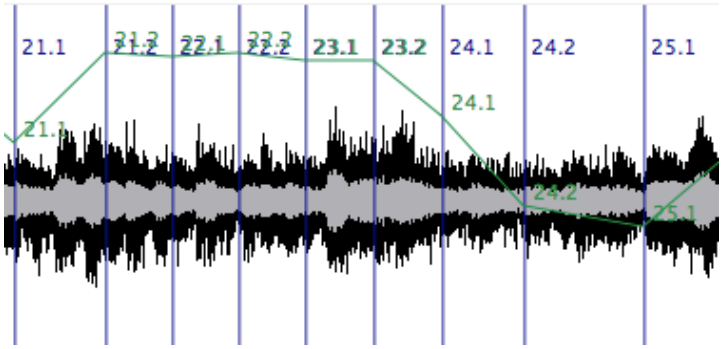


Figure 164. *Prélude* op. 28 n° 22, mes. 21-25 (1933)

On notera que cet épuisement rythmique et émotionnel est également perceptible en 1942, mais à la fin de B_2 seulement (voir ci-dessous).

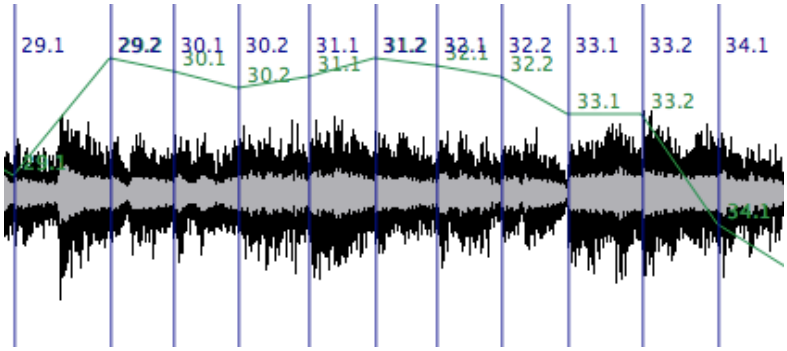


Figure 165. *Prélude* op. 28 n° 22, mes. 29-34 (1942)

Enfin, si l'on observe l'évolution du tempo de plus loin encore, on constate que B_2 est joué, dans les trois versions, dans un tempo plus lent que B_1. À l'échelle de l'œuvre, le tempo est globalement décroissant, à l'exception de l'interprétation de 1933. Le tableau ci-dessous le montre, avec :

$A = A_1+A_2$; $B = B_1+B_2$; $A' = A_3$-(mes. 39-41).

Tempo moyen (bpm)	1926	1933	1942
B_1	136	127	130
B_2	123	120	124
A	136	119	133
B	129	123	127
A'	101	95	100

Tableau 10. *Prélude* op. 28 n° 22. Tempo mouyen des mes. 17-24 et 25-34 d'une part, des mes. 0-16, 17-34 et 34-38 d'autre part (1926, 1933, 1942)

En d'autres termes, si l'essoufflement rythmique est perceptible à l'échelle du motif, il l'est aussi à celle de la phrase, voire du *Prélude* dans son ensemble. Même en 1933, l'accroissement du tempo dans la partie B est minime, et les éléments décrits précédemment au niveau de chaque phrase semblent plus déterminants du point de vue de la perception.

Caractère « risoluto » et agressivité. Si l'épuisement du rythme est par analogie le signe d'un épuisement émotionnel, alors les deux dernières mesures semblent être, au contraire, l'image d'une réaffirmation. Cortot inscrit ainsi, au-dessus des derniers accords : *risoluto,* c'est-à-dire sans hésitation, mais aussi, de manière décisive. Il n'est donc pas surprenant que le pianiste, dans les trois versions, omette de jouer le *sol* grave en petite note et d'arpéger l'accord final : il va, littéralement, droit au but. Par ailleurs, Cortot conseille lors d'un cours d'interprétation : « Séparez les derniers accords les uns des autres. Qu'ils soient, si l'on peut ainsi dire, *hachés*[1295]. » Si, dans les trois enregistrements, Cortot détache effectivement ces ultimes accords, il est pourtant possible d'entendre certaines différences d'une version à l'autre. Alors qu'en 1926 et en 1933 la pédale adoucit la transition entre chaque accord, en 1942, le son est brutalement coupé (comme en témoigne la figure ci-dessous). Le *Prélude* s'achève dans une certaine violence.

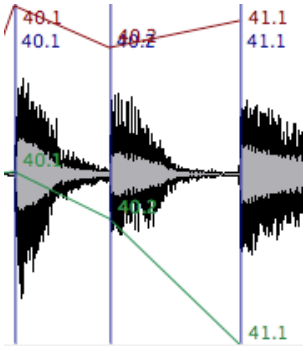


Figure 166. *Prélude* op. 28 n° 22, mes. 40-41 (1942)

Cette forme de brutalité dans l'attaque du son va de pair avec une nervosité du jeu qui est perceptible dès les premirèes mesures de l'enregistrement de 1942. Nous avons déjà évoqué les particularités agogiques de la première mesure. Mais il faut ajouter que Cortot renforce la tension générée par le rythme en jouant la levée sans pédale, et staccato (y compris la noire pointée), d'où une forme de crispation. De la même manière, jusqu'à la mes. 5, il accentue fortement le premier temps à la basse et les deux noires de main droite (qui dessinent

[1295] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 52.

une seconde mineure ascendante ou descendante), alors que l'on entend à peine, à la main gauche, les deux dernières croches de la mesure. Cortot renforce donc le déséquilibre rythmique qui naît du motif de main droite, et oppose basse et motif mélodique. L'interprétation de Cortot, en 1942, met donc en exergue l'aspect concertant de l'écriture et la dimension conflictuelle de la relation entre les deux mains. En cela, le pianiste se montre cohérent avec l'exégèse proposée dans l'édition de travail. Il écrit :

> De plus, c'est comprendre bien superficiellement l'intérêt de la composition, que de sacrifier le rôle de la main droite, en ne l'envisageant que sous forme d'accompagnement du dessin d'octaves de la basse. C'est au contraire en maintenant l'équilibre sonore, en conservant à la partie supérieure toute son intensité expressive, si pathétiquement opposée à l'activité menaçante de la main gauche, que l'on parviendra à revêtir cette pièce de sa véritable signification – c'est en soulignant l'accent tourmenté de ces brèves supplications tendant d'apaiser le flot tumultueux du rythme principal, que l'on créera le sentiment de lutte dont le caractère doit s'imposer dès les premières mesures[1296].

Conclusion. Il est souvent difficile de qualifier une interprétation de manière spécifique. Ici en revanche, on conviendra qu'avec la rapidité du tempo adopté, on peut, sans hésitation, accoler à la version de 1926 l'indication expressive *molto agitato.* La version de 1942, quant à elle, privilégie tension et nervosité. En définitive, l'enregistrement de 1933 est plus complexe à définir. Soulignons seulement qu'il témoigne d'une perception du matériau musical selon des schèmes cinétiques. Le simple fait que l'on arrive progressivement au tempo, ou que l'énergie rythmique d'une marche se perde peu à peu, le prouve. S'il fallait deviner les pensées de Cortot, on pourrait supposer qu'en 1926 et en 1942 (mais c'est là pure spéculation), le pianiste se concentre avant tout sur le geste, alors qu'en 1933, il prête une attention toute particulière au mouvement et au dynamisme, que nous entendons, en conséquence, comme l'expression d'une émotion.

w) *Prélude* op. 28 n° 23

En introduction à l'édition du *Prélude* n° 23, Cortot écrit : « Le dessin ondoyant de la main droite, la grâce déliée et capricieuse de ses détours mélodiques, exigent une technique absolument souple, légère, égale, en quelque sorte, liquide, dont tout le secret réside dans la flexibilité des mouvements du poignet[1297]. » Et lors d'un cours d'interprétation retranscrit par Jeanne Thieffry, il explique : « Chopin indique : *moderato,* mais le mouvement doit pourtant apporter assez de vivacité pour qu'il soit permis aux harmonies de chatoyer. Cette musique est

[1296] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op. 28, op. cit.,* p. 71.
[1297] *Ibid.,* p. 74.

fraîche, irisée. Elle doit couler aisément, dans un glissement continu. Tout ce qui est pesanteur doit être banni[1298]. » Tempo, légereté et ondoiement seront les trois axes de notre analyse.

Moderato presto. Il est évident que l'image de l'eau a une incidence non négligeable sur le tempo. En effet, la « liquidité » des doubles croches implique la continuité du mouvement et la perception d'un trait et non d'une succession de notes. C'est dans cette perspective qu'il faut comprendre l'adoption d'un tempo vif, voire très vif : 138 bpm à la noire en 1926, 131 bpm en 1933, et 135 bpm en 1942. Le mouvement est encore plus rapide si l'on considère uniquement le tempo de la première mesure (le premier *tap* est placé sur la première note de main droite) :

Temps et mesure	Tempo (bpm) 1926	Tempo (bpm) 1933	Tempo (bpm) 1942
1.1	195	155	165
1.2	161	178	160
1.3	167	152	163
1.4	158	169	163

Tableau 11. *Prélude* op. 28 n° 23. Tempo, mes. 1 (1926, 1933, 1942)

Il est certain que la vivacité du tempo rend d'autant plus perceptibles les rares *ritenuto*s. C'est le cas, notamment, mes. 10, où, dans les trois enregistrements, Cortot allonge la durée du *la* de main gauche (sur le troisième temps), et retarde l'arrivée du *sol*. Par conséquent, contrairement aux deux précédentes occurrences du thème, Cortot souligne – littéralement – l'étrangeté du *la,* appoggiature du *sol*[1299] (voir ci-dessous pour les enreg. de 1926 et 1933). À noter également qu'en 1926, grâce à un *piano subito,* le troisième temps se distingue davantage encore, et qu'en 1942, le deuxième temps est également joué dans un mouvement *ritenuto*.

[1298] CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétation, op. cit.,* p. 52.
[1299] On peut aussi considérer que le *la* est une note réelle, appartenant à l'accord de septième du II^e^ degré, à l'état de renversement (*do*/*ré*/*fa*/*la*). Cependant, le *ré* n'est énoncé que plus tard, et l'on entend avant tout une sixte et quarte, appoggiature de la dominante.

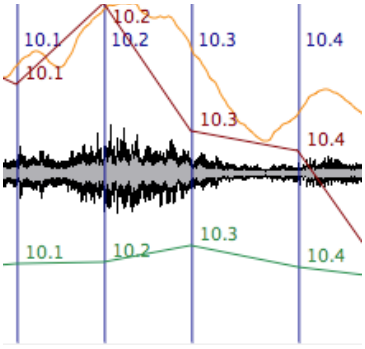


Figure 167. *Prélude* op. 28 n° 23, mes. 10 (1926)

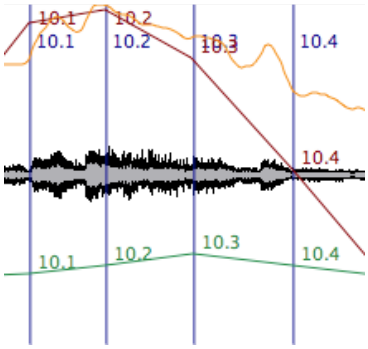


Figure 168. *Prélude* op. 28 n° 23, mes. 10 (1933)

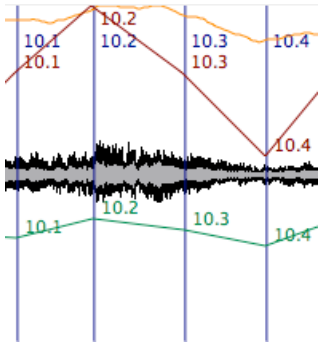


Figure 169. *Prélude* op. 28 n° 23, mes. 10 (1942)

On en arrive à des conclusion similaires à propos des mes. 15-16 : non seulement le *rallentando* met en relief la dominante qui ramène le ton de *fa* majeur, mais de plus, Cortot transforme le triolet de la mes. 15 en trois croches égales (le *fa* aigu « tombe » donc sur la seconde moitié du deuxième temps de la mesure, et devient une croche liée à une blanche). Cette modification du rythme s'apparente à une autre forme de *rubato*. Enfin, dans les trois enregistrements, c'est le troisième temps de la mes. 16 qui dure le plus longtemps (par rapport aux trois autres), rappelant ainsi celui de la mes. 10. Cette fois-ci en revanche, Cortot explicite la fonction du *la* (appoggiature de la quinte de la dominante), en le reliant par un trait en pointillés, sur la partition, au *sol* de main droite – d'ailleurs transformé en croche – et qui s'entend donc comme une résolution. On remarque, de plus, que la sensible (*mi*) est accentuée, tandis que le *la* est joué dans une nuance plus piano. On peut expliquer cette particularité de deux manières. D'une part, en refusant d'allier *rubato* et pic d'intensité, Cortot évite toute emphase. D'autre part, en mettant en relief la sensible, il souligne la fonction cadentielle de l'accord et en renforce la dimension anticipatrice : l'auditeur attend une résolution. Cette attente est d'ailleurs partiellement déçue, puisque Chopin résout le *mi* une octave plus bas dans la mesure suivante. Le graphiques ci-dessous représentent durées et intensités dans chacun des enregistrements.

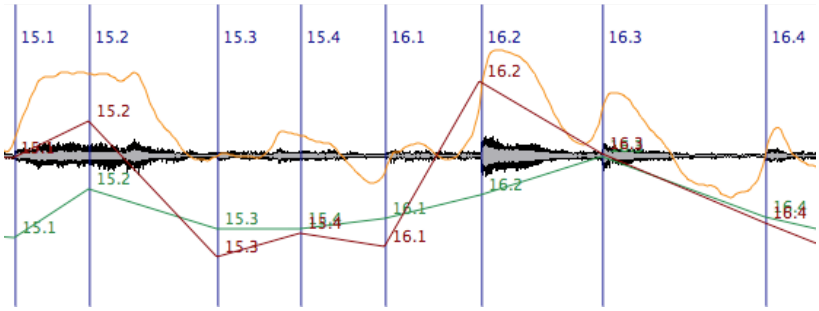


Figure 170. ***Prélude*** **op. 28 n° 23, mes. 15-16 (1926)**

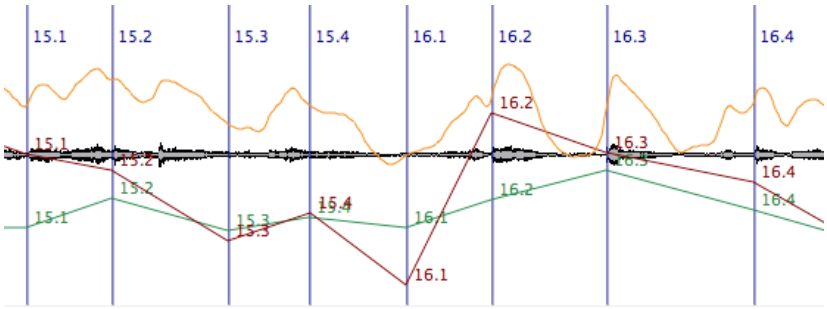


Figure 171. ***Prélude*** **op. 28 n° 23, mes. 15-16 (1933)**

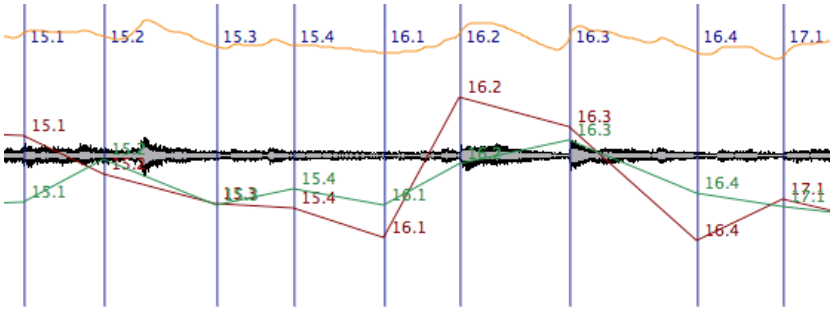
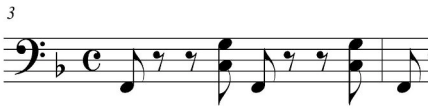


Figure 172. ***Prélude*** **op. 28 n° 23, mes. 15-17 (1942)**

Légereté et lyrisme. Si l'adoption d'un tempo vif a pour effet de renforcer l'impact expressif du *rubato,* il implique également une impression de légèreté accrue, dans la mesure où, dans l'imaginaire collectif, légereté et vitesse sont intrinsèquement liées.

Mais le tempo n'est pas le seul facteur de cette perception. Il faut aussi considérer l'utilisation très parcimonieuse de la pédale (notamment en 1942), dans une nuance qui ne semble jamais atteindre le *forte.* Si l'on effectue la moyenne de l'intensité relevée sur chaque temps, on obtient 69 db en 1926, 64 db en 1933 et 66 db en 1942. Ces chiffres n'ont certes pas une validité scientifique réelle, étant donné les conditions d'enregistrement et la non-linéarité de l'évolution de l'intensité. Ils attestent toutefois d'un niveau sonore qui demeure relativement bas.

Par ailleurs, mes. 1-4, Cortot allège considérablement la texture sonore, non seulement en détachant le *la* et le *sol,* mes. 2, mais aussi en modifiant la main gauche, mes. 3. On entend donc, au lieu des arpèges écrits :



Ex. 14. *Prélude* op. 28 n° 23, mes. 3, transcription de la partie de main gauche

En 1942, mes. 1, ce jeu détaché s'étend également à la main droite (en réalité, c'est probablement l'absence totale de pédale qui donne cette impression).

On notera enfin que chacune des phrases fait l'objet d'un traitement différent. En 1926 notamment, mes. 6-7, au lieu de détacher les notes du thème, Cortot les joue *legato.* Et le *rubato* des mes. 10-11 contribue à modifier l'expression. Du *scherzando* initial, Cortot glisse peu à peu vers une expression plus lyrique. Il en est de même en 1942 : Cortot, non seulement, utilise la pédale dès la mes. 5, mais joue également dans une nuance plus *forte* (voir la figure ci-dessous pour la comparaison de la mes. 1 et de la mes. 5).

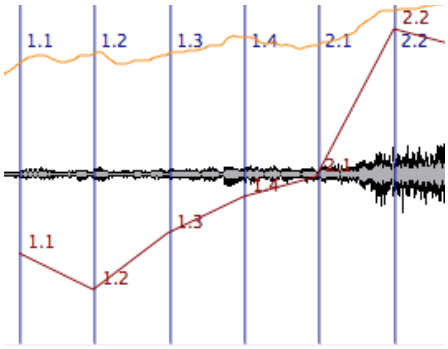


Figure 173. *Prélude* op. 28 n° 23, mes. 1-2 (1942)

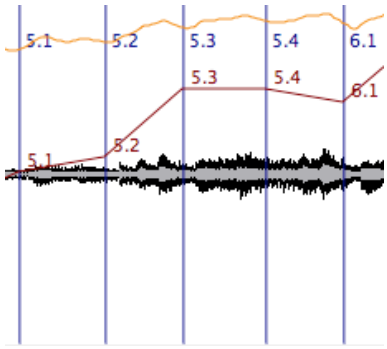


Figure 174. *Prélude* op. 28 n° 23, mes. 5-6 (1942)

Ondoiement. Si Cortot nous propose l'image de l'ondoiement, c'est évidemment en raison des arpèges de main droite. Cependant, c'est aussi le jeu du pianiste qui est en adéquation avec cette image. Dans l'enregistrement de 1926 en particulier, Cortot met en relief la forme sinusoïdale de la mélodie de main droite. Ainsi, mes. 1, il utilise la pédale forte sur le premier temps (partie descendante de l'arpège), alors qu'il joue sans pédale sur le deuxième (partie ascendante de l'arpège), d'où l'effet « flux et de reflux » déjà mentionné au cours de cette analyse. De la même manière, on constate, mes. 3 et 11, que tout mouvement descendant implique un tempo plus rapide qu'un mouvement ascendant. Autrement dit, encore une fois, l'agogique reflète le contour mélodique. De plus, il faut souligner que la perte de vitesse dans la partie ascendante de l'arpège s'explique par le rythme de la main gauche

(une croche en contre-temps), par l'harmonie de dominante (par définition suspensive), et par la brisure mélodique de l'arpège dans la seconde moitié du deuxième et du quatrième temps. Par ailleurs, l'intensité elle-même suit cette courbe en dents de scie, puisque Cortot alterne *crescendo* et *decrescendo* : mouvement ascendant = hausse de l'intensité, mouvement descendant = baisse de l'intensité. Ci-dessous, la courbe verte indique non pas la durée de chaque temps, mais le tempo mesuré entre deux *taps* (à 11.1, le tempo indiqué est mesuré par rapport à l'intervalle de temps entre 11.1 et 11.2).

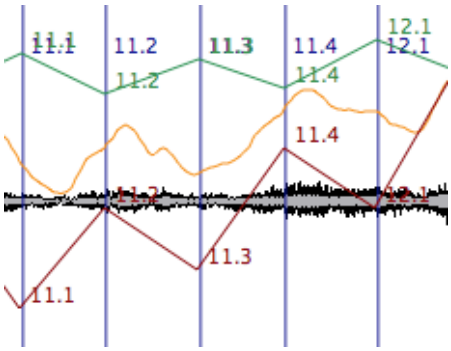


Figure 175. *Prélude* op. 28 n° 23, mes. 11-12 (1926)

Conclusions. L'analyse permet de mettre en évidence les éléments suivants :

- l'impression de légèreté que l'on peut éprouver à l'écoute des enregistrements provient à la fois de la vivacité du tempo et du jeu pianistique de Cortot, à la main gauche comme à la main droite.
- le *rubato* a un rôle structurel et expressif d'autant plus important que Cortot en fait un usage parcimonieux.
- Cortot évite toute monotonie en modifiant, à chaque occurrence du thème, son interprétation (il varie à la fois la nuance, le tempo et le mode de jeu, et fait de l'usage ou du non-usage de la pédale un élément crucial).
- L'image de l'ondoiement est pertinente du point de vue de l'écriture du *Prélude,* mais aussi du point de vue de l'interprétation, puisqu'elle suppose, entre autres, de mettre en relief la dimension cinétique du motif de main droite.

x) *Prélude* op. 28 n° 24

Le *24e Prélude,* qui clôt l'op. 28, fait l'objet d'un long commentaire de la part de Cortot. La teneur en est essentiellement technique. Le pianiste insiste notamment sur l'ostinato rythmique de main gauche et sur les difficultés que présente son exécution. Il conseille

également un doigté spécifique pour la main droite (Cortot propose, mes. 3-6, 8-9, 21-24, 26-27, d'employer le pouce, l'index et le majeur simultanément).

Cependant, pour des raisons évidentes, notre analyse ne portera pas sur ce dernier point. Nous examinerons en revanche l'affirmation de Cortot, selon laquelle chaque motif de main gauche est animé d'une « impulsion énergique[1300] ».

Élan et immuabilité. Cortot précise que « l'élément rythmique de la main gauche (…) conserve un caractère impressionnant d'uniformité, immuablement maintenu par la ténacité d'une cadence résolue[1301]. » Malgré cela, dans les trois enregistrements, la main gauche est loin d'être immuable. En réalité, le motif de main gauche est d'abord exposé dans un tempo *rubato* (voir ci-dessous, la représentation des durées de chaque temps, avec deux *taps* par mesure, en 1933). En conséquence, Cortot nous permet d'entendre parfaitement le profil mélodique du motif, alors qu'en raison de la rapidité du tempo, dans les mesures suivantes, on ne discerne plus que les notes principales : *ré*, *fa* et *la*.

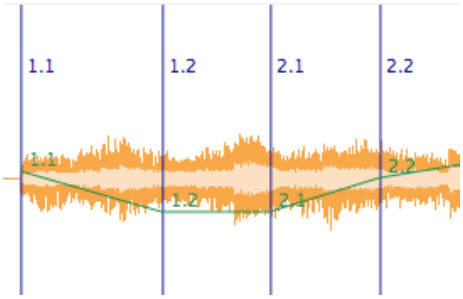


Figure 176. *Prélude* op. 28 n° 24, mes. 1-2 (1933)

Par ailleurs, si l'on place les *taps* sur la basse, on constate que l'ostinato n'est pas régulier (ci-dessous est représentée la durée de chaque temps en 1933, mes. 1-15, et mes. 50-54). On notera que cette irrégularité est moins importante lorsque la main droite ne joue pas de valeurs courtes (croches ou doubles croches). En d'autres termes, l'idée d'un *rubato* qui se définirait par l'immuabilité de la basse et la flexibilité rythmique de la mélodie est, dans le cas présent, illusoire.

[1300] Alfred Cortot, dans CHOPIN, Frédéric, *24 Préludes op.28, op. cit.,* p. 77.
[1301] *Id.*

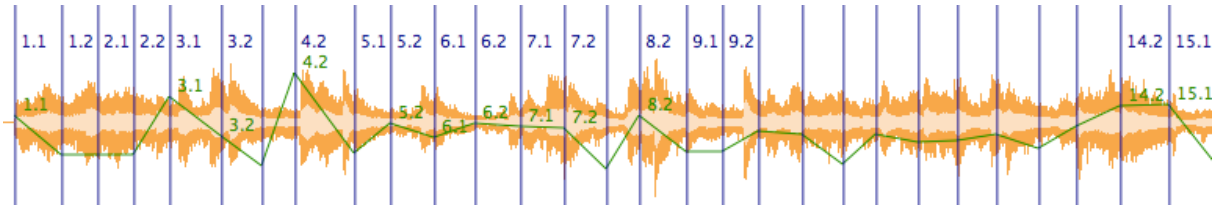


Figure 177. ***Prélude*** **op. 28 n° 24, mes. 1-15 (1933)**

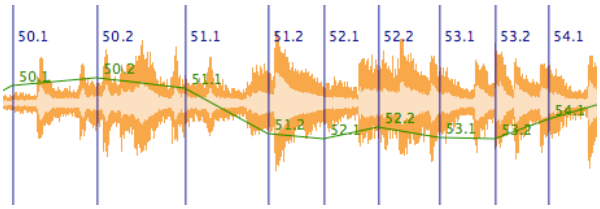
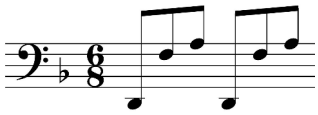


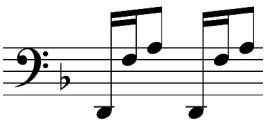
Figure 178. ***Prélude*** **op. 28 n° 24, mes. 1-15 (1942)**

Cependant, cela n'explique pas par quel biais Cortot donne à la main gauche l'énergie évoquée en préambule du *Prélude*. C'est la distorsion rythmique qui est en cause : Cortot opère un glissement du ternaire au binaire. Plus précisément, il rallonge systématiquement la croche de l'ostinato, si bien qu'au lieu d'entendre :



Ex. 15. ***Prélude*** **op. 28 n° 24, transcription simplifiée du rythme de main gauche**

on entend :



Ex. 16. ***Prélude*** **op. 28 n° 24, distorsion rythmique opérée par Cortot (motif de main gauche)**

En d'autres termes, alors que la mesure ternaire donne à entendre un motif parfaitement régulier et circulaire, le rythme binaire laisse la dernière note en suspens. Dans la figure ci-dessous, de 1.1 à 3.1, nous avons placé un *tap,* en bleu marine, sur la basse *ré*, et un sur la croche, en violet ; seul le *tap* noté 3.1 est situé au niveau du *la* de main droite, tandis que le trait bleu clair marque la basse. On constate que traits bleus et violets sont à peu prés équidistants. Cela signifie que Cortot met autant de temps à jouer les quatre premières doubles qu'il ne met à jouer la croche. C'est cela – entre autres – qui exacerbe la puissance rythmique des trois interprétations de Cortot.

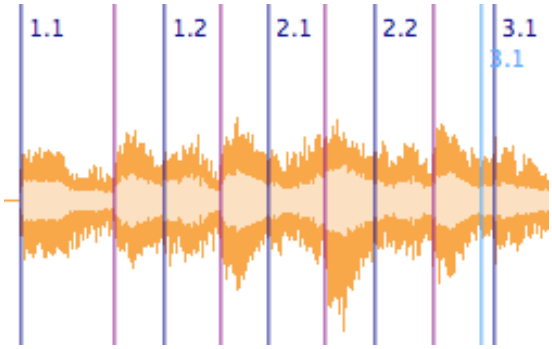


Figure 179. *Prélude* op. 28 n° 24, mes. 1-15 (1926)

La main droite est également concernée. Cortot indique d'ailleurs à son entrée, mes. 3 : *con slancio*. Encore une fois, cela l'amène à modifier le rythme. Non seulement les deux mains sont décalées, mais de plus, Cortot a tendance à transformer la plupart des formules rythmiques en rythmes pointés (ce qui est aussi une conséquence du décalage). Par exemple, mes. 3, au lieu de jouer le *ré* de main droite en même temps que le *la* de main gauche, il le joue après, si bien que le *fa* devient une double croche. Il en est de même en ce qui concerne le *ré* de la mes. 4, repoussé à la toute fin de la mesure, et dont la valeur est considérablement raccourcie. Au final, cette modification induit non seulement une forme d'irrégularité, mais perturbe également l'équilibre entre suspension et résolution : la suspension dure toujours plus longtemps que la résolution. C'est cela ce que Cortot appelle l'élan, perçu comme un mouvement, mais qui est en réalité d'essence rythmique. Mes. 3 par exemple, bien que l'on se trouve sur un accord de tonique, la présence de la quinte au soprano induit un état de tension qui appelle à une résolution sur la tonique. Il en est de même mes. 7, à ceci près qu'il ne s'agit pas de la quinte de l'accord de *ré* mineur, mais de l'appoggiature supérieure de la tonique.

En conséquence de cette transformation rythmique, la main gauche et la main droite sont perpétuellement décalées l'une part à part à l'autre, ce qui déséquilibre d'autant plus la régularité du ternaire. Dans la figure ci-dessous, nous avons mesuré la durée de chacune des croches de main droite de l'enregistrement de 1942, mes. 61-63. On constate que la dernière croche de chaque triolet est toujours raccourcie : cette croche (presque) devenue double croche donne une impulsion motrice, et souligne le passage d'un mouvement mélodique descendant à un mouvement ascendant.

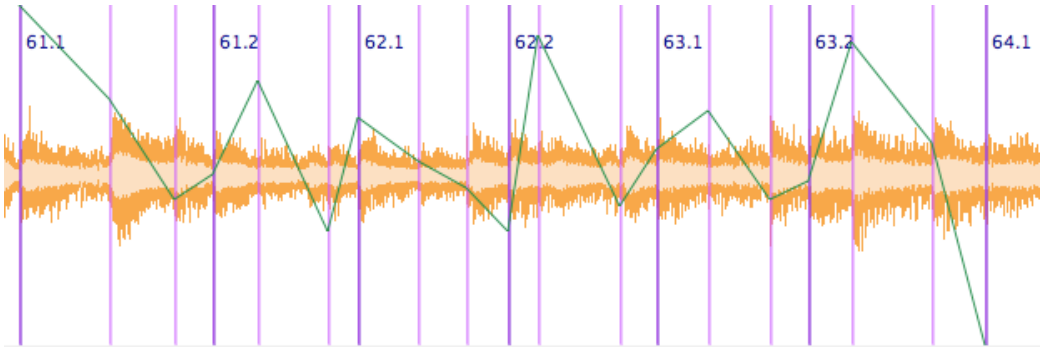


Figure 180. *Prélude* op. 28 n° 24, mes. 61-64 (1942)

L'art de la gradation. Si *rubato* et rythme pointé participent de l'expression passionnée dont se revendique le *Prélude,* il faut également prendre en considération la manière dont Cortot différencie les différentes parties de l'œuvre, en modulant les dynamiques (la dynamique étant ici comprise comme succession de différents niveaux de tension et non, seulement, comme variation d'intensité).

Ainsi, les mes. 19-36 sont l'exacte répétition des mes. 1-18, mais une quarte plus bas (en *la* mineur, puis en *do* majeur, et enfin en *mi* mineur). Or, en 1933 et en 1942, Cortot accompagne cette descente dans le registre par une diminution de l'intensité et du tempo. Ce n'est qu'à partir des mes. 25-26 que l'interprétation des deux parties devient à nouveau similaire du point de vue de l'agogique. En attestent les graphiques suivants :

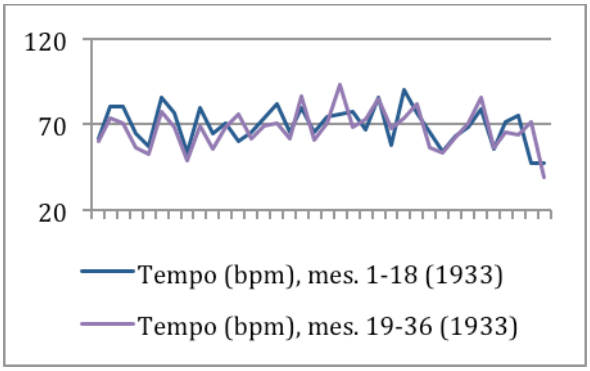


Figure 181. *Prélude* op. 28 n° 24, mes. 1-18 et mes. 19-36, tempo (1933)

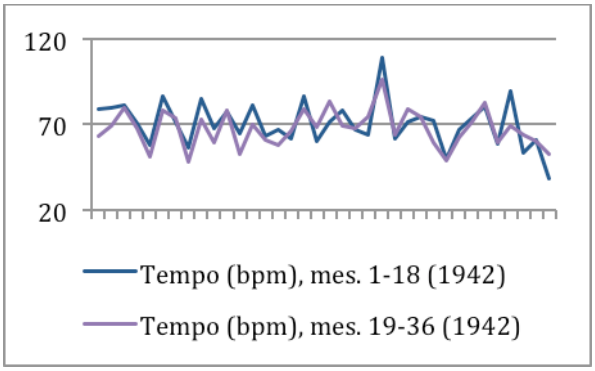


Figure 182. *Prélude* op. 28 n° 24, mes. 1-18 et mes. 19-36, tempo (1942)

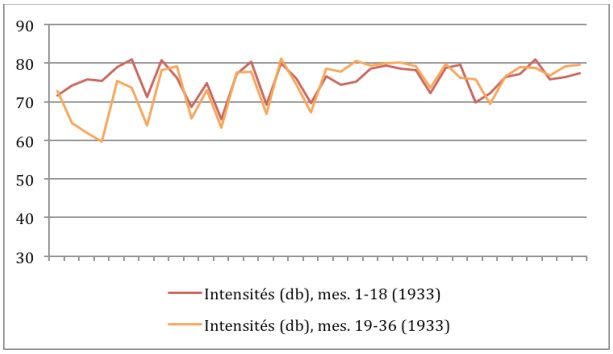


Figure 183. *Prélude* op. 28 n° 24, mes. 1-18 et mes. 19-36, intensités (1933)

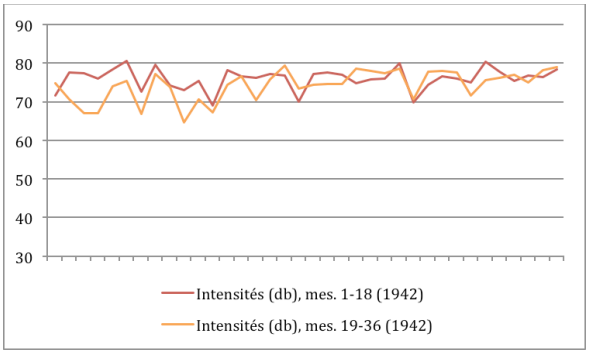


Figure 184. *Prélude* op. 28 n° 24, mes. 1-18 et mes. 19-36, intensités (1942)

En 1926 en revanche, la différence n'est perceptible qu'au niveau de l'intensité : les tempi adoptés sont à peu près identiques mes. 1-18 et mes. 19-36.

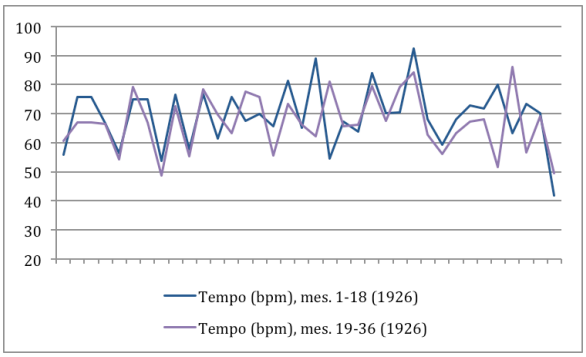


Figure 185. *Prélude* op. 28 n° 24, mes. 1-18 et mes. 19-36, tempo (1926)

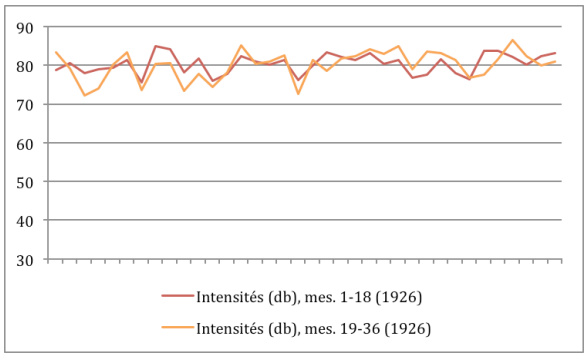


Figure 186. *Prélude* op. 28 n° 24, mes. 1-18 et mes. 19-36, intensités (1926)

Quoi qu'il en soit, il est évident que, dans la première partie du *Prélude,* Cortot expose le matériau musical. Dans la deuxième au contraire, il le présente sous un nouveau jour. Au lieu d'être énoncé comme une assertion, il est d'abord joué de manière plus hésitante (en 1933 et en 1942), et de manière moins démonstrative. Puis la tension monte progressivement, jusqu'au climax de la mes. 37.

Il faut enfin noter qu'en 1933 et en 1942, la diminution de l'intensité est essentiellement due à la discrétion de la main gauche qui laisse la parole à la mélodie de main droite. En définitive, celle-ci devient plus que jamais une voix solitaire, qui émerge de l'harmonie figurée dans l'ostinato.

Couleur harmonique et couleur sonore : de l'hyperbole à la litote. Dans la troisième section de l'œuvre, mes. 38-50, Chopin nous amène dans des tonalités très éloignées de *ré* mineur : *do* mineur et *ré* ♭ majeur (ton napolitain de *do* mineur). Par ailleurs, mes. 38 et 45-

49, la modulation s'effectue par le biais d'une quinte augmentée et par glissement chromatique. L'étrangeté de ces modulations et de ces tonalités se traduit, dans le jeu de Cortot, par un type d'interprétation contrastant par rapport aux sections précédentes et par rapport à la suite du *Prélude*. On constate en particulier que si la tendance était, jusqu'ici, à l'hyperbole, à partir de la mes. 37, elle l'est plutôt à la litote.

Quelques exemples. Mes. 40-41, au lieu de mener le *crescendo* jusqu'à son terme, en 1933 notamment, Cortot joue l'apogée mélodique (*do-si* ♭) dans une nuance plus piano. C'est donc une de forme de climax avorté (cela est bien visible dans la figure ci-dessous).

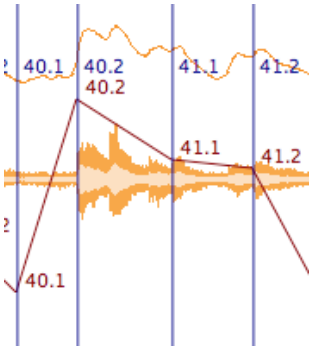


Figure 187. *Prélude* op. 28 n° 24, mes. 40-41 (1933)

De la même manière, Cortot ne joue pas du tout le sextolet (mes. 41) *con forza* et *crescendo,* comme indiqué sur la partition, mais au contraire *p subito,* notamment en 1926 et en 1942 (voir ci-dessous).

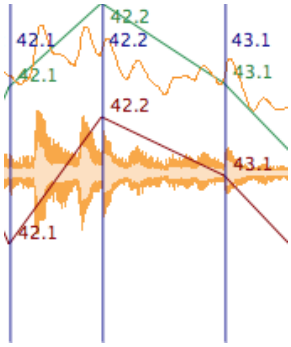


Figure 188. *Prélude* op. 28 n° 24, mes. 42-43 (1926)

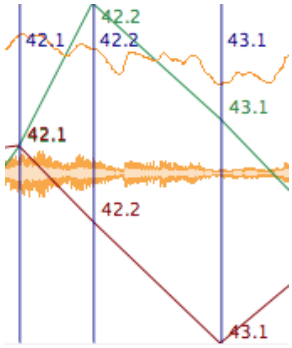


Figure 189. *Prélude* op. 28 n° 24, mes. 42-43 (1942)

Et enfin, dans aucun des trois enregistrements, Cortot n'accentue le *la* de la main droite, mes. 47, alors même qu'il forme une quinte augmentée avec la basse, quinte qui ramène par enharmonie le ton initial. Par conséquent, le retour à *ré* mineur et au thème exposé à la mes. 3

se fait de manière abrupte. En 1933 notamment, Cortot change brusquement de niveau de nuance à la mes. 50 (voir ci-dessous).

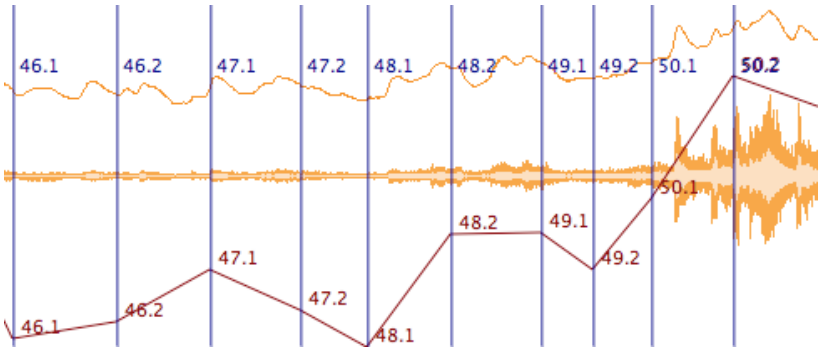


Figure 190. *Prélude* op. 28 n^{o} 24, mes. 46-50 (1933)

Par ce procédé, Cortot accentue la dimension hyperbolique du retour aux mesures initiales. Si l'écriture en octaves implique en elle-même une surenchère expressive, il en renforce l'impact en jouant ce qui précède en demi-teintes.

Conclusion. S'il faut retenir un seul élément des trois interprétations du *24^{e} Prélude,* c'est la modulation de l'expressivité propre à chaque phrase *via* le *rubato* (le rythme, le tempo, et le décalage entre les deux mains) et la nuance. En définitive, Cortot est un parfait orateur. Il ménage ses effets en créant des contrastes, et en jouant sur une accentuation parfois surprenante ou attendue.

B. Conclusions sur le style de Cortot et l'interprétation des *Préludes*

Notre visée n'est pas d'élaborer une synthèse des analyses proposées, la diversité et la spécificité de chaque *Prélude* interdisant toute conclusion trop unifiée et unifiante. Cependant, il est possible de formuler quelques remarques et de mettre en exergue des problématiques importantes, qui concernent à la fois l'interprétation en elle-même, mais aussi l'attitude que nous avons adoptée, en tant qu'interprète des interprétations de Cortot. Nous reviendrons donc sur quelques points abordés dans la deuxième ou la Troisième Partie de cette Thèse.

1) Écouter les *Préludes* : une question d'interprétation ?

Si, au cours de l'analyse, nous avons mis en regard les commentaires de Cortot et les enregistrements, nous avons pu observer que la relation entre les deux médias n'était que très

rarement linéaire ou directe. Selon nous, il s'agissait moins de vérifier si Cortot fait ce qu'il dit (pour autant que cela soit traduisible en termes d'actions et ne se ramène pas, simplement, à un constat analytique), que d'examiner les points de convergence possibles entre discours verbal et son. Cependant, même l'examen de cette corrélation est difficile à effectuer. Si l'on peut déterminer les aspects par lesquels le pianiste fonde son interprétation sur une exégèse, cela, également, relève de l'interprétation. On peut effectivement supposer, dans le *4^e^ Prélude,* qu'il existe un lien entre l'idée de plainte et les profils agogiques des interprétations du pianiste, mais ce lien n'est perceptible que dans la mesure où l'on donne à la plainte, comme concept, des propriétés que l'on peut subsumer à partir de la musique. De la même manière, dans le *16^e^ Prélude,* s'il n'y a pas d'équivalence absolue entre les « sifflements ironiques du vent en furie » et l'interprétation de la main droite (comment pourrait-on prouver que Cortot exprime, par son jeu, l'ironie, ou même que les gammes ascendantes et descendantes sont l'expression d'une ironie que Cortot mettrait en valeur ?), il est certain qu'il n'y a pas non plus de contradiction entre l'image et la musique.

En d'autres termes, si l'analyse que nous avons proposée se fonde sur des données identifiables et quantifiables, elle s'enracine tout autant dans une lecture de la partition *à l'aune* des commentaires de Cortot – qui sont toujours en lien avec des propriétés inhérentes à l'œuvre : harmonie, écriture, forme, etc. – que dans une perception nécessairement subjective et orientée des enregistrements. Au final, il est évident que nous n'échappons pas à l'influence du discours de Cortot – et plus particulièrement des métaphores évoquées en Deuxième Partie de cette Thèse, celle du langage ou celle du mouvement par exemple – dans la manière dont nous écoutons les *Prélude*. Par conséquent, sans basculer dans le subjectivisme, nous ne prétendons pas non plus à l'irréfutabilité des conclusions auxquelles nous avons abouti. Gardons simplement à l'esprit que cette analyse – comme toute analyse d'ailleurs – est herméneutique, ce qui n'empêche nullement qu'elle se fonde sur des données fiables, et pour certaines d'entre elles, quantifiables.

2) De la partition à l'exécution

Outre cet aspect, l'analyse des enregistrements a mis en exergue une question importante : celle de la pertinence d'une évaluation de l'interprétation sous l'angle exclusif du respect de la partition. Cette approche ne nous semble pas très intéressante à plusieurs titres.

• **Respect de la partition et jugement de valeur.** Ramener l'interprétation à un écart par rapport à l'écrit, c'est établir une équivalence entre partition et norme d'une part, entre

interprétation et déviation par rapport à cette norme d'autre part. Mais il est impossible de procéder à un jugement de valeur à partir de ce constat, qui se présente sous la forme : plus l'écart est important, moins l'interprétation est « bonne », puisque l'on arriverait alors à cette aporie que l'interprétation *doit être* différente de la simple exécution du texte (le texte étant nécessairement défectif), mais il est très difficile de déterminer *dans quelle mesure* elle doit l'être (c'est-à-dire : à partir de quand le musicien ne joue plus l'œuvre à laquelle se réfère le texte). En d'autres termes, le critère quantitatif ne peut se transformer en critère qualitatif.

Il faut ajouter que parmi tous les paramètres considérés, seul le respect des hauteurs semblent faire l'objet d'un impératif catégorique. Mais cela demeure la condition de l'interprétation, et non un critère de jugement. On ne peut pas dire que la qualité d'une interprétation est inversement proportionnelle au nombre de fausses notes, auquel cas toute interprétation sans erreur ferait d'emblée l'objet d'une évaluation positive. En réalité, ce sont tous les autres paramètres, notamment le rythme, le tempo, l'intensité, l'articulation, le mode de jeu, etc., qui sont pris en compte dans l'analyse de l'interprétation, et qui constituent le fondement d'un jugement de valeur[1302].

• **Signes performatifs et signes analytiques : le décloisonnement des paramètres.** La question de l'écart par rapport au texte nous amène d'autre part à une autre problématique : celle du statut du signe. Nous avons pu constater, lors de l'analyse des enregistrements des *Préludes* par Cortot, que certains signes indiqués sur la partition n'avaient pas de valeur performative mais seulement analytique. Par exemple un *crescendo*, qu'il soit rajouté par Cortot ou écrit par Chopin, n'implique pas nécessairement ou seulement une augmentation progressive de l'intensité, mais une tension croissante que l'on peut ressentir *via* d'autres paramètres, qu'il soient ou non dépendants de l'interprète ou imposés par le texte (tempo, articulation, harmonie, rythme, écriture, etc.). Ainsi, nous avons pu observer que, si Cortot ne respecte pas une indication dynamique, c'est généralement parce que d'autres paramètres ont le même effet qu'une variation d'intensité.

3) Le point de vue historique

C'est l'une des perspectives analytiques exposées en introduction à cette partie. Nous en avions déjà posé les limites théoriques, dont il faut admettre qu'elles sont en partie confirmées

[1302] Sur la question du respect de la partition et de la « vision négative » qu'elle induit, et sur la notion de « lecture », préférée à celle d'« interprétation », voir DONIN, Nicolas, « Samson François jouant *Noctuelles* : notes de lecture », *Déméter* [en ligne]. http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/donin/web/doninweb.html [Consulté le 20 juin 2013].

par l'analyse des enregistrements. Dans le graphique ci-dessous est ainsi représentée la durée de chaque *Prélude,* dans les trois enregistrements.

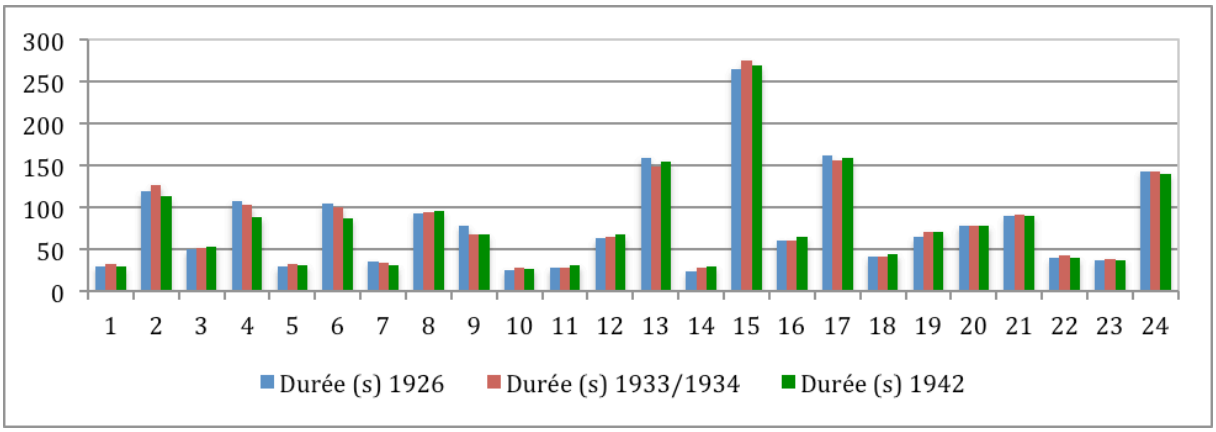


Figure 191. Durée des *Préludes* op. 28 (1926, 1933, 1942)

Certes, ces données sont elles-mêmes sujet à caution, puisque les vitesses d'enregistrement et de lecture (lors du transfert) sont soumises à variation, d'où des différences de hauteur parfois spectaculaires. L'enregistrement de 1942 du *24^e^ Prélude* est par exemple quasiment 1/2 ton plus bas que les deux autres. Ce n'est pas le cas, ou seulement dans une moindre mesure, en ce qui concerne le 22^e^. Comme on peut supposer que Cortot joue toujours sur le même piano, l'accord ne peut être le seul élément en cause.

S'il est difficile de discerner une tendance globale en se fondant uniquement sur des données quantifiables, nous avons en revanche constaté, au cours de l'analyse, qu'une interprétation pouvait se singulariser par rapport aux deux autres. Mais on ne peut tirer de ces observations une règle générale telle que : le jeu Cortot se fait de plus en plus… ou de moins en moins… On peut supposer plusieurs raisons à cela :

- l'intervalle de temps considéré (seize ans) est trop réduit pour qu'il soit possible de discerner des tendances ;
- les spécificités stylistiques des interprétations de Cortot sont suffisamment fortes pour qu'une évolution, si évolution il y a, ne soit pas perceptible ; autrement dit, la permanence du style l'emporte sur les facteurs de différenciation et de devenir temporels ;
- la perception d'une tendance suppose la mise à l'écart des particularismes inhérents à chacune des œuvres analysées et jouées.

Cela n'invalide en rien la perspective historique telle qu'elle a été définie en préambule de l'analyse des *Préludes* (une définition très étroite, nous en convenons). Simplement, le

choix de travailler sur un petit nombre de sources, au détriment de la diversité – trois intégrales des *Préludes* par un seul interprète, séparées de quelques années seulement – lui enlève toute pertinence.

4) La question du style est-elle pertinente ?

Si le style est avant tout, dans le champ littéraire, la manière d'écrire propre à un auteur (l'étymon du style est le *stilus*, c'est-à-dire stylet, outil d'écriture), il désigne aussi, par extension, dans le domaine musical, les propriétés de l'interprétation d'un musicien, au-delà même des différences – stylistiques – entre les œuvres jouées. Si l'on dit d'un interprète qu'il a un style particulier, cela suppose concrètement que l'on retrouve, dans chacune de ses interprétations, un certain nombre d'éléments récurrents. Or, s'il y a bien un point sur lequel s'accordent les disciples de Cortot ou amateurs de ses interprétations, c'est la singularité de son style. Lefébure, par exemple, affirme qu'« il y a un style "*alla* Cortot" qu'il a véritablement créé et qu'on reconnaît entre tous : phrasé plus parlant qu'aucun autre, grâce à l'intensité différente de chaque note, qu'une courbe admirablement flexible – élan et retenue – infléchit en un *rubato* inimitable[1303]. » Fred Goldbeck[1304] comme Denise Bidal[1305] confirment ce jugement.

Cependant, comme le souligne José A. Bowen, il paraît indispensable de distinguer ce qui relève du style individuel d'un artiste de ce qui découle d'une tradition d'interprétation ou du style d'une époque. Celui-ci explique : « Ceux qui étudient des interprétations individuelles doivent réaliser que toute nuance n'est pas le fait d'un choix individuel. Toute étude de l'interprétation nécessite d'opérer une distinction entre le *style* général d'une période,

[1303] LEFÉBURE, Yvonne, « Cortot, le poète du clavier », *art. cit.,* p. 904-905.

[1304] « La fameuse et ensorcelante "belle sonorité" de Cortot, a ceci d'extraordinaire, qu'elle ne s'ajoute nullement telle une grâce manuelle et matérielle aux autres éléments de sa manière. Le terme de *toucher* devient impropre : c'est du *modelé* de la figure musicale qu'il s'agit. Cette sonorité me semble être l'extrême point du sens incomparable de la trajectoire musicale qui caractérise le rythme, le phrasé, toute la musicalité de Cortot ; dans cette trajectoire, aucune note ne saurait avoir exactement la même valeur ; les valeurs changent à chaque point de la courbe ; et ainsi ce qui semble, à l'oreille, suprême égalité du trait, résulte justement de sa vivante et secrète inégalité. Habitant ainsi le trait plutôt que la note, le phrasé plutôt que le trait, l'ensemble plutôt que le fragment, cette sonorité est la pulsation même du jeu. Qu'il advienne qu'une réussite interprétative soit moins complète – la sonorité s'en ressent ; mais elle atteint à la fantasmagorie quand l'interprétation est à sa cime. » GOLDBECK, Fred, « Le Piano. Récitals Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLVI (31 mai 1935), n° 5, p. 168.

[1305] « Une des caractéristiques les plus frappantes de Cortot est son toucher, sa sonorité ou, plutôt, ses sonorités. Ce timbre éloquent, cette diversité de coloris, cette manière de faire chanter le piano n'appartiennent qu'à lui. De même, cette virtuosité supérieure s'efface au bénéfice de la seule musique. » BIDAL, Denise, « Réflexions sur Cortot, les pianistes et le piano », *art. cit.,* p. 109.

les traditions spécifiques à l'œuvre musicale, et les innovations individuelles du pianiste[1306]. » Si l'on ne peut qu'être d'accord avec cette affirmation, il faut aussi souligner que certains éléments peuvent appartenir aux trois domaines recensés. Si l'on prend le cas du décalage entre main gauche et main droite par exemple, il est évident qu'il relève à la fois d'une coutume d'époque, mais peut être aussi considéré comme spécifique à l'interprétation de Chopin (c'est une des définitions du *rubato*). À l'inverse, on peut tout aussi bien démontrer que la manière dont Cortot décale les mains est non seulement un marqueur stylistique, mais possède également une fonction sémantique (cf. l'analyse du *2e Prélude*). En d'autres termes, si le style ne peut se réduire à un ensemble de procédés, c'est bien la manière dont ceux-ci sont utilisés et leur rapport à une herméneutique qui définit une interprétation idiosyncratique.

Nous nous proposons donc, en nous appuyant sur les éléments mis en évidence lors de notre analyse des *Préludes,* de relever quelques éléments caractéristiques du style de Cortot, et par ce biais de discuter certaines problématiques plus générales de l'interprétation.

a) L'éloquence du *rubato* : l'interprétation comme art rhétorique.

L'analyse des trois intégrales des *Préludes* nous a permis de montrer que le *rubato* était un des éléments cruciaux des interprétations de Cortot. Il est l'un des facteurs principaux de l'éloquence propre au pianiste et mise en exergue par les critiques. Cependant, il semble important d'effectuer quelques remarques, notamment en ce qui concerne les deux types de *rubato* : l'un qui se traduit par un décalage entre main gauche et main droite ou par l'arpègement, l'autre par une fluctuation générale du tempo.

- Le décalage entre les deux mains a pour effet principal de détacher la mélodie de l'accompagnement. Le décalage des mains s'apparente ainsi à un geste de présentation. Il est donc un outil rhétorique.
- En conséquence, ce type de *rubato* n'a de sens que dans le cadre d'une mélodie accompagnée. Les passages de virtuosité purement digitale en sont en général exempts, sauf de manière épisodique, notamment pour mettre en valeur une note particulière. Dans ce cas, le *rubato* est un outil de différenciation formelle.
- Les deux types de *rubato* sont intrinsèquement liés dans les interprétations de Cortot : le décalage des mains implique nécessairement une fluctuation

[1306] « For those who study individual performances, it means the realization that not all nuance is due to individual choice. Any study of music in performance needs to distinguish between the general *style* of the period, the specific *traditions* of the musical work, and the individual *innovations* of the performer. » BOWEN, José A., « Finding the music in musicology : performance history and musical works », dans COOK, Nicholas ; EVERIST, Mark, (éds.) *Rethinking Music, op. cit.,* p. 445.

générale du tempo. Autrement dit, on ne trouve jamais, dans les enregistrements analysés, le *rubato alla* Chopin (main gauche parfaitement en mesure, main droite jouée avec davantage de liberté rythmique).

- Le *rubato* est certes un marqueur structurel : il n'y a rien d'étonnant ni d'original au fait que Cortot effectue un *ritenuto* en fin de phrase. Plus intéressante en revanche est sa valeur sémantique et expressive. Autrement dit, il est toujours possible de justifier son emploi d'une manière ou d'une autre, et il a toujours pour fonction de souligner un élément mélodique, une dissonance, un motif, ou encore de perturber la perception temporelle de l'œuvre (selon les schèmes attente/anticipation/résolution et précipitation/tension).
- Cette perturbation de la perception temporelle est précisément ce qui crée l'impression de mouvement, et par conséquent l'émotion. C'est l'équivalent, dans le domaine de l'interprétation, de l'exigence debussyste d'une musique « qui soit assez souple, assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux caprices de la rêverie[1307] ». Par là, nous constatons que les interprétations de Cortot s'enracinent dans une conception romantique de l'expressivité. Nous en trouvons notamment une description dans le *Traité de l'expression musicale* de Lussy déjà cité précédemment :

> Nous conseillons d'accélérer ou de ralentir, de suivre les élans et les agitations de l'âme partout où la contexture pathétique des phrases, leur marche ascendante ou descendante les provoque. Jouer ces sortes de morceaux, riches en évolutions harmoniques, rythmiques, pathétiques, dans un mouvement uniforme, c'est en passer sous le rabot toutes les ciselures, tous les reliefs, c'est les dépoétiser. Exécuter les morceaux vifs, les *allegro, presto, galops,* etc., avec des altérations continuelles du mouvement, c'est leur ôter tout entrain, tout élan[1308].

- Enfin, si le jeu de Cortot est éloquent, c'est parce qu'il peut être décrit selon des paradigmes rhétoriques : élocution (*lexis*, ou art de dire ; les figures de style appartiennent à ce champ) et diction (*actio*, c'est-à-dire la prononciation proprement dite). En toute logique, l'interprétation ne devrait être qu'*actio,* la *lexis* étant du ressort du compositeur. Mais nous avons pu constater que les interprétations de Cortot n'étaient jamais une simple lecture de la partition, mais une mise en forme qui se fait selon des schèmes stylistiques comparables

[1307] DEBUSSY, Claude, *Correspondance (1872-1918),* [lettre à Henri Vasnier, 19 Octobre 1885], *op. cit.,* p. 43.
[1308] LUSSY, Mathis, *Traité de l'expression musicale, op. cit.,* p. 116.

à ceux qui appartiennent au domaine de la *lexis* – certaines figures de style, notamment, relèvent tout autant de l'interprétation que de la composition. On en trouve un exemple dans le *24e Prélude,* avec l'opposition entre hyperbole et litote.

- Ces deux derniers points prouvent la pertinence et la cohérence des métaphores du langage et de la matière (ou du corps) dans les écrits, cours et conférences de Cortot, ces métaphores ayant leur pendant dans le domaine de l'interprétation instrumentale.

b) Improvisation, liberté

Nous avons déjà abordé la question de l'improvisation, d'un point de vue théorique, dans la Deuxième Partie de cette Thèse. Nous voudrions simplement revenir à la distinction que nous avions opérée entre improvisation comme absence de préméditation et improvisation comme mode de jeu. En ce qui concerne la première acception, au vu des éléments que nous avons pu mettre en évidence dans notre analyse des enregistrements des *Préludes,* il nous paraît fort peu probable que les choix de Cortot en matière d'interprétation s'effectuent sur le moment. La permanence chronologique des schèmes temporels et dynamiques montre au contraire que la forme globale des interprétations est non seulement pensée à l'avance mais demeure à peu près inchangée au cours des ans (ce qui n'implique nullement, comme nous l'avons constaté, une indifférenciation de ces interprétations). Ce qui donne le sentiment de spontanéité, en revanche, c'est la faculté de Cortot à modeler chaque motif ou ligne mélodique en fonction de son rythme, de son harmonie ou de sa forme. Cette adéquation parfaite du geste dynamique et de la musique suscite ainsi l'impression que la musique se crée devant nous, *à l'improviste*.

c) Le sens de l'imperfection

Cortot et ses célèbres fausses notes… Les témoignages et les confessions personnelles abondent sur ce sujet. Le pianiste fait lui-même allusion, non sans humour, à ce défaut technique, et écrit à Gavoty, le 8 décembre 1951 :

> Bien cher Bernard,
>
> On me communique, à mon passage ici, au cours d'une série de concerts situés entre la Belgique et le Nord-Est de la France, votre article sur Horowitz qui me vaut une si affectueuse appréciation du rôle que j'assigne à l'imagination musicale au milieu de toutes les fausses notes dont il m'arrive de parsemer mes exécutions pianistiques ! vous me mettez en compagnie des artistes dont j'admire les mérites et qui

sont les plus chers à mon admiration, entre tous ceux qui brillent au firmament des salles de concert, en en négligeant les obligations spectaculaires habituelles[1309] !

Le 2 avril 1953 :

Cher Bernard,

Mon retour à Lausanne, pour une escale de 3 jours avant un « redépart » pour l'Italie coïncide à quelques minutes près avec l'arrivée de votre lettre. Je veux admettre que, en dépit de sa date, votre amicale proposition n'a rien du poisson légendaire, et c'est avec joie et reconnaissance que j'accepte de remettre mon article quasi nécrologique entre vos mains et d'en abandonner la rédaction à votre plume, dont les mérites n'ont cessé de me surprendre et de m'éblouir au cours de mes dernières lectures du *Figaro* en Allemagne : car vous avez trouvé le moyen d'accorder à trois ou quatre pianistes, en toute justice, au demeurant, des « Oscars » successifs qui sont des tours de force d'ingéniosité analytique. Mais qui me laissent perplexe quant à l'attribution de la palme suprême !

Donc, d'accord ou OK, à votre choix linguistique, pour la brochure iconographique et pour le petit exposé personnel sur l'art de faire des fausses notes !

Bien affectueusement à vous et à Victoire, chez Bernard, votre Alfred Cortot[1310].

Et, dans une lettre encore une fois adressée à Gavoty, le 10 juillet 1954 :

On m'a assuré à Londres que Bérard[1311] allait être mis en possession des « long playings » que je viens de commettre, « microsillonnés » par un substantiel apport de fausses notes qui me vaudront sans doute la sympathie inattendue des dodécaphonistes[1312] !

Gavoty n'est pas le seul destinataire de ce genre d'aveux, puisque Cortot écrit à Marthe Morhange-Motchane, le 7 avril 1951 : « Je passe presque quotidiennement d'un train dans un avion, semant sur mon parcours d'innombrables fausses notes[1313] ! »

On ne peut manquer de noter cependant que toutes ces citations sont postérieures à 1950, et annoncent le déclin de Cortot : les concerts des 14 octobre 1956 (au programme : la *Sonate* en *si* mineur, la *Fantaisie* en *fa* mineur, La *Polonaise héroïque,* une *Mazurka* et une *Valse* de Chopin, et les *Dichterliebe* de Schumann avec Gérard Souzay) et 7 janvier 1957 (avec le *Concerto* de Schumann et les *Variations symphoniques* de Franck sous la direction de

[1309] Alfred Cortot à Bernard Gavoty, le 8 décembre 1951, Médiathèque musicale Mahler.
[1310] Alfred Cortot à Bernard Gavoty, le 2 avril 1953, Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, N.L.A.-20 (89).
[1311] Il s'agit probablement de Jean Bérard, directeur de Pathé-Marconi durant la Seconde Guerre mondiale.
[1312] Alfred Cortot à Bernard Gavoty, le 10 juillet 1954, Médiathèque musicale Mahler.
[1313] Alfred Cortot à Marthe Morhange-Motchane, le 7 avril 1951, Médiathèque musicale Mahler, fonds Alfred Cortot, *Correspondance,* vol. 1.

Cluytens), sont, de l'avis général, un désastre[1314]. Nous n'avons trouvé aucune allusion spécifique à ces célèbres fausses notes ou « trous » dans des documents antérieurs à 1950.

Par ailleurs, la focalisation sur les défauts techniques de Cortot paraît non seulement réductrice, mais à terme, stérile. Il semble plus fructueux de penser la notion d'imperfection (les fausses notes en font partie mais l'imperfection ne se réduit pas à cela) comme un paradigme de l'interprétation et un facteur sémantique : la défaillance technique, ou simplement le refus du brio (nous avons vu que l'accentuation seule ou une légère diminution du tempo peut rendre audible une difficulté d'exécution ou la fatigue du pianiste : Cortot, lorsque l'œuvre l'exige, ne cherche pas à dissimuler l'effort sous une apparente aisance) est, par analogie, le reflet et le signe d'un épuisement… et d'une certaine forme d'humanité. Car, écrit Bresson, « Plus grande est la réussite, plus elle frise le ratage (…)[1315] ».

En conclusion, chacun des éléments mis en évidence ci-dessus peuvent être considérés comme le signe d'un style d'époque, hormis, peut-être, le dernier point. Pourtant notre volonté n'est pas de démontrer l'originalité ou le manque d'originalité d'un procédé, mais bien de mettre en lumière sa puissance sémantique, que le sens soit ou non exprimé verbalement. Ainsi, dans cette partie, notre visée aura moins été de mettre au jour un style qui unifie par un certain nombre de paramètres et de propriétés un ensemble d'interprétations, que de comprendre comment une interprétation, à un moment précis, donne forme, corps et sens à une œuvre singulière.

[1314] L'avis général, c'est-à-dire celui des critiques musicaux ou musicologues présents lors du concert, notamment Émile Vuillermoz, Henry-Louis de La Grange, Claude Rostand, Michel Glotz et Bernard Gavoty. Gavoty note notamment, à propos du concert du 14 octobre 1956 : « Désastre effroyable. La *Sonate* dépasse l'imagination. Il n'y a pas une note sur trois. Le pauvre homme fait vraiment pitié, profil hagard, lèvres serrées, doigts à la dérive. (…) Nous nous regardons avec des yeux égarés. Il y a là Vuillermoz, Rostand, Glotz, La Grange, Moune et moi. » « Correspondance et documents préparatoires du livre sur Alfred Cortot », Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, fonds Bernard Gavoty, Ms. 8359, chemise 10.

[1315] BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe,* Paris : Gallimard, 1975, p. 25. La citation complète est : « Plus grande est la réussite, plus elle frise le ratage (comme un chef-d'œuvre de peinture frise le chromo). »

CONCLUSION GÉNÉRALE

Qu'il se positionne en tant que biographe de Chopin, commentateur et analyste de ses œuvres ou exécutant, Cortot poursuit toujours une démarche herméneutique qui vise à révéler, à modeler ou à construire un sens qui ne semble jamais être fixé définitivement. Certes, la pensée de Cortot sur l'art de l'interprétation ou son regard sur les œuvres ne semble pas évoluer significativement au cours de sa carrière. Cependant, les contradictions qui émaillent le discours de Cortot – on songe, par exemple, à son appréhension paradoxale de l'esthétique ou du caractère de Chopin –, de même que son usage d'un langage métaphorique, ou encore le clivage parfois évident (ou simplement l'absence de synonymie) entre interprétation discursive et *performance* sont à l'origine d'un jeu (au sens d'écart), qui autorise la polysémie et l'équivocité. L'interprétation a donc ceci de singulier et d'exaltant pour le chercheur, qu'elle invite elle-même à l'interprétation.

Mais au-delà de la question de la cohérence de la démarche de Cortot, il s'agissait simplement de réfléchir à la nature des procédés herméneutiques, si l'on admet toutefois que ceux-ci ne peuvent être considérés indépendamment de l'objet auquel ils s'appliquent. En d'autres termes, si Cortot ne met pas toujours en évidence les éléments qui le mènent à formuler une opinion ou un jugement sur une œuvre de Chopin ou sur le compositeur – cela peut être une caractéristique musicale précise, une pensée esthétique, voire une certaine manière de ressentir – il est toujours possible de les déceler et d'en réévaluer ainsi la portée. Mettre au jour ces mécanismes aura sans doute été l'une des visées les plus importantes de cette Thèse.

Enfin, nous avons souligné dans l'Introduction de ce travail la dimension oblique de notre approche. La question que nous nous sommes posée était pourtant, *a priori,* sans ambiguïté : comment Cortot parle-t-il de Chopin, analyse-t-il et joue-t-il sa musique ? Nous nous sommes cependant efforcée d'y répondre en ouvrant des perspectives qui vont au-delà d'une élucidation pure et simple. Ainsi, Cortot et Chopin ont été les prismes d'une réflexion plus globale sur les ressorts de l'interprétation, que celle-ci se manifeste sous la forme d'un discours ou par le biais d'une interprétation instrumentale, voire même *via* l'édition d'une partition.

Ce travail ouvre la voie à plusieurs projets possibles.

1) Nous sommes focalisée, dans la Troisième Partie, sur trois enregistrements des *Préludes* op. 28, en écartant délibérément deux versions plus tardives. Il nous a semblé en effet que ce type d'enregistrements méritait une réflexion plus approfondie sur ce que l'on pourrait appeler le style tardif d'un interprète – nous reprenons ici le concept forgé par Adorno à propos des dernières œuvres de Beethoven. Adorno nous amène à penser les œuvres tardives comme « catastrophes[1316] ». Comme le souligne l'auteur,

> chez les grands créateurs, la maturité des œuvres tardives ne se compare pas à celle d'un fruit. Elles sont rarement rondes et lisses, mais pleines de rides, voire déchirées ; leur goût n'est pas sucré, et avec leurs épines, leur amertume, elles se refusent à être simplement goûtées ; il leur manque cette harmonie qu'une esthétique néo-classique a coutume d'exiger d'une œuvre d'art, et elles portent davantage la trace d'une Histoire que celle d'une croissance[1317].

Or, dans le cas d'Alfred Cortot, l'usage d'un tel paradigme nous semble d'autant plus pertinent qu'il pourrait contribuer à modifier notre regard sur ce que l'on considère être la période de déclin du pianiste et à dépasser les explications psychologisantes (la tragédie du pianiste qui n'arrive plus à assumer les défis qu'il se propose). En résumé, et plus spécifiquement, il s'agirait de se demander :

- si la notion de style tardif est exportable au domaine de l'interprétation, et si, dans ce cas, elle est susceptible d'apporter de nouvelles perspectives ;
- si les enregistrements de Cortot de la fin des années 1950 ne représentent pas, au-delà des défaillances techniques, un aboutissement, en ce qu'ils nous font entendre un substrat formel : ce qu'il reste d'une dynamique globale, lorsque les doigts ne sont plus au rendez-vous ;
- enfin, de même que le style tardif, chez Beethoven, induit un rapport au temps singulier, si le style pianistique de Cortot n'est pas le signe d'une forme d'étrangeté historique ou d'anachronisme.

2) Ce dernier élément nous amène à notre deuxième point. Nous avons écarté de notre recherche tout élément relatif à la transmission du savoir du pianiste. Nous avons très

[1316] ADORNO, Theodor W., « Le style tardif de Beethoven » [« *Spätstil Beethovens* », 1937], *Moments musicaux,* trad. fr. et commentaires de Martin Kaltenecker, Genève : Contrechamps Éditions, 2003, p. 12.
[1317] *Ibid.,* p. 9.

brièvement abordé, au cours de notre manuscrit, le problème de la notion d'école, en le reliant à la question de la filiation. Or, dans le cas d'Alfred Cortot, on se trouve en butte à une intéressante difficulté. Certes, Cortot a eu un nombre très important d'élèves. Parmi les plus connus se trouvent Yvonne Lefébure, Magda Tagliaferro, Clara Haskil, Vlado Perlemuter, Thierry de Brunhoff, Samson François, Marcelle Meyer, Simone Plé… Pourtant, personne ne s'est encore interrogé sur la nature et l'importance véritable du rôle joué par Cortot dans la formation du style pianistique de ses disciples : cela est considéré comme un fait acquis. Plus concrètement, il s'agirait d'examiner quels éléments ont pu être *transmis* par le professeur. Il existe suffisamment d'enregistrements pour qu'un travail d'analyse et de comparaison puisse être effectué. À terme, dans l'hypothèse de résultats concluants, cela permettrait de définir plus clairement et de manière plus pertinente l'idée d'école, ou simplement de mesurer plus précisément la nature, l'objet et l'efficacité d'un enseignement qui ne peut se résumer à la transmission d'un savoir théorique.

3) En contrepartie émerge inévitablement un questionnement sur l'originalité de l'interprète. Si nous avons renoncé à une mise en regard des enregistrements de Cortot et de ceux d'autres pianistes (élèves, contemporains ou prédécesseurs) dans le cadre de cette Thèse, il nous semble que la réalisation de cette expérience pourrait apporter quelques éléments de réponse. Il faut préciser en revanche qu'il ne suffit pas, à notre avis, d'établir un ensemble de données d'autant plus pertinent qu'il est étendu. La méthode utilisée en Troisième Partie (c'est-à-dire la sélection de quelques paramètres et leur analyse dans une perspective herméneutique) nous paraît plus à même de mettre au jour les paradigmes de l'originalité stylistique. De la même manière, les réserves que nous avions émises quant à une définition stylistique qui ne serait pas mise en relation avec les particularismes d'une œuvre spécifique nous semble encore valable, y compris lorsque le champ des sources utilisées se trouve considérablement élargi (et par conséquent incite à négliger tout aspect trop hétérogène par sa singularité).

4) Enfin, nous aimerions poursuivre notre réflexion sur l'usage de la métaphore, en tentant d'examiner les croisements possibles entre domaines musicaux et littéraires. Nous sommes convaincue qu'une collaboration active avec des chercheurs issus de différents champs disciplinaires nous permettrait d'élargir et d'enrichir significativement notre point de vue.

ANNEXE I. Les citations dans *Aspects de Chopin*

1. Les citations de Chopin dans *Aspects de Chopin*

Dans le tableau ci-dessous, les numéros de page renvoient à l'édition de 1949 d'*Aspects de Chopin.* Les citations sont présentées dans l'ordre de leur apparition.

Citations dans *Aspects de Chopin*	Date, lieu et destinataire dans l'édition Opienski		
	date	Lieu	destinataire
« Herz, ce petit juif, doit… à la fin du concert jouer ses propres variations sur des motifs polonais. Pauvres motifs polonais ! Vous ne vous doutez pas avec quels ingrédients juifs on va vous assaisonner, en appelant ça, pour attirer le public, de la musique polonaise. » p. 84.	8 mai 1831	Vienne	famille
Les français auxquels : « je me suis attaché comme aux miens propres. » p. 120	19 août 1848	[Edimbourg]	famille
Jeu jugé, « trop faible ou plutôt trop délicat pour ceux qui ont accoutumé non pas d'entendre, mais de voir les artistes qui se produisent ici, défoncer littéralement leur piano. Je prévois également ce reproche dans les journaux à venir, d'autant plus que la fille de l'un des principaux critiques – il s'agit ici de cette Blahetka dont cependant, sous le coup d'une infatuation passagère, il vantera avec enthousiasme quelques semaines plus tard les dons pianistiques remarquables – tape elle-même furieusement sur son instrument. Mais, (…) on ne peut contenter tout le monde, et je préfère que l'on dise cela plutôt que d'être blâmé parce que je joue trop fort. p. 1321-132.	Mercredi 12 août 1829	[Vienne]	parents
« à commencer par le chef d'orchestre et jusqu'aux accordeurs de piano, ils se sont déclarés frappés par la beauté de la composition. » « J'ai conquis les savants aussi bien que les sensibles, et les journaux auront de quoi parler. » p. 133	19 août 1829	[Vienne]	parents
« Quand j'eus terminé, on applaudit tellement que je dus paraître une seconde fois, et saluer. » p. 133	Mercredi 12 août 1829	[Vienne]	parents
Chopin n'a accepté cette invitation à participer à une seconde audition que « pour éviter que l'on puisse dire chez nous : qu'est-ce donc ? Il a donné un seul concert et il est parti ? » p. 133.	Jeudi 13 août [1829]	[Vienne]	parents
« tourments écrits » p. 68, 98 et 278.	Lettre absente de l'édition d'Opienski. Ed. Richard Masse, III, p. 88. Lettre à Fontana, Nohant, 18 octobre 1841[1318].		
« Elles [les sœurs Stirling] m'étouffent d'attentions » p. 289.	1er octobre [1848]	Keir	Grzymala
« Je m'y [le mariage] sens aussi prêt que si l'on me proposait d'épouser la mort ! » [1319] p. 289	30 octobre [1848] [et	Edimbourg [et Londres]	Grzymala

[1318] Traduction : « ennuis écrits ».

[1319] Dans l'édition Opienski : « je suis plus près d'un cercueil que d'un lit nuptial. » Selon Cortot, Chopin aurait dit cela à Gutmann.

	novembre 1848]		
« Quel être antipathique que cette Sand ! Est-ce vraiment une femme ? Je suis prêt à en douter. » p. 305.	Lettre de Ferdinand Hiller à Liszt. Citée *in* éd. Richard Masse, II, p. 208.		
« Je suis prêt à tout faire au monde pour que l'opinion publique ne puisse contribuer à me rendre malheureux. » p. 309.	?	Varsovie	?
« Il ne lui était pas donné de pouvoir exister comme tout le monde » p. 313.	?	?	?
Qualités de « naturel et de poésie qui parent ce beau livre [*Lucrezia Floriani*]. » p. 316.	?	?	?
« C'est à peine si je me souviens comment l'on chante au pays ! » p. 319	[novembre 1848]	[Londres]	Grzymala
« Je suis en train d'écrire une sonate en *si* bémol mineur où il y aura cette marche funèbre que tu connais. Il y a un Allegro, puis un Scherzo en *mi* bémol mineur, et un petit Final pas bien long – trois pages de mon écriture – dans lequel la main gauche babille (le traducteur se contente de dire ici : joue) à l'unisson de la main droite après la marche » p. 68.	Jeudi [août 1839]	[Nohant]	Fontana
« La partition du *Rondo* à la Krakowiak est terminée. L'Introduction est originale – plus que je le suis moi-même revêtu de ma redingote de gala ! – Mais le Trio n'est pas encore au point. » p. 69-70.	27 décembre 1928[1320] [*sic*]	Varsovie	Titus
« Mon orphelin de *Rondo* [à deux pianos] pour deux pantaléons (...) a trouvé un parrain en la personne de Fontana… il a mis plus d'un mois à l'étudier, mais il l'a finalement appris et tout dernièrement… nous avons fait l'expérience de l'effet qu'il *serait* susceptible de produire. *Serait,* parce que les pantaléons ne s'accordaient pas tout à fait l'un avec l'autre, la sensibilité n'y était pas toujours, ni toutes ces bagatelles qui revêtent, comme tu le sais, toutes choses de leurs nuances. » p. 70-71.			
« Il pourrait se faire pour mon malheur que j'eusse un idéal que je sers fidèlement depuis six mois sans avoir osé lui parler ; dont je rêve inlassablement et au souvenir duquel mon Concerto est dédié. Car – ajoute-t-il plus loin, je raconte à mon piano ce que je ne pourrais confier qu'à toi seul. » p. 71.	3 octobre 1829	Varsovie	Titus
« Remarque, dit Chopin, le passage marqué d'un X. Ce qu'il veut dire, personne ne le saura sauf toi. Comme il me serait doux de te le jouer… Dans le Trio, le chant de la basse doit dominer jusqu'au *mi* bémol de la cinquième mesure, ce que je n'ai d'ailleurs pas besoin de te dire, puisque tu devines ces choses-là. » note, p. 72			
« L'Adagio du nouveau Concerto est en *mi* majeur. Je n'y ai pas cherché la puissance ; c'est plutôt une Romance, calme, mélancolique. Il doit donner l'impression d'un doux regard vers des lieux qui évoquent mille souvenirs charmants. C'est comme une rêverie par un beau temps de printemps, mais au clair de lune. » p. 72. « C'est pourquoi l'accompagnement y est en sourdine. (…) C'est, – lui dit-il, – avec des violons assourdis par une sorte de peigne qui, entourant les cordes *(sic)* leur fait rendre une sorte de son nasillard argentin (…) C'est peut-être mauvais, mais pourquoi avoir honte d'écrire en dehors de la règle ? Le	Samedi 15 mai 1830	Varsovie	Titus

[1320] Sur l'exemplaire de Cortot, la date est rectifiée au crayon à papier : il s'agit évidemment de 1828 et non 1928.

résultat seul peut faire connaître si l'on a tort ou raison. » p. 73.			
« J'ai composé chez lui (Radziwill) un *Alla Polacca* avec violoncelle [op. 3]. Rien de plus que des effets brillants pour salon et pour les dames ; je voulais, vois-tu, que la princesse Wanda pût l'apprendre. » p. 75. « je lui donnais soi-disant des leçons pendant la durée de mon séjour. C'est jeune – dix-sept ans – joli, et, par Dieu, c'est bien agréable de lui apprendre à poser ses doigts sur les touches. Mais, plaisanterie à part (et l'inflammable adolescent était bien capable d'avoir pendant quelques jours pris cette plaisanterie plus au sérieux qu'il ne l'avoue) elle a vraiment beaucoup de sens musical, si bien qu'il n'y a pas besoin de lui dire : ici *crescendo,* là *piano,* autre part plus vite, là plus lentement, etc. » p. 76.	14 novembre 1829	Varsovie	Titus
« Samedi dernier, j'ai essayé à nouveau le Trio, et je ne sais pas c'est parce que je l'avais négligé depuis assez longtemps, j'étais assez content de moi. Heureux homme, autant que présomptueux, ne manqueras-tu pas de dire ! » p. 77. « il m'est cependant venu à l'idée qu'il serait préférable d'employer l'alto plutôt que le violon, car c'est la chanterelle dont la sonorité est prédominante au violon, et il n'en est presque pas fait usage dans mon Trio. L'alto serait donc, je crois, mieux proportionné au violoncelle[1321]. » p. 78.	31 août 1830	Varsovie	Titus
« Il s'agit maintenant de jouer mon deuxième Concerto et je me trouve devant lui dans le même état que lorsque j'ignorais tout du clavier. C'est vraiment d'une exécution très spéciale et j'ai crainte de finir par ne pas pouvoir l'apprendre ! ». p. 78. « Il faut que je coure m'assurer… des pupitres et des sourdines que j'avais hier oubliés totalement ; sans eux (sans elles plutôt), car il ne peut ici s'agir que des sourdines) l'Adagio tomberait. De toutes façons, il ne peut avoir grand succès, autant que j'en puisse juger. (…) Le Rondo fait de l'effet et l'Allegro est fort (…) O affreux amour propre ! » p. 79.	Mercredi matin, 22 septembre 1830	Varsovie	Titus
« Bravos assourdissants (…) pas un sifflet (…) succès encore plus marqué après l'exécution de la Fantaisie sur des airs polonais », pendant laquelle Chopin avoue ingénument « qu'il se comprit et l'orchestre de même » et que « le parterre s'y reconnut » p. 79-80.	Mardi, 12 octobre 1830	Varsovie	Titus
« Après Paganini, je n'ai rien entendu de pareil ; il [Slavik] prend quatre-vingt-seize notes *staccato* d'un seul coup d'archer, c'est à ne pas le croire. »[1322] p. 81.	Le jour de Noël. Dimanche matin. [26 décembre 1830]	Vienne	Jean Matuszynski
« Je ne vous envoie pas mes mazurkas, dit-il aux siens, en guise de conclusion à la même lettre (il s'agit sans doute d'une partie des mazurkas posthumes de l'op. 68) car je ne les ai pas encore recopiées. Et au reste, elles ne sont pas écrites pour être dansées. » p. 82.	mercredi d'avant la Noël [1830]	Vienne	famille

[1321] Cortot barre le mot « Concerto » et écrit dans la marge « Trio ? » On se demande pourquoi, car Chopin parle bien de son *2e Concerto* (le mouvement du trio) et non de son *Trio* op. 8.

[1322] Cortot confond cette lettre avec celle adressée à sa famille, le mercredi précédant Noël, dans laquelle on trouve cette phrase : « Slavik y joua et me plut comme personne, après Paganini. » CHOPIN, Frédéric, *Lettres,* p. 190.

Chopin fait état d'un compte rendu de 10 pages émanant d'un Allemand « qu'elles avaient eu le don d'enthousiasmer ». « Après de vastes préliminaires, il – « il », c'est le « certain Allemand » – en arrive à l'analyse du morceau, mesure par mesure, en expliquant que ce ne sont pas là des variations comme les autres, mais une sorte de tableau fantastiquement évocateur. A propos de la deuxième Variation, il dit que Don Juan y court avec Leporello ; de la troisième qu'il presse Zerline dans ses bras, tandis que la main gauche traduit la colère de Mazetto, enfin qu'à la cinquième mesure de l'Adagio Zerline se laisse embrasser par Don Juan sur un *ré* bémol ! » p. 85-86.	12 décembre 1831	Paris	Titus
Au sujet de Sowinski, qui s'installe au piano « dont il broie le clavier d'une manière déréglée », ou « qui lui fait rougir les oreilles » en glanant dans ses mazurkas un motif dont « toute la valeur se trouve souvent dans l'accompagnement et qu'il se met à jouer dans le goût d'un organiste de village, d'un musicien de gargotes et de mastroquets, alors que tu sais combien je souhaitais arriver à pénétrer et à rendre sensible le sentiment profond de notre musique nationale. » p. 88.	25 décembre 1831	Paris	Titus
Chopin est si heureux des nouvelles reçues de Dresde, que le soir même « il improvisait dans un des salons qu'il fréquente, sur le gracieux thème de cette Marie, avec qui on jouait naguère à s'attraper dans la maison des Pszenny » p. 89.	18 juillet 1834	Paris	Félix Wodziński
« Il y a du soleil toute la journée. La nuit, on entend les guitares et les chants des heures entières… Je me sens meilleur. » p. 91.	15 novembre 1838	Palma	Fontana
« Mon piano n'est pas encore arrivé. Je rêve musique, mais je n'en fais pas. » p. 91	21 novembre 1838	Palma	Camille Pleyel[1323]
« Je n'ai pas encore de piano… » p. 91.	3 décembre 1838[1324]	Palma	Fontana
« La cellule a la forme d'un vaste cercueil ; une énorme voûte empoussiérée, une petite baie en forme de fenêtre ayant vue sur des orangers, des palmiers et des cyprès… silence… on peut crier… encore silence. En un mot je t'écris d'un endroit bien extraordinaire. » p. 92.	28 décembre [1838]	Palma	Fontana
« Comment a-t-elle [Clara Wieck] pu choisir, au lieu de quelque chose de plus important, cette étude qui est la moins intéressante de toutes, sauf pour ceux qui ignorent qu'elle n'a été écrite que pour les touches noires ? »[1325] p. 93.	Jeudi 25 [avril] 1839	[Marseille]	Fontana
« L'une [mazurka] en *ut* mineur, écrite à Palma et trois composées ici (à Nohant) en *si* majeur, en *la* bémol et en *do* dièse mineur ; il me semble qu'elles sont de bonne venue, comme il en est toujours des enfants les plus jeunes pour les parents qui vieillissent. » p. 94.	Jeudi [août 1839]	[Nohant]	Fontana
« je me suis séché la cervelle pendant au moins quatre-vingts secondes » pour modifier la seconde partie de la Polonaise op. 40 en *la* majeur. p. 94.	[Mardi 10 octobre 1839]	[Nohant]	Fontana
« Je t'envoie une Tarentelle. Aie l'amabilité de la recopier, mais va d'abord chez Schlesinger ou chez Troupenas, consultez-y le recueil des chants de Rossini et chercher la Tarentelle (en *la*) ; je ne sais plus si elle a été écrite en 6/8 ou en 12/8. On peut l'écrire des deux façons, mais j'aimerais	Dimanche [1841]	s. l.	Fontana

[1323] Cortot indique comme destinataire de cette lettre Fontana, et non Pleyel – ce qui est étonnant, puisqu'il dispose du manuscrit de la lettre.
[1324] Cortot date cette lettre du 2 décembre 1838.
[1325] Cortot corrige la note d'Opienski : il remplace l'étude en *si* bémol majeur par l'étude en *sol* bémol majeur.

mieux qu'elle fût écrite comme celle de Rossini. Alors si c'est en 12/8, ou, ce qui peut se faire, en triolets, fais une mesure avec deux quand tu recopieras. Ce qui donnera (…) Si la mesure indiquée sur mon manuscrit est inexacte, ne la donne pas et recopie-le comme je te le demande. (…) Cela t'ennuiera beaucoup, toutes ces saletés à recopier, mais j'ai bon espoir de ne rien écrire d'aussi mauvais de longtemps. » p. 95-96.			
« [ma] musique est mauvaise » p. 96.	Vendredi dans la nuit [s. d. 1841 ?]	s. l.	Fontana
« Vers la fin de ce mois, je t'enverrai mes *pâtés à moi,* confectionnés dans la cuisine enfumée. Il faudrait blanchir la cuisine, mais la chaux a disparu dans la contrée. » p. 97	3 heures du matin. Étoiles. [15 septembre 1841]	[La Châtre]	Fontana
« Hier, Jeudi, je me suis arrêté ici. J'ai écrit un prélude en *do* dièse mineur… Il est bien modulé et je peux l'envoyer sans crainte. » p. 97.	[1er octobre 1841]	[Nohant, La Châtre]	Fontana
« titres stupides » dont Wessel, éditeur à Londres, « cet imbécile et cet escroc » affuble ses compositions. P. 99	[10 octobre 1841]	[Nohant, La Châtre]	Fontana
« Je ne suis pas fait pour vivre à la campagne, mais je profite du bon air. Je ne joue pas beaucoup, parce que le piano est désaccordé, et j'écris encore moins. » p. 99.	[18 juillet 1845]	[Nohant]	famille
« Je joue un peu, j'écris un peu. Je suis tantôt content, tantôt mécontent de ma sonate avec violoncelle. Je la jette dans un coin, puis je la reprends à nouveau. J'ai trois nouvelles Mazurkas (ce sont sans doute celles de l'op. 63) je ne crois pas qu'elles aient les anciens (ici, un mot illisible : défauts ou qualités ?) mais il faut du temps pour en juger. Lorsque l'on est en train d'écrire, on imagine que c'est bon, puisque autrement on n'écrirait pas. C'est après seulement, et à la réflexion que l'on peut décider de ce que l'on garde et de ce que l'on rejette. Le temps est encore le meilleur critique et la patience le meilleur maître. » p. 100.	Dimanche, 11 octobre 1846	Nohant, auprès de ma petite table à côté du piano	famille
« On me dit que la Sonate (op. 4) dédiée à Elsner aurait paru à Vienne chez Haslinger. Il m'en avait, en effet, envoyé à Paris une épreuve imprimée il y a déjà quelques années. Mais comme je ne le lui avais pas retournée corrigée, en lui faisant dire d'autre part que j'aimerais y apporter bon nombre de modifications, il en a peut-être arrêté l'impression, ce qui m'enchanterait, car il est trop tard maintenant pour ce genre de choses. Cela n'avait raison de paraître qu'il y a quatorze ans. » p. 101. « Je ne sais pas ce qui m'arrive, mais je ne peux rien faire de bon. Et pourtant ce n'est pas de la paresse, je n'erre pas d'un endroit à l'autre comme avec vous (il venait d'avoir à Nohant la visite de sa sœur) ; je reste des journées et des nuits entières dans ma chambre. Il faut pourtant que je termine certains manuscrits, car je ne peux pas travailler en hiver. » p. 101.	1er octobre [1845]	[Nohant]	famille
« Je travaille un peu. J'efface beaucoup. » p. 103.	9 octobre 1845	Nohant	Franchomme[1326]
« Mon bon, je fais tout mon possible pour travailler – mais	[8 juillet	[Nohant]	Franchomme

[1326] Cette lettre ne figure pas dans l'édition Opienski. En revanche, elle apparaît dans l'éd. Richard Masse, vol. 3, p. 220. [*Correspondance de Frédéric Chopin.* éd. par Bronisław Edouard Sydow, en collaboration avec Suzanne et Denise Chainaye, Paris : Richard Masse, 1981, 3 vol.] Cortot la date de novembre 1845.

cela ne va pas. (…) Si cela continue, mes nouvelles compositions ne pourront plus faire penser aux « gazouillements des fauvettes » non plus qu'à un bruit de « vaisselle cassée ! » » p. 103.	1846]		
« Je dois travailler pour vivre et il me faut tirer des mazurkas d'un cœur ulcéré. » p. 104.	?	?	?
« Je suis ici (Edinburgh) comme une chanterelle de violon sur une contrebasse… pas une idée musicale propre… J'ai un piano de Broadwood dans ma chambre, le Pleyel de Miss Stirling au salon – je ne manque ni de papier, ni de plumes… je voudrais pouvoir composer un peu, ne fût-ce que pour faire plaisir à ces bonnes dames » (parlant de ses hôtesses) – et la phrase reste tristement en suspens ». p. 104.	6 août 11 août [1848]	Edinburgh Calder House	Franchomme
« Je voulais composer un peu, impossible… » p. 104.	19 août 1848	[Calder House][1327]	Grzymala
« Je me sens plus faible et je ne peux rien composer… » p. 104.	1er octobre [1848]	Keir	Grzymala
« Qu'est devenu mon art ? C'est à peine si je me souviens comment l'on chante au pays ! » p. 104-105.	[novembre 1848][1328]	[Londres]	Grzymala
« Je n'ai pas encore recommencé de jouer ; je ne peux composer. » p. 105	Lundi 18 juin [1849]	[Paris]	Grzymala
« Je joue de moins en moins ; je ne peux rien écrire ! » p. 105.	Mardi 10 juillet 49	[Chaillot]	Grzymala
« Tu ne saurais croire – lui écrit-il – quel martyre c'est pour moi, durant trois jours, avant de jouer en public. » p. 126.	Samedi 27 mars 1830	[Varsovie]	Titus
« la vue du public viennois ne [m]'effraya pas du tout. (…). Car je m'installai tout pâle devant un merveilleux piano de chez Graff [*sic*], assisté d'un tourneur de pages rubicond et, crois-moi, je jouai tel un désespéré. » p. 135. Le Prince Lichnowski, protecteur de Beethoven, propose à Chopin son piano, conçu pour combattre la surdité, « mais, cela n'aurait rien changé, car cette particularité n'est imputable qu'à ma façon de jouer qui, du reste, plaît beaucoup aux dames. » p. 136.	12 septembre 1829	Varsovie	Titus
« Ainsi donc, mon premier concerto… n'a pas produit sur la foule l'effet que j'escomptais ; le premier allegro, qui n'est accessible qu'au petit nombre, obtint des bravos, mais, à ce qu'il me semble parce qu'il paraissait convenable de s'étonner et d'imiter les connaisseurs. L'Adagio et le Final réussirent mieux et me valurent quelques exclamations plus chaleureuses. Mais le pot-pourri sur les thèmes polonais [op. 13] (…) n'arriva pas du tout, selon moi, aux fins souhaitées. On applaudit, mais sans conviction, et sans doute, pour me donner l'impression avant de quitter la salle, que l'on ne s'était pas trop ennuyé. » « Elsner a déploré que mon *pantaléon* (…) fût sourd et que l'on n'entendît pas les passages joués à la basse. De même au parterre, où l'on a regretté un jeu trop peu perceptible. » p. 139. « où que je me trouve, on m'en [Adagio du concerto en *fa*] parle ». p. 142. « Tu ne saurais croire quel martyre c'est pour moi que de jouer en public ». p. 142.	Samedi 27 mars 1830	[Varsovie]	Titus
« Tu as raison pour les concerts. Aussi bien j'en ai déjà refusé plusieurs, comme si j'avais pressenti ton sentiment à ce	Samedi 10 avril 1830	Varsovie	Titus

[1327] Cortot écrit « Edimburgh » et non « Calder House ».
[1328] Il s'agit en réalité de la suite de la lettre du 30 octobre 1848.

sujet. » p. 143.	(Anniversaire de la mort d'Émilie !)		
« Mon concert d'hier a bien réussi… je n'ai pas du tout été intimidé, j'ai joué comme lorsque je suis seul, et je puis dire que c'était bien. La salle était pleine. On commença par l'Allegro de Görner. Puis « ma majesté » joua l'Allegro en *mi* mineur, qui marcha tout seul, à ce qu'il paraît, sur un piano Streycher. Bravos assourdissants. Soliva était content. Il dirigeait, à cause de son air avec chœurs que chanta joliment M^elle^ Walkow, habillée en bleu, tel un ange ; après virent l'adagio et le Rondo ; puis vinrent la pause entre la première et la deuxième partie. (…) [Soliva] dirigea ensuite l'orchestre pour l'air de Mlle Gladkowska, entièrement vêtue de blanc, avec des roses sur la tête, ce qui lui allait divinement. (…) Si Soliva n'avait pas pris ma partition chez lui pour la parcourir et s'il n'avait pas dirigé de telle façon que je ne puisse m'emballer, je ne sais pas ce qui se serait passé hier soir[1329]. » p. 145-147.	Mardi 12 octobre 1830	Varsovie	Titus
Il m'était difficile de refuser (…) Ces Allemands sont épouvantables ». p. 149-151[1330].	Mardi 9 novembre 1830	Breslau	famille
M. Geymüller lui dit « qu'il se réjouit de faire sa connaissance, mais qu'il ne l'engage pas à se faire entendre, car il y a tant de bons pianistes à Vienne qu'il faut y avoir une grande réputation pour espérer y gagner quelque chose », ajoutant que personnellement, il ne pouvait en rien aider un artiste nouveau venu de la capitale, « car les temps étaient très durs ». Déclaration à tout le moins intempestive, car elle ne correspondait à aucune sollicitation préalable sur ce point, et qui tiendra Chopin, selon ses propres termes, « les yeux complètement écarquillés ». Et enfin, ce passage tout à fait affirmatif, comme conclusion de la même lettre : « je ne sais comment a passé cette semaine ; je n'ai pas eu le temps de me retourner et il n'y a encore rien de décisif pour mon concert. Or, la question se pose : vais-je donner le concerto en *fa* ou en *mi* ?... Graff [*sic*] me conseille de me faire entendre dans la Lands Ländischen Saal où ont lieu les Concerts spirituels, c'est-à-dire dans le meilleur et le plus bel endroit de Vienne. Il me faut pour cela une autorisation qu'il me sera facile d'obtenir. » p. 152-153.	1^er^ décembre 1830	Vienne	famille
« S'il m'offre trop peu [Duport, écrit Dupont !], je donnerai un concert dans la grande salle de la Redoute » p. 153.	22 décembre 1830	Vienne	famille
« Ma pensée est occupée par mon concert qui doit avoir lieu le 16 de ce mois. Mes amis sont venus chez moi un matin et m'ont dit que je devais donner un concert, que je n'aurais à m'inquiéter de rien d'autre que de m'asseoir et de jouer. Il n'y a plus de billets depuis une semaine et ils sont tous à vingt francs. Le public s'inscrit déjà pour un deuxième concert (que je ne pense pas donner). La cour a acheté quarante billets et malgré que les journaux aient seulement mentionné que je donnerai « peut-être » un concert, il est venu des lettres de Brest et de Nantes chez mon éditeur pour retenir des places. Un tel empressement me surprend, et maintenant il s'agit de	Vendredi 11 février 1848	[Paris]	famille

[1329] Nous ne reportons dans ce tableau qu'une partie de la citation.
[1330] Nous n'indiquons que le début et la fin de la citation.

jouer, ce que je ne fais que par acquit de conscience, car il me semble que je joue plus mal que jamais. Je jouerai (par curiosité) un trio de Mozart avec Franchomme et Allard. Il n'y aura pas d'affiches ni de billets gratuits. La salle est bien décorée et peut contenir trois cents personnes. Pleyel me taquine toujours sur ma bêtise et pour m'encourager à jouer, il ornera les escaliers avec des fleurs. Je serai donc presque comme chez moi et je pense que mes yeux rencontreront surtout des visages amis. J'ai déjà chez moi le piano sur lequel je jouerai. [piano sur lequel a joué également Cortot] » p. 198.			
« Lady… se targue d'être une musicienne… dans le sentiment »[1331]. p. 217-218.	21 octobre [1848]	Hamiltone Pallace	Grzymala
« je me sens si seul et si délaissé ici. (…) J'ai hâte de me retrouver dans ma chambre où je puis donner issue à mes sentiments refoulés, en me mettant à mon piano qui, maintenant, ne connaît que trop bien l'expression de toutes mes souffrances. » p. 257.	Le jour de Noël. Dimanche matin. [26 Décembre 1830]	Vienne	Jean Matuszynski[1332]
« Je suis de plus en plus à l'affût des circonstances qui me permettent de ne voir personne de toute une journée »[1333] p. 266	25 décembre 1831	Paris	Titus
sur le concerto en *fa* et Constance Gladkowska : « le plus beau moment de sa vie » p. 296.	?	?	?
« Aussi longtemps que mon cœur battra, je ne cesserai de l'adorer. Et même après ma mort, je voudrais que mes cendres fussent répandues sous ses pieds. (…) J'ai songé à lui écrire, mais – et ici ce souci précoce du « qu'en dira-t-on » qui demeurera chez lui à l'état d'obsession irréductible – si ma lettre venait à tomber entre des mains étrangères, que penserait-on d'elle ? » p. 296.	Le jour de Noël. Dimanche matin. [26 Décembre 1830]	Vienne	Jean Matuszynski
« Je rêve constamment que je m'évade vers vous en franchissant les étranges espaces qui nous séparent. Espaces imaginaires, je le sais, et rencontre qui n'a lieu que dans mon imagination. Mais le proverbe ne dit-il pas que « par l'imagination il est allé au couronnement ? » - « et moi je suis un pur mazovien. » p. 320.	[18 juillet 1845]	[Nohant]	famille

2. Les autres citations d'*Aspects de Chopin*

Dans le tableau ci-dessous, les numéros de page renvoient à l'édition de 1949 d'*Aspects de Chopin.* Les citations sont présentées dans l'ordre de leur apparition.

Auteurs	Citations ayant trait à Chopin ou à sa musique dans le texte d'origine *Citations n'ayant pas trait à Chopin ou à sa musique dans le texte d'origine*
Marie d'Agoult	« huître saupoudrée de sucre » p. 264. « il n'y avait que la toux qui fût permanente. » p. 264.
Honoré de Balzac	« le chant d'une âme qui se rendrait sensible »[1334] p. 39.

[1331] *Id.*
[1332] Cortot destine cette lettre à Titus, et la reformule complètement.
[1333] La formulation d'Opienski est sensiblement différente : « C'est pourquoi je me tourmente, à l'affût d'une pause, durant laquelle il ne se trouverait personne pour me parler de toute une journée ». CHOPIN, *Lettres, op. cit.,* p. 240.

Princesse Belgiojoso	« Chopin n'est peut-être pas le plus grand des pianistes ; il est mieux : il est le seul. » p. 126. « Chopin est mieux que le plus grand des pianistes ; il est le seul ». p. 239.
Ludwig van Beethoven	*« Rien n'a lieu d'être défendu lorsque c'est pour "schöner"*[1335] *» p. 73*
Bocage	« Quel dommage que ce garçon se soit fourvoyé dans la musique ! Il y avait en lui l'étoffe d'un comédien de premier plan ! » p. 228.
Nicolas Chopin	« en occupant l'esprit – ce sont là ses termes précis – davantage que les doigts » p. 245.
Astolphe de Custine	« Vous avez gagné en souffrance, en poésie ; la mélancolie de vos compositions pénètre plus avant dans le cœur. » p. 119. Le même correspondant s'émerveille de « cette maturité dont les dernières œuvres de son ami lui prouvent la révélation émouvante. » p. 119. « Non seulement on l'aime, mais encore on s'aime en lui. » p. 260.
Louis Esnault	« Il se prête parfois mais ne se donne jamais » p. 265.
un « familier de la vieille demeure berrichonne » [Pauline Viardot]	« Elle [Solange] fait le mal par amour de l'art. » p. 291.
François-Joseph Fétis	« Le concert du 26 février 1832 a permis « de témoigner sinon d'une formule pianistique entièrement inédite, à tout le moins, d'une nouvelle manière de s'exprimer sur un instrument, utilisant une abondance d'idées absolument originales et dont il ne conviendrait de chercher les exemples dans aucune autre production. » p. 164. Ingénieux parallèle entre la musique écrite « pour le piano » par Beethoven et « pour les pianistes » par Chopin. p. 164. « Il y a dans l'inspiration de M. Chopin un renouvellement de la forme qui est sans doute destiné à exercer une profonde influence sur les données futures des œuvres écrites pour son instrument. » p. 164. « Il ne tire qu'un son fort discret de son piano » p. 164. Fétis insiste sur « le petit volume de sonorité qu'il tire du piano. Cependant, nul doute que la musique de cet artiste ne doive gagner dans l'opinion lorsqu'elle sera mieux connue. » p. 165.
Konstancja Gładkowska	« Après tout, il est probable que Chopin n'aurait pas été un si bon mari que mon honnête Joseph » p. 297.
Maurice de Guérin	« Je ne me savais pas une imagination si tendre et qui puisse à ce point, agiter mon cœur. » p. 118.
Michel de Montaigne	Une attitude « ondoyante et diverse ». p. 264. « Parce que c'était lui, parce que c'était moi ». p. 274.
Maurycy Karasowski	« enthousiasmant son auditoire par la beauté de sa composition aussi bien que par la qualité poétique de son exécution. » p. 157-158.
Ernest Legouvé	« le fils illusoire de Weber et d'une Duchesse » p. 9. « Voici un événement qui n'est pas sans importance dans le monde musical. Chopin qui ne se fait plus entendre au public depuis plusieurs années, Chopin qui emprisonne son charmant génie dans un auditoire de cinq à six personnes, Chopin qui ressemble à ces îles enchantées où abordent à peine quelques voyageurs et dont ils racontent tant de merveilles qu'on les accuse de mensonge, Chopin qu'on ne peut plus oublier dès qu'on l'a entendu une fois, Chopin vient de donner à Rouen un grand concert devant cinq cents personnes, au bénéfice d'un professeur polonais. Il ne fallait pas moins qu'une bonne action à faire et que le souvenir de son pays pour vaincre sa répugnance à jouer en public. Eh bien ! le succès a été immense ! immense ! Toutes ces ravissantes mélodies, ces ineffables délicatesses d'exécution, ces inspirations mélancoliques et passionnées, toute cette poésie de jeu de composition qui vous prend à la fois l'imagination et le cœur, ont

[1334] Citation servant d'épigraphe à NIECKS, Frederick, *Frederick Chopin as a Man and Musician, op. cit.,* vol. 1, p. I. la formulation en est cependant différente : « Ce beau génie est moins un musicien qu'une âme qui se rend sensible. »

[1335] Il s'agit d'une citation approximative. La citation exacte, dans la traduction de Romain Rolland, est : « il n'y a pas de règle qu'on ne peut blesser à cause de *schöner* ». Ludwig van Beethoven, cité dans ROLLAND, Romain, *Vie de Beethoven,* Paris : Hachette, 1914 (7e édition), p. 133.

	pénétré, remué, enivré ces cinq cents auditeurs comme les huit ou dix élus qui l'écoutent religieusement des heures entières ; c'était à tous moments, dans la salle, des ces frémissements électriques, de ces murmures d'extase et d'étonnement qui sont les bravos de l'âme. Allons, Chopin ! Allons ! que ce triomphe vous décide ; ne soyez plus égoïste, donnez à tous votre beau talent : consentez à passer pour ce que vous êtes ; terminez le grand débat qui divise les artistes ; et quand on demandera quel est le premier pianiste de l'Europe, Liszt ou Thalberg, que tout le monde puisse répondre, comme ceux qui vous ont entendu : c'est Chopin. » p. 184-185.
Franz Liszt	« L'ensemble de sa personne était harmonieux... Son regard bleu était plus spirituel que rêveur ; son sourire doux et fin ne devenait pas amer. La finesse et la transparence de son teint séduisaient l'œil, ses cheveux blonds étaient soyeux, ses allures distinguées et ses manières marquées de tant d'aristocratie qu'involontairement on le traitait en prince. Ses gestes étaient gracieux et multipliés ; le timbre de sa voix toujours assourdi, souvent étouffé, sa stature peu élevée, ses membres frêles. » p. 8-9. « Toute son apparence faisait penser à celle des convolvulus, balançant sur des tiges, d'une incroyable finesse, des [leurs] coupes si divinement coloriées, mais d'un si vaporeux tissu que le moindre contact les déchire. » p. 9. « En dernier lieu, il avait projeté d'écrire une méthode dans laquelle il comptait résumer ses idées sur la théorie et la technique de son art et y consigner le fruit de ses longs travaux, de ses heureuses innovations et de ses intelligentes expériences. La tâche était sérieuse et exigeait un redoublement d'application, même pour un travailleur aussi assidu que l'était Chopin. En se réfugiant dans ces arides régions, il voulait, peut-être, fuir jusqu'aux émotions de l'art auquel la sérénité ou la solitude prêtent des aspects si différents ! Il n'y chercha plus qu'une occupation uniforme et absorbante, ne lui demanda plus que ce que Manfred demandait vainement aux forces de la magie : l'oubli… Mais – poursuit Liszt – les forces de Chopin ne suffisent plus à ses desseins ; cette occupation fut trop abstraite, trop absorbante. Il poursuivit en idée le contour de son projet, il en parla à diverses reprises, l'exécution lui en devint impossible : il n'en traça que quelques pages qui furent consumées avec le reste. » p. 49-50. « Il [Chopin] savait qu'il n'agissait pas sur la multitude et ne pouvait frapper les masses, car pareils à une mer de plomb, leurs flots malléables à tous les feux, n'en sont pas moins lourds à remuer et nécessitent les bras puissants de l'ouvrier athlète. Il savait qu'il n'était parfaitement goûté que par ces réunions… dont tous les esprits étaient préparés à le suivre. » p. 127-128. « Nous nous souvenons de sa première apparition dans les salons de Pleyel où les applaudissements les plus redoublés semblaient ne pas suffire à notre enchantement en face de ce talent qui révélait une nouvelle phase dans le sentiment poétique et de si heureuses innovations dans la forme de son art. » p. 164-165. Le caractère de Chopin était fait de « mille nuances qui, en se croisant, se déguisaient les unes les autres d'une manière indéchiffrable. » p. 264. « Jamais nature ne fut plus faite pour justifier des travers, des boutades, des singularités abruptes. Son imagination était ardente, ses sentiments allaient jusqu'à la violence ; son organisation physique était faible et maladive. Qui peut sonder les souffrances venant de cette opposition ? » p. 270. « Les deux chevaliers [Liszt et Chopin] avaient pris position pour leurs dames » p. 283.
Félix Mendelssohn	« Chopin est aujourd'hui le premier des pianistes. Son jeu nous ménage autant de surprises que nous en trouvons sous l'archet de Paganini. Hiller est aussi un virtuose plein de force et de grâce. Malheureusement, tous deux ont cette manie parisienne de poser pour des désespérés. Ils exagèrent le sentiment ; aussi la mesure et le rythme en souffrent-ils. Mais comme de mon côté, je tombe dans l'excès contraire, il en résulte que nous nous complétons les uns les autres. Moi, j'ai tout l'air d'un magister, eux ressemblent aux mirliflores et aux incroyables. » p. 171.
Ignaz Moscheles	« A quoi ressemble Chopin ? A sa musique » p. 9.
Vera de Kologrivoff	« [J'ai] parlé à M. Rubio pour la question du portrait et M. Rubio consent à se départir pour cette fois de ses principes et à se rendre avec ses pinceaux et sa palette pour lui épargner la montée des escaliers » p. 13.
Adam Mickiewicz	« la pauvre femme aura été victime d'un bourreau sans pitié » p. 316.
Frederick Niecks	« ineffable poésie » du jeu de Chopin. « Liszt en 1835 représentait à merveille le prototype du virtuose alors que Chopin se maintenait dans les attributions du poète. Le

	premier escomptait tous les effets de son jeu, tel un Paganini du piano, Chopin, au contraire, n'avait jamais l'air de se préoccuper du public mais uniquement d'écouter des voix intérieures. Il était parfois inégal, mais quand l'inspiration s'emparait de lui, il faisait chanter le clavier d'une manière ineffable. » p. 176-177.
George Sand	« mélange de tendresse et de sérieux, de passion et de chasteté ». p. 25. « Chopin en colère était effrayant » p. 48. « L'absence du piano m'afflige beaucoup pour le « petit ». Il en a loué un indigène qui l'irrite plus qu'il ne le soulage. » p. 91-92. « il ne veut comprendre que ce qui est identique à lui-même. » p. 115. Constitution physique de Chopin « aussi délicate que l'était sa sensibilité » p. 232. Mère de Chopin : « la seule femme que Chopin aura vraiment aimée » p. 232. « Comme il était d'une politesse charmante, on pouvait prendre pour une bienveillance courtoise ce qui n'était chez lui qu'un froid dédain, voire une aversion insurmontable. » p. 265. « Il ne comprenait ou ne voulait comprendre que ce qui était identique à lui-même. » p. 266. « Chopin fâché était effrayant » p. 267. « Nulle humeur n'était plus inégale, nulle imagination plus ombrageuse et plus délirante, nulle susceptibilité plus impossible à satisfaire. » p. 269. « Goût du convenu » p. 275. « [mon] cher cadavre » p. 312 « le pauvre enfant se meurt de l'affection insensée qu'il me porte » p. 312. « conduite de vierge » p. 313. « On vous adore » p. 310. « sainteté angélique » de « l'acte qui n'a de nom que dans le ciel » p. 311. « Pourquoi une combinaison d'événements en dehors de nous ne nous éloigna-t-elle pas l'un de l'autre avant qu'il ne soit trop tard ? » p. 317. *« délicat de corps comme d'esprit » p. 8* *« Beau de visage comme une grande femme triste » p. 8.* *« pur et svelte de forme comme un jeune Dieu de l'Olympe, et, pour couronner cet assemblage, une expression à la fois tendre et sévère, chaste et passionnée » p. 8.* *« Comme il [le prince Karol alias Chopin] était souverainement poli et réservé, dit-elle, jamais personne ne pouvait supposer ce qui se passait en lui. Plus il était exaspéré et plus il se montrait froid, et l'on ne pouvait juger du degré de sa fureur qu'à celui de sa courtoisie glacée.* *C'est alors qu'il était vraiment insupportable, parce qu'il voulait raisonner et soumettre la vie réelle, à laquelle il n'avait jamais rien compris, à des principes qu'il ne pouvait définir. Alors il trouvait de l'esprit, un esprit faux et brillant, pour torturer ceux qui l'aimaient. Il était persifleur, guindé, précieux, dégoûté de tout. Il avait l'air de mordre tout doucement pour s'amuser et la blessure qu'il faisait pénétrait jusqu'aux entrailles. Ou bien, s'il n'avait pas le courage de contredire et de railler, il se renfermait dans un silence dédaigneux, dans une bouderie navrante. Tout lui paraissait étranger et indifférent. Il se mettait à part de toute choses, de toute opinion et de toute idée.* *- Il ne comprenait pas cela ! -* *Quand il avait cette réponse aux caressantes investigations d'une causerie qui s'efforçait en vain de le distraire, on pouvait être certain qu'il méprisait profondément tout ce qu'on avait dit et tout ce qu'on pourrait dire. » p. 268-269.*
Robert Schumann	« canons sous des fleurs » p. 83. « messieurs, chapeau bas, un génie… » p. 85. « la musique de Chopin, ce sont des canons sous des fleurs » p. 113.
Jane Stirling	« Il n'était pas un homme comme les autres » p. 222.

ANNEXE II. Discographie chopinienne de Cortot

La table des enregistrements ci-dessous est réalisée à partir des informations contenues dans les catalogues Kelly et Grey[1336], dans le catalogue Victor[1337], sur le site du CHARM (« Cortot discoveries ») et dans diverses notices de CD. Ces informations sont parfois contradictoires ou lacunaires – lorsqu'il nous est impossible de trancher, nous l'indiquons en note.

[1336] Centre for the History and Analysis of Recorded Music, « Record catalogues » [en ligne]. http://www.charm.rhul.ac.uk/discography/disco_catalogues.html. [Consulté le 5 août 2013].

[1337] University of California, *Encyclopedic Discography of Victor Recordings* [en ligne]. http://victor.library.ucsb.edu/. [Consulté le 5 août 2013].

Oeuvres	Date d'enregistrement	N° de matrice	Lieu d'enregistrement	Label	Numéro de catalogue
Chants polonais, op. 74 n° 12 (arr. Liszt)	28/01/19	B-22559-2	Camden	Victor	64973
Tarentelle op. 43	11/01/19	B-22504-3	Camden	Victor	65501
Berceuse op. 57	27/01/20	C-22502-5	Camden	Victor	74623
Tarentelle op. 43	29/01/20	B-22504-8	Camden	Victor	64910
Études op. 10 n° 5 et op. 25 n° 9	22/04/20	B 23953-2	Camden	Victor	64989
Étude op. 25 n° 3 et n° 2[1338]	28/12/22	B 27359-1	Camden	Victor	inédit
Impromptu n° 1, op. 29	28/12/22	C 27346-3	Camden	Victor	74830
Grande Polonaise brillante op. 22	05/02/23	C 27366-2	Camden	Victor	74824
Berceuse op. 57	27/02/23	C 22502-7	Camden	Victor	74623
Tarentelle op. 43	27/02/23	B 22504-10	Camden	Victor	64910
Chants polonais, op. 74 n° 12 (arr. Liszt)	28/02/23	B 22559-5	Camden	Victor	64973
Études op. 10 n° 5 et op. 25 n° 9	28/02/23	B 23953-6	Camden	Victor	561
Étude op. 25 n° 11	01/03/23	C 27351-10	Camden	Victor	74829
Étude op. 25 n° 1	21/03/25	BE 32171-2	Camden	Victor	1101
Valse op. 64 n° 2	21/03/25	BE 31690-4	Camden	Victor	1101
Impromptu n° 2, op. 36	21/03/25	CE 31689-5	Camden	Victor	6502
Ballade op. 23	27/12/26	CVE 31172-6 CVE 32173-6	Camden	Victor	6612
Berceuse op. 57	28/12/26	CVE 22502-14	Camden	Victor	6752
Préludes op. 28 n° 1-3	23/03/26	Cc 8168-1	Hayes, studio A	HMV	DB 957
Préludes op. 28 n° 4-6	23/03/26	Cc 8157-3	Hayes, studio A	HMV	DB 957
Préludes op. 28 n° 7-10	22/03/26	Cc 8158-1	Hayes, studio A	HMV	DB 958
Préludes op. 28 n° 11-14	23/03/26	Cc 8170-1	Hayes, studio A	HMV	DB 958
Prélude op. 28 n° 15	23/03/26	Cc 8169-1	Hayes, studio A	HMV	DB 959
Préludes op. 28 n° 16-18	22/03/26	Cc 8159-1	Hayes, studio A	HMV	DB 959
Préludes op. 28 n° 19-21	23/03/26	Cc 8160-3	Hayes, studio A	HMV	DB 960
Préludes op. 28 n° 22-24	23/03/26	Cc 8161-3	Hayes, studio A	HMV	DB 960
Préludes op. 28 n° 1, 2 et 3[1339]	04/06/28	CR 2045-1	Hayes, studio A	HMV	inédit
Préludes op. 28 n° 4, 5 et 6[1340]	04/06/28	CR 2046-2	Hayes, studio A	HMV	inédit
Préludes op. 28 n° 7, 8, 9 et 10[1341]	04/06/28	CR 2047-1	Hayes, studio A	HMV	inédit

[1338] Enregistrement disponible dans *Alfred Cortot. The complete acoustic victor recordings* : 2 CD Biddulph LHW 014-015 (enreg. : 1919-1925, R/1993) ; et dans le coffret *Alfred Cortot. Aniversary edition* (40 CD EMI Classics 7 04907 2 (enreg. : 1919-1959, R/2012)).

[1339] Enregistrement disponibles sur le site du CHARM.
http://www.charm.rhul.ac.uk/sound/sound_cortot_downloads.html

[1340] *Id.*

[1341] *Id.*

Préludes op. 28 n° 11, 12, 13 et 14 [1342]	05/12/27	Cc 12087-1	Londres, Studio C, Small Queen's Hall	HMV	inédit
Sonate op. 35, mvt 1	05/06/28	CR 2053-1	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	DB 1250
Sonate op. 35, mvt 2	11/12/28	Cc 15436-1	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	DB 1250
Sonate op. 35, mvt 3	05/06/28	CR 2055-1	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	DB 1251
Sonate op. 35, mvt 4	05/06/28	CR 2056-1	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	DB 1251
Prélude op. 28 n° 12	11/12/28	Cc 15437-2	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	inédit
Ballade op. 23	07/06/29	Cc 16213-2 Cc 16214-4	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	DB 1343
Ballade op. 38	11/03/29	Cc 16215-1 Cc 16216-1	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	DB 1344
Ballade op. 47	11/03/29	Cc 16217-1 Cc 16218-1	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	DB 1345
Ballade op. 52	11/03/29	Cc 16219-1 Cc16220-1	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	DB 1346
Nocturne op. 9 n° 2	19/03/29	Cc 16227-2	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	DB 1321
Valse op. 64 n° 2	13/03/29	Cc 16228-1	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	DB 1321
Sonate op. 58	12/05/31	0B 860 2B 861/6	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	DB 1209/1212
Tarentelle op. 43	13/05/31	0B 882	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	DA 1213
Valse op. 69 n° 1	13/05/31	0B 881-2	Londres, studio C, Small Queen's Hall	HMV	DA 1213
Ballade op. 23	06/07/33	2B 5234 2B 5235	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2023
Ballade op. 38	06/07/33	2B 5236 2B 5237	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2024
Ballade op. 47	07/07/33	2B 5238 2B 5239	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2025

[1342] *Id.*

Ballade op. 52	07/07/33	2B 5240 2B 5241	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2026
Impromptu op. 29	05/07/33	2B 5222	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2021
Impromptu op. 36	05/07/33	2B 5224	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2021
Impromptu op. 51	05/07/33	2B 5223	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2022
Impromptu op. 66	05/07/33	2B 5225	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2022
Fantaisie op. 49	04/07/33	2B 6800-2 2B 5201-2 2B 5202-3	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2031
Tarentelle op. 43	04/07/33	2B 5211	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2032
Polonaise op. 53	04/07/33	2B 5205 2B 5206	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2014
Sonate op. 35	08/07/33	2B 5242/5	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2019/20
Sonate op. 58	06/07/33	0B 5226-3 0B 5227-2 0B5228-1 0B 5229-2 0B 5230-1 0B 5231-2 0B 5232-2 0B 5233-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DA 1333/6
Préludes op. 28 n° 1-3[1343]	05/07/1933 (20/06/1934)	2B 5214	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2015
Préludes op. 28 n° 4-6	05/07/1933 (20/06/1934)	2B 5215	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2015
Préludes op. 28 n° 7-10	05/07/1933 (20/06/1934)	2B 5216	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2016
Préludes op. 28 n° 11-14	05/07/1933 (20/06/1934)	2B 5217	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2016
Prélude op. 28 n° 15	05/07/1933 (20/06/1934)	2B 5218	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2017
Préludes op. 28 n° 16-18	05/07/1933 (20/06/1934)	2B 5219	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2017

[1343] Il existe des incohérences entre le catalogue Grey, qui indique que tous les enregistrements sont réalisés en 1933, et les indications reportées dans les pochettes de CD EMI comportant cette version (deux dates d'enregistrement : 1933 et 1934).

Préludes op. 28 n° 19-21	05/07/1933 (20/06/1934)	2B 5220	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2018
Préludes op. 28 n° 22-24	05/07/1933 (20/06/1934)	2B 5221	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	D B2018
Barcarolle op. 60	05/07/33	2B 5212/3	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2030
Étude op. 10 n° 1	04/07/33	2B 5203	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2027
Étude op. 10 n° 2	04/07/33	2B 5204	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2027
Étude op. 10 n° 3	05/07/33	2B 5208	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2028
Étude op. 10 n° 4	04/07/33	2B 5203	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2027
Étude op. 10 n° 5	04/07/33	2B 5204	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2027
Étude op. 10 n° 6	04/07/33	2B 6799	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2028
Étude op. 10 n° 7	04/07/33	2B 5204	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2027
Étude op. 10 n° 8	05/07/33	2B 5207	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2029
Étude op. 10 n° 9	05/07/33	2B 5207	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2029
Étude op. 10 n° 10	05/07/33	2B 5209	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2029
Étude op. 10 n° 11	04/07/33	2B 6799	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2028
Étude op. 10 n° 12	05/07/33	2B 5209	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2028
Tarentelle op. 43	05/07/33	2B 5211	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2032
Étude op. 25 n° 1[1344]	18/06/1934 (20/06/1934)	2B 7255	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2308
Étude op. 25 n° 2	18/06/1934 (20/06/1934)	2B 7257	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2308

[1344] Il existe des incohérences entre le catalogue Gray, qui indique que tous les enregistrements sont réalisés le 18 juin 1934, et les indications reportées dans les pochettes de CD EMI comportant cette version (deux dates d'enregistrement : 18 et 20 juin 1934).

Étude op. 25 n° 3	18/06/1934 (20/06/1934)	2B 7254	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2309
Étude op. 25 n° 4	18/06/1934 (20/06/1934)	2B 7254	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2309
Étude op. 25 n° 5	18/06/1934 (20/06/1934)	2B 7258	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2309
Étude op. 25 n° 6	18/06/1934 (20/06/1934)	2B 7258	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2309
Étude op. 25 n° 7	18/06/1934 (20/06/1934)	2B 7259	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2310
Étude op. 25 n° 8	18/06/1934 (20/06/1934)	2B 7254	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2309
Étude op. 25 n° 9	18/06/1934 (20/06/1934)	2B 7256	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2310
Étude op. 25 n° 10	18/06/1934 (20/06/1934)	2B 7257	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2308
Étude op. 25 n° 11[1345]	18/06/1934 (20/06/1934)	? (2B 7254/9)	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	? (DB 2308/2310)
Étude op. 25 n° 12	18/06/1934 (20/06/1934)	2B 7255	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2308
Valse op. 18	19/06/34	2B 7260-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2311
Valse op. 34 n° 1	20/06/34	2B 7261-3	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2311
Valse op. 34 n° 2	20/06/34	2B 7262-3	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2312
Valse op. 34 n° 3	19/06/34	2B 7263-2	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2312
Valse op. 42	19/06/34	2B 7264-2	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2313
Valse op. 64 n° 1	20/06/34	2B 7274-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2313
Valse op. 64 n° 2	20/06/34	2B 7273-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2314
Valse op. 64 n° 3	20/06/34	2B 7267-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2314
Valse op. 69 n° 1	20/06/34	2B 7268-1	Londres, studio n° 3, Abbey	HMV	DB 2315

[1345] Cet enregistrement n'apparaît pas dans le catalogue Gray.

			Road		
Valse op. 69 n° 2	20/06/34	2B 7269-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2315
Valse op. 70 n° 1	20/06/34	2B 7275-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2316
Valse op. 70 n° 2	20/06/34	2B 7274-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2313
Valse op. 70 n° 3	20/06/34	2B 7271-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2316
Valse op. posthume	20/06/34	2B 7275-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 2316
Concerto pour piano op. 21 (direction John Barbirolli)	08/07/35	2EA 1506/13	Londres, studio n° 1, Abbey Road	HMV	DB 2612/2615
Chants polonais, op. 74 n° 12 (arr. Liszt)	10/03/39	2EA 7593	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	inédit
Chants polonais, op. 74 n° 2 et n° 14 (arr. Liszt)	10/03/39	2EA 7591/2	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DA 1682
Études op. 10	2 et 4/11/1942	2LA 3059/62	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	W 1531/3
Études op. 25	2 et 4/11/1942	2LA 3054/6	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	W 1534/6
Prélude op. 28	02/12/42	2LA 3897/3904	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	W 1541/4
Valse op. 18	24/05/43	2LA 4075	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	W 1604
Valse op. 34 n° 1	24/05/43	2LA 4076	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	W 1603
Valse op. 34 n° 2	24/05/43	2LA 4077	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	W 1603
Valse op. 34 n° 3	24/05/43	0LA 4078	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	? W 1603/1605
Valse op. 42[1346]	24/05/43	2LA 4079	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	W 1605
Valse op. 64 n° 1[1347]	24/05/43	? (2LA 407577, 4079/80, 4084, et 0LA 4078 et 4081/86)	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	? W 1603/1605

[1346] Dans le catalogue Gray, le numéro de catalogue est : DA 4962.
[1347] Cet enregistrement n'apparaît pas dans le catalogue Gray.

Valse op. 64 n° 2[1348]	24/05/43	0LA 4082	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	? W 1603/1605
Valse op. 64 n° 3	24/05/43	2LA 4080	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	W 1605
Valse op. 69 n° 1[1349]	24/05/43	0LA 4083	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	? W 1603/1605
Valse op. 69 n° 2[1350]	24/05/43	? (2LA 407577, 4079/80, 4084, et 0LA 4078 et 4081/86)	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	? W 1603/1605
Valse op. 70 n° 1[1351]	24/05/43	0LA 4085	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	? W 1603/1605
Valse op. 70 n° 2[1352]	24/05/43	? (2LA 407577, 4079/80, 4084, et 0LA 4078 et 4081/86)	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	? W 1603/1605
Valse op. 70 n° 3	24/05/43	2LA 4084	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	W 1604
Valse op. posthume[1353]	24/05/43	0LA 4086	Paris, studio Albert	Voix de son Maître	? W 1603/1605
Trois nouvelles Études, op. posthume[1354]	09/10/47	2EA 12415-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	inédit
Prélude op. 45[1355]	10/10/47	2EA 12416-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	inédit
Nocturne op. 55 n° 1	09/10/47	2EA 12398-2	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 6730
Nocturne op. 55 n° 2	15/10/47	2EA 12434-2	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 6730
Nocturne op. 55 n° 2	15/10/47	2EA 12434-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	inédit
Polonaise op. 61	15/10/47	2EA 12435-1 2EA 12436-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	inédit
Nocturne op. 15 n° 2	20/04/48	0EA 12932-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DA 1923

[1348] Dans le catalogue Gray, le numéro de catalogue est : DA 4963.
[1349] *Id.*
[1350] Cet enregistrement n'apparaît pas dans le catalogue Gray.
[1351] Dans le catalogue Gray, le numéro de catalogue est : DA 4964.
[1352] Cet enregistrement n'apparaît pas dans le catalogue Gray.
[1353] Dans le catalogue Gray, le numéro de catalogue est : DA 4964.
[1354] Erreur dans le catalogue Gray, qui indique que ces œuvres ont été publiées sous le n° de catalogue Music & Arts CD-615
[1355] *Id.*

Berceuse op. 57	04/11/49	2EA 14285-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 21175
Trois nouvelles Études, op. posthume	04/11/49	2EA 14282-1B	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 21070
Valse op. 64 n° 1	04/11/49	2EA 14283-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 21070
Prélude op. 45	04/11/49	2EA 14284	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 21018
Nocturne op. 9 n° 2	04/11/49	2EA 14286-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 21018
Valse op. 69 n° 1	04/11/49	2EA 14287-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 21094
Valse op. 70 n° 1	04/11/49	2EA 14288-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 21094
Prélude op. 28 n° 15	30/10/50	2EA 15166-2	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 21175
Mazurkas op. 6 n° 2 et op. 63 n° 3[1356]	1950	?	Angleterre	?	?
Barcarolle op. 60	17/10/51	2EA 16024-3 2EA 16025-2	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	LHMV 1032
Étude op. 10 n° 3	16/10/51	2EA 15998-2	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 21521
Étude op. 10 n° 4	16/10/51	2EA 15998-2	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 21521
Étude op. 25 n° 2	16/10/51	2EA 15999-2A	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 21521
Nocturne op. 15 n° 1	17/10/51	2EA 16022-1A	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 21447
Nocturne op. 27 n° 1	17/10/51	2E1 16023-1A	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DB 21447
Valse op. 34 n° 2	16/10/51	2EA 16000-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	1032
Valse op. 69 n° 1	16/10/51	2EA 16005-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	1032
Valse op. 70 n° 2	16/10/51	2EA 16006-1	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	1032

[1356] Informations lacunaires données dans le coffret *Alfred Cortot. Anniversary Edition*. Cet enregistrement n'apparaît pas dans le catalogue Gray.

Étude op. 10 n° 3	1/12/1952 3/12/1952		Tokyo, Victor Studios	Toshiba EMI	LS 2001
Étude op. 25 n° 9	1/12/1952 3/12/1952		Tokyo, Victor Studios	Toshiba EMI	LS 2001
Fantaisie op. 49	1/12/1952 3/12/1952		Tokyo, Victor Studios	Toshiba EMI	LS 2029 et LS 105
Impromptu op. 36	1/12/1952 3/12/1952		Tokyo, Victor Studios	Toshiba EMI	LS 2001
Nocturne op. 9 n° 2	1/12/1952 2/12/1952		Tokyo, Victor Studios	Toshiba EMI	LS 2001
Sonate op. 35	1/12/1952 3/12/1952		Tokyo, Victor Studios	Toshiba EMI	LS 2001
Scherzo op. 31	1/12/1952 3/12/1952		Tokyo, Victor Studios	Toshiba EMI	LS 2029 et LS 105
Scherzo op. 39	1/12/1952 3/12/1952		Tokyo, Victor Studios	Toshiba EMI	LS 2029 et LS 105
Grande Polonaise op. 22	1/12/1952 3/12/1952		Tokyo, Victor Studios	Toshiba EMI	SD 3100
Polonaise op. 53	1/12/1952 3/12/1952		Tokyo, Victor Studios	Toshiba EMI	LS 2029 et LS 105
Prélude op. 28 n° 15	1/12/1952 3/12/1952		Tokyo, Victor Studios	Toshiba EMI	LS 2001
Valse op. 64 n° 1	1/12/1952 3/12/1952		Tokyo, Victor Studios	Toshiba EMI	LS 2001
Valse op. 70 n° 1	1/12/1952 3/12/1952		Tokyo, Victor Studios	Toshiba EMI	SF 727B
Sonate op. 35	09/05/53	2XEA 10042	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	FALP 376
Berceuse op. 57	29/06/54		Londres, studio n° 3, Abbey Road		
Étude op. 10 n° 5	29/06/54		Londres, studio n° 3, Abbey Road		
Étude op. 25 n° 2	29/06/54		Londres, studio n° 3, Abbey Road		
Étude op. 25 n° 9	29/06/54		Londres, studio n° 3, Abbey Road		
Sonate op. 58	28/06/54		Londres, studio n° 3, Abbey Road		
Tarentelle op. 43[1357]	30/06/54	2EA 18049	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DA 2071
Valse op. 64 n° 1	30/06/54		Londres, studio		

[1357] Les informations sont différentes pour la même matrice dans le catalogue Gray. Date : 08/05/1953, inédit.

			n° 3, Abbey Road		
Valse op. 64 n° 2[1358]	30/06/54	OEA 18081	Londres, studio n° 3, Abbey Road	HMV	DA 2071
Valse op. 69 n° 1	30/06/54		Londres, studio n° 3, Abbey Road		
Valse op. 70 n° 1	30/06/54		Londres, studio n° 3, Abbey Road		
24 Préludes op. 28	24/10/57	2XEA 1245/6 1N	Londres	EMI	inédit
4 Ballades	03/12/57	OXEA 1343/4-2N	Londres	EMI	inédit

Nous précisons par ailleurs que la quasi-intégralité des enregistrements mentionnés dans ce tableau sont actuellement disponibles dans le coffret de 40 CD paru en 2012 à l'occasion du cinquantenaire de la mort d'Alfred Cortot : *Alfred Cortot. Anniversary Edition,* 40 CD EMI Classics 7 04907 2 (enreg. : 1919-1959, R/2012).

[1358] Dans le catalogue Gray, la date est : 08/05/1953.

SOURCES ET RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

I. Archives et sources manuscrites

1. Correspondance

Lettres d'Alfred Cortot à Bernard Gavoty, 1943-1962. Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, N.L.A-20 (87-92).

Lettres d'Alfred Cortot à Georges Dandelot, 1940-1948. Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, L.A. Cortot (178-184).

Lettres d'Alfred Cortot à Édouard Ganche, 1917-1932. Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, L.A. Cortot (165-176).

Lettres d'Alfred Cortot à Käthe Walch-Schumann, 1950-1960. Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, N.L.A-11 (120-182).

Lettres d'Alfred Cortot à Paul Valéry. Bibliothèque Nationale de France, département des manuscrits, N.A.F 19169 (F. 311-324).

Lettres d'Alfred Cortot à Bernard Gavoty. Médiathèque musicale Mahler.

Lettres d'Alfred Cortot à Marthe Morhange-Motchane, 1917-1962. Médiathèque musicale Mahler, fonds Alfred Cortot, *Correspondance,* vol. 1.

2. Documents d'archives

« Dossier sur Cortot », Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, L.A. Cortot-113.

Principes rationnels de la technique pianistique, Bibliothèque Nationale de France, département de la musique, Ms 13790.

Bernard Gavoty, Notes sur Alfred Cortot, août 1943 à avril 1961. Médiathèque musicale Mahler.

Bernard Gavoty, Notes sur Alfred Cortot non datées. Médiathèque musicale Mahler.

Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France, fonds Bernard Gavoty, Dossiers documentaires sur Alfred Cortot, Ms. 8359 :

- « Mort de Cortot » (chemise 4)
- « Cours, écrits divers, disques, conférences Cortot » (chemise 2)

- « Correspondance et documents préparatoires du livre sur Alfred Cortot » (chemise 10)
- « Émissions de Radio-Lausanne : 10 émissions avec Alfred Cortot » (chemise 13)
- « Biographie, agenda de carrière » (chemise 14)
- « Correspondance diverse » (chemise 15)

« Cortot ». Manuscrits de la Bibliothèque de l'Institut de France. Fonds Bernard Gavoty. Ms 8352, chemise 2.

« Notes sur l'enseignement d'Alfred Cortot », Médiathèque musicale Mahler, fonds Yvonne Lefébure, YL 48.

« Notes de cours sur Cortot, 7 février 1963 », Médiathèque musicale Mahler, fonds Yvonne Lefébure, YL 109.

II. Sources imprimées et références bibliographiques

1. Cortot

a. Écrits de Cortot

CORTOT, Alfred, « De l'enseignement du piano au Conservatoire », *Le Courrier musical,* XXII (juillet 1920), n° 13, p. 211-212.

CORTOT, Alfred, « Pour une graphologie musicale », *L'Exposition Internationale de la Musique, Genève, 1927,* Genève : [s.n.], 1927, p. 64-66.

CORTOT, Alfred, « Principes pédagogiques pour l'enseignement du piano », *Le Monde musical,* XXXIX (31 mai 1928), n° 5, p. 171-172.

CORTOT, Alfred, « Paderewski pianiste », *Le Monde musical,* XL (31 janvier 1929), n° 1, p. 4.

CORTOT, Alfred, « En souvenir d'Édouard Risler », *Le Monde musical,* XLI (30 juin 1930), n° 6, p. 221-222.

CORTOT, Alfred, « Ce que Chopin doit à la France », *Revue musicale,* XII (décembre 1931), n° 121, p. 23-29.

CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. I. Les Préludes », *Conferencia,* XXVIII (15 février 1934), n° 5 p. 252-262.

CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. II. Les Ballades », *Conferencia,* XXVIII (1er avril 1934), n° 8, p. 427-437.

CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. III. Les Études », *Conferencia,* XXVIII (1er mai 1934), n° 10, p. 525-534.

CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. IV. les Sonates », *Conferencia,* XXVIII (15 juin 1934), n° 13, p. 48-56.

CORTOT, Alfred, « Frédéric Chopin. V. Pièces de concert », *Conferencia,* XXVIII (1er juillet 1934), n° 14, p. 95-101.

CORTOT, Alfred, « Musique latine », *Terres latines,* IV (mai 1936), n° 5, p, 130-131.

CORTOT, Alfred, « Apprenez la musique », *Le Monde musical,* XLVII (31 octobre 1936), n° 10, p. 263.

CORTOT, Alfred, « La poésie de la virtuosité dans l'œuvre de Chopin », *Conferencia,* XXXI (1er septembre 1937), n° 18, p. 327-338.

CORTOT, Alfred, « Attitude de l'interprète », *Revue internationale de musique,* I (avril 1939), n° 5-6, p. 885-888.

CORTOT, Alfred, « Aspects de Chopin. I. Les Valses », *Conferencia,* XXXIII (15 septembre 1939), n° 9, p. 394-400.

CORTOT, Alfred, « Aspects de Chopin. II. Les Sonates », *Conferencia,* XXXIII (1er octobre 1939), n° 20 p. 434-438.

CORTOT, Alfred, « Aspects de Chopin. III. Les Ballades », *Conferencia,* XXXIII (15 octobre 1939), n° 21, p. 462-466.

CORTOT, Alfred, « Aspects de Chopin. IV. Pièces de concert », *Conferencia,* XXXIII (1er novembre 1939), n° 22, p. 487-492.

CORTOT, Alfred, « Préface », dans COLLING, Alfred, *Musique et spiritualité,* Paris : Plon, 1941, p. III-VIII.

CORTOT, Alfred, « Avant-propos », dans LISZT, Franz, *Chopin,* Paris : Corrêa, 1941, p. I-X.

CORTOT, Alfred, « Position du romantisme musical », *Les Musiciens célèbres,* éd. sous la direction de Jean Lacroix, Genève : éditions d'art Lucien Mazenod, 1946, p. 162-167.

CORTOT, Alfred, *Aspects de Chopin,* Paris : Albin Michel, 1949.

CORTOT, Alfred, « Préface », dans BORY, Robert, *La Vie de Frédéric Chopin par l'image,* Paris : Horizons de France, 1951, p. 13-14.

CORTOT, Alfred, *La Musique française de piano* [1930-1943], nouvelle édition, Paris : Presses Universitaires de France, 1981.

b. Transcriptions et comptes rendus des cours d'interprétation

Anonyme, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot à l'École Normale de Musique », *Le Monde musical,* XXXVI (octobre 1925), n° 19-20, p. 350.

Anonyme [M. P.], « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XXXVII (30 juin 1926), n° 6, p. 241-242.

CORTOT, Alfred, *Cours d'interprétations,* recueillis et rédigés par Jeanne Thieffry, Paris : Legouix, 1934.

MACKINNON, Lilias, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XXXVII (31 juillet 1926), n° 7, p. 282-285.

THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XXXVII (30 septembre 1926), n° 8-9, p. 315-323.

THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XXXVII (31 octobre 1926), n° 10, p. 351-355.

THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre », *Le Monde musical,* XXXVIII (31 octobre 1927), n° 10, p. 351-359.

THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Œuvres de forme libre », *Le Monde musical,* XXXVIII (31 décembre 1927), n° 12, p. 433-435.

THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. Les œuvres de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 juillet 1929), n° 7, p. 255-257.

THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 septembre 1929), n° 8-9, p. 277-280.

THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 octobre 1929), n° 10, p. 315-318.

THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (30 novembre 1929), n° 11, p. 353-356.

THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot. L'œuvre de Chopin », *Le Monde musical,* XL (31 décembre 1929), n° 12, p. 396-399.

THIEFFRY, Jeanne, « Les cours de pédagogie pianistique d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLII (31 juillet 1931), n° 7, p. 235-240.

THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLII (30 septembre 1931), n° 8-9, p. 261-264.

THIEFFRY, Jeanne « Les cours d'interprétation d'Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLIV (30 septembre 1933), n° 8-9, p p. 247-251.

THIEFFRY, Jeanne, « Les cours d'interprétation de M. Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLVI (30 septembre 1935), n° 8-9, p. 253-256.

c. Éditions de travail des œuvres de Chopin et méthode de piano

CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 10,* Paris : Maurice Senart, 1915, cotage M.S.&Cie 5004.

CHOPIN, Frédéric, *12 Études op. 25,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1916, cotage M.S.&Cie. 5065.

CHOPIN, Frédéric, *24 préludes op. 28,* Paris : Éd. Maurice Senart, 1926, cotage E.M.S. 5049.

CHOPIN, Frédéric, *Ballades,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1929, cotage E.M.S. 5138.

CHOPIN, Frédéric, *Sonates op. 35 et 58,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1930, cotage E.M.S. 5139.

CHOPIN, Frédéric, *Scherzos,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1933, cotage E.M.S. 5140.

CHOPIN, Frédéric, *Impromptus,* Paris : Éd. Maurice Senart, 1934, cotage E.M.S. 5135.

CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 1re série. Fantaisie op. 49, Barcarolle op. 60, Berceuse op. 57, Tarentelle op. 43.* Paris : Éd. Maurice Senart, 1936, cotage E.M.S. 5134.

CHOPIN, Frédéric, *Valses,* Paris : Éd. Maurice Senart, 1938, E.M.S. 5136.

CHOPIN, Frédéric, *Polonaises,* Paris : Éd. Maurice Senart, 1939, cotage E.M.S. 5133.

CHOPIN, Frédéric, *Mazurkas,* Paris : Salabert, 1943, cotage E.M.S. 5148-5150, 3 vol.

CHOPIN, Frédéric, *Nocturnes,* Paris : Éd. Maurice Senart, 1945, cotage E.M.S. 5142-5143, 2 vol.

CHOPIN, Frédéric, *Rondos,* Paris : Salabert, 1946, cotage E.M.S. 5416.

CHOPIN, Frédéric, *Pièces diverses. 2e série. Allegro de concert op. 46, Boléro op. 19, 3 nouvelles études pour la méthode des méthodes de Moscheles et Fétis, Préludes en ut dièse mineur op. 45, Variations brillantes op. 12,* Paris : Salabert, 1947, cotage E.A.S 14207.

CORTOT, Alfred, *Principes rationnels de la technique pianistique,* Paris : Éd. Maurice Sénart, 1928, cotage E.M.S 7740.

d. Ouvrages et articles sur Cortot

ANSELMINI, François, « Alfred Cortot, musicien du XX^e siècle, perspectives biographiques », *Journées internationales Alfred Cortot. Actes des conférences 4-8 juillet 2012*, Tournus : Imprimerie Schenk, 2012, p. 13-44.

Anonyme, « Opéra. A. Cortot – J. Thibaud », *Le Monde musical,* XXXVIII (30 juin 1927), n° 6, p. 244-245.

Anonyme [s. t.], *Les Cahiers trimestriels des disques gramophone. La Voix de son maître,* n° 3 (mai 1938), [n. p.].

BIDAL, Denise, « Réflexions sur Cortot, les pianistes et le piano », *Feuilles musicales de la Suisse romande,* VII (1954), n° 6-7, p. 109-112.

CEILLIER, Laurent, *Les Chefs-d'œuvre du piano au XIX^e Siècle. Dix concerts par Alfred Cortot, Mai 1924,* Paris : École Normale de Musique, 1924.

CHIMÈNES, Myriam, « Alfred Cortot et la politique musicale du gouvernement de Vichy », dans *La Vie musicale sous Vichy,* éd. sous la direction de Myriam Chimènes, Bruxelles : Éd. Complexe, 2001, p. 35-52.

CHRISTOFFEL, David, « Le piano endimanché, ou des prétentions poétiques de Cortot pédagogue » [en ligne]. http://musique.ehess.fr/document.php?id=190. [Consulté le 13 avril 2013].

DOUMET, Christian, *Grand art avec fausses notes, Alfred Cortot, piano.* Seyssel : Champ vallon, 2009.

GAUSSIN, Frédéric, « L'interprète face aux défis technologiques de la reproduction sonore : Alfred Cortot (1877-1962), pianiste, pionnier, visionnaire », dans GIULANI, Elisabeth ; CORDEREIX, Pascal, SEBALD, Bruno, (éds.) *Les Musiciens et le Disque*, Paris : AIBM-AFAS, 2009, p. 54-63.

GAVOTY, Bernard, *Les Grands Interprètes. Alfred Cortot,* Genève : Éditions René Kister, 1953.

GAVOTY, Bernard, *Alfred Cortot,* Paris : Buchet/Chastel, 1995.

GOLDBECK, Fred, « Le Piano. Récitals Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XLVI (31 mai 1935), p. 168.

LA GRANGE, Henry-Louis (de), « Un regard sur Cortot », dans *Alfred Cortot, 1877-1962. Exposition, 17 mai - 21 juin 1988, Bibliothèque musicale Gustav Mahler,* Paris : BMGM, 1988, p. 19-20.

LEFÉBURE, Yvonne, « Cortot, le poète du clavier », *Revue internationale de musique,* I (avril 1939), n°5-6, p. 903-906.

M., André, « Alfred Cortot en Angleterre », *Le Monde musical,* XXII (30 mars 1914), n° 6, p. 108.

MANSHARDT, Thomas, *Aspects of Cortot,* Northumberland : Appian Publications and Recordings, 1994.

MANGEOT, Auguste, « Salle des Agriculteurs. Mme Maria Freund et Alfred Cortot », *Le Monde musical,* XXII (15 mai 1914), n° 9, p. 159-159.

NICHOLS, Roger, « Alfred Cortot, 1877-1962 », *The Musical Times,* CXXIII (novembre 1982), n° 1677, p. 762-763.

NOUNEBERG, Louta, *Le Piano révélé par le film. La 1re Étude de Chopin, interprétée par Alfred Cortot,* Paris : Max Eschig, 1930, cotage M. E. 2755.

TAYLOR, Karen M., *Alfred Cortot. His Interpretive Art and Teachings,* thèse de doctorat inédite, Université d'Indiana, mai 1988 [en ligne]. https://scholarworks.iu.edu/dspace/handle/2022/886. [Consulté le 11 avril 2012].

THIEFFRY, Jeanne, « Récital Cortot », *Le Monde musical,* XXXVII (30 juin 1926), n° 6, p. 247.

THIEFFRY, Jeanne, « Salle Pleyel. Récital Cortot », *Le Monde musical,* XLI (30 juin 1930), n° 6, p. 237-238.

YAGIL, Limore, « Alfred Cortot, entre mémoire et oubli : le destin d'un grand pianiste », *Guerres mondiales et conflits contemporains,* no 246 (2012/2), p. 117-136.

2. Chopin

a. Écrits de Chopin

CHOPIN, Frédéric, *Lettres,* éd. sous la direction d'Henri Opienski, trad. française de Stéphane Danysz, Paris : Société française d'éditions littéraires et techniques, 1933.

CHOPIN, Frédéric, *Correspondance de Frédéric Chopin.* éd. sous la direction de Bronisław Edouard Sydow, en collaboration avec Suzanne et Denise Chainaye, Paris : Richard Masse, 1981, 3 vol.

CHOPIN, Frédéric, *L'Album de Chopin, 1829-1831,* annoté et précédé d'une introduction par Jerzy Maria Smoter, trad. française par Jerzy Lisowski, Cracovie : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1975.

CHOPIN, Frédéric, *Esquisses pour une méthode de piano,* textes réunis et présentés par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris : Flammarion, 1993.

b. Ouvrages et articles musicologiques sur Chopin

Anonyme [M.S.], « Concert donné par Chopin dans les salons de Pleyel », *Revue et gazette musicale de Paris,* XV (20 février 1848), n° 8, p. 58.

AUDLEY, Agathe, *Frédéric Chopin. Sa vie et ses œuvres,* Paris : Plon, 1880.

BADURA-SKODA, Paul, « Chopin's influence », dans WALKER, Alan, (éd.) *Frédéric Chopin. Profiles of the Man and the Musician,* Londres : Barrie & Rockliff, 1966, p. 260-276.

BARRAS, Marie-Cécile, « La présence de Chopin dans la musique de piano de Debussy », *Cahiers Debussy,* n° 20 (1996), p. 41-60.

BAUMAN-SZULAKOWSKA, Jolanta, « La réception et la transformation du style de Frédéric Chopin dans la musique française jusqu'au milieu du XX^e^ siècle », dans PONIATOWSKA, Irena, (éd.) *Chopin and his Work in the Context of Culture, Varsovie, 10-17 octobre 1999,* Cracovie : Musica Iagellonca, 2003, vol. 2, p. 354-368.

BOGHOSSIAN, Irma, « Chopin et la presse à grand tirage du tournant du siècle », dans NALIWAJEK, Zbigniew ; WRÓBLEWSKA-STRAUS, Hanna ; ŻUROWSKA, Joanna, (éds.) *La Fortune de Frédéric Chopin*. *Journée organisée par l'Université de Bourgogne, Université de Varsovie et Société Frédéric Chopin. Dijon, 18/03/1994,* Varsovie : Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, 1995, p. 73-94.

BORY, Robert, *La Vie de Frédéric Chopin par l'image,* Paris : Horizons de France, 1951.

BRUNEL, Pierre, « Comment écrire la vie de Chopin ? », dans KOPP, Robert, (éd.) *La Biographie, modes et méthodes : actes du deuxième colloque international Guy de Pourtalès, Université de Bâle, 12-14 février 1998,* Paris : Honoré Champion, 2001, p. 303-314.

BURY, Blaze (de), « Études et souvenirs. Frédéric Chopin », *Revue des deux mondes,* LIX (15 octobre 1883), p. 849-876.

EIGELDINGER, Jean-Jacques, « Le prélude "de la goutte d'eau" de Chopin. État de la question et essai d'interprétation », *Revue de musicologie,* LXI (1975), n° 1, p. 70-90.

EIGELDINGER, Jean-Jacques, « L'achèvement des Préludes op. 28 de Chopin. Documents autographes », *Revue de musicologie,* LXXV (1989), n° 2, p. 229-242.

EIGELDINGER, Jean-Jacques, « Introduction », dans KOCZALSKI, Raoul, *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation,* [Quatre conférences analytiques précédées de notes biographiques ainsi que des essais sur Chopin, considéré comme compositeur et comme pianiste, Paris, 1910], Paris : Buchet/Chastel, 1998, p. 9-30.

EIGELDINGER, Jean-Jacques, *L'Univers musical de Chopin,* Paris : Fayard, 2000.

EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves,* nouvelle édition mise à jour, Paris : Fayard, 2006.

EIGELDINGER, Jean-Jacques ; GOY, Pierre, « Chanter au piano. Enregistrements des années 1903-1938 », dans EIGELDINGER, Jean-Jacques, (éd.) *Interpréter Chopin : actes du colloque, Cité de la musique, Paris, 25-26 mai 2006,* Paris : Musée de la musique, Cité de la musique, 2006*,* p. 110-137.

EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Chopin et Pleyel,* Paris : Fayard, 2010.

ESCUDIER, Léon, « Concert de M. Chopin », *La France musicale,* V (27 février 1842), n° 9, p. 81-82.

FERRÀ, Bartolomé, *Chopin et George Sand à la chartreuse de Valldemosa,* Palma de Mallorca : La Cartoixa, 1933.

FÉTIS, François-Joseph, « Chopin », *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* [fac-similé de l'éd. de Paris : Firmin-Didot, 1860], Paris : La Bibliothèque des introuvables, 2001, vol. 1, p. 791-793.

GANCHE, Édouard, *Frédéric Chopin. Sa vie et ses œuvres, 1810-1849,* Paris : Mercure de France, 1913.

GANCHE, Édouard, *La Pologne et Frédéric Chopin. Les Œuvres héroïques et nationales,* Paris : G. Morelli & Cie, 1917.

GANCHE, Édouard, *Dans le souvenir de Frédéric Chopin,* Paris : Mercure de France, 1925.

GANCHE, Édouard, *Souffrances de Frédéric Chopin. Essai de médecine et de psychologie,* Paris : Mercure de France, 1935.

GERMAIN, Jean, « Hommage à Chopin : discographie critique. Les Préludes », *Disques,* II (novembre 1949), n° 17-18, p. 428.

GÉTREAU, Florence, (éd.) *Chopin e il suono di Pleyel. Arte e musica nella Parigi romantica. Collezione di strumenti musicali di Fernanda Giulini,* Briosco : Villa Medicis Giulini, 2010.

GIDE, André, *Notes sur Chopin,* Paris : Gallimard, 2010.

GRABOWSKI, Christophe ; RINK, John, *Annotated Catalogue of Chopin's First Editions.* Cambridge : Cambridge University Press, 2010.

HOWAT, Roy, « Chopin's influence on the *fin de siècle* and beyond », dans SAMSON, Jim, (éd.) *The Cambridge Companion to Chopin,* Cambridge : Cambridge University Press, 1992, p. 246-283.

HUNEKER, James, *Chopin. The Man and his Music,* Londres : William Reeves, 1901.

KALLBERG, Jeffrey, « Small fairy voice : sex, history and meaning », dans RINK, John ; SAMSON, Jim, (éds.) *Chopin Studies. 2,* Cambridge : Cambridge University Press, 1994, p. 51-71.

KALLBERG, Jeffrey, *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre,* Cambridge ; Londres : Harvard University Press, 1996.

KALLBERG, Jeffrey, « *Con duolo* : expression gestuelle et tradition bel canto chez Chopin », dans EIGELDINGER, Jean-Jacques (éd.) *Interpréter Chopin : actes du colloque, Cité de la musique, Paris, 25-26 mai 2006,* Paris : Musée de la musique, Cité de la musique, 2006, p. 104-109.

KARASOWSKI, Moritz, *Friedrich Chopin, sein Leben, seine Werke und Briefe,* Dresde : F. Ries, 1881.

KLECZYŃSKI, Jan, *Chopin : de l'interprétation de ses œuvres,* Paris : Félix Mackar, 1880.

KOBYLAŃSKA, Krystyna, *Chopin Werkverzeichnis,* Münich : G. Henle, 1979.

KOCZALSKI, Raoul, *Frédéric Chopin. Conseils d'interprétation,* [Quatre conférences analytiques précédées de notes biographiques ainsi que des essais sur Chopin, considéré comme compositeur et comme pianiste, Paris, 1910], Paris : Buchet/Chastel, 1998.

LEGOUVÉ, Ernest, *Soixante ans de souvenirs,* Paris : J. Hetzel, 1886.

LENZ (von), Wilhelm, *Les Grands Virtuoses du piano. Liszt – Chopin – Tausig – Henselt. Souvenirs personnels* [1868], trad. de l'allemand et éd. par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris : Flammarion, 1995.

LESURE, François, « Chopin – Debussy par Robert Godet », *Cahiers Debussy,* n° 3 (1976), p. 11-13.

LISZT, Franz, *Chopin,* Paris : Corrêa, 1941.

LONG, Marguerite, « Deux aspects de Chopin. I. – 1810-1838 », *Conferencia,* XXXVIII (15 octobre 1949), n° 10, p. 397-405.

MATHIAS, Georges, « Préface », dans PHILIPP, Isidore, *Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin,* Paris : Hamelle, 1897.

METHUEN-CAMPBELL, James, *Chopin Playing. From the Composer to the Present Day,* Londres : Victor Gollancz, 1981.

METHUEN-CAMPBELL, James, « Chopin in performance », dans SAMSON, Jim, (éd.) *The Cambridge Companion to Chopin,* Cambridge : Cambridge University Press, 1992, p. 191-205.

NALIWAJEK, Zbigniew, « Une leçon inédite de Romain Rolland sur la musique française », dans NALIWAJEK, Zbigniew ; WRÓBLEWSKA-STRAUS, Hanna ; ŻUROWSKA, Joanna, (éds.) *La Fortune de Frédéric Chopin. Journée organisée par l'Université de Bourgogne, Université de Varsovie et Société Frédéric Chopin. Dijon, 18/03/1994,* Varsovie : Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, 1995, p. 53-59.

NECTOUX, Jean-Michel ; EIGELDINGER, Jean-Jacques, *Édouard Ganche et sa collection Chopin,* Paris : Bibliothèque Nationale, 1983.

NEWCOMB, Anthony, « The Polonaise-Fantasy and issues of musical narrative », dans RINK, John ; SAMSON, Jim, (éds.) *Chopin Studies. 2,* Cambridge : Cambridge University Press, 1994 p. 84-101.

NIECKS, Frederick, *Frederick Chopin as a Man and Musician,* Londres : Novello, 1888, 2 vol.

PARÉ, Jean-Yves ; TARASTI, Éero, « Pour une narratologie de Chopin », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* XV (Juin 1984), n° 1, p. 53-75.

PADEREWSKI, Ignacy Jan, *À la mémoire de Chopin* [discours prononcé le 23 octobre 1910 à Lwów], Paris : *Agence polonaise de Presse,* 1911.

MATHIAS, Georges, « Préface », dans PHILIPP, Isidore, *Exercices quotidiens tirés des œuvres de Chopin,* Paris : Hamelle, 1897.

PISTONE, Danièle, « Les interprètes français de Chopin face à la critique », dans PISTONE, Danièle, (éd.) *L'Interprétation de Chopin en France,* Paris : Librairie Honoré Champion, 1990, p. 93-106.

POURTALÈS, Guy (de), *Chopin ou le Poète,* Paris : Gallimard, 1929.

RAMBEAU, Marie-Paule, *Chopin. L'Enchanteur autoritaire,* Paris : L'Harmattan, 2005.

RAMBEAU, Marie-Paule, *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand,* Paris : Les Belles Lettres, 1985.

SAMSON, Jim, « Myth and reality : a biographical introduction », dans SAMSON, Jim, (éd.) *The Cambridge Companion to Chopin,* Cambridge : Cambridge University Press, 1992, p. 1-8.

SAMSON, Jim, *Chopin,* Oxford : Oxford University Press, 1996.

TARASTI, Eero, « Chopin and the transcendental subject : body and transcendence in chopinian aesthetics », dans PONIATOWSKA, Irena, (éd.) *Chopin and his Work in the Context of Culture, Varsovie, 10-17 octobre 1999,* Cracovie : Polska Akademia Chopinowska, Narodowy Instytut Fryderyka Chopina, musica Iagellonca, 2003, vol. 2, p. 195-214.

THIERRY, Solange ; GODEAU, Jérôme, *Frédéric Chopin, la note bleue. Exposition du bicentenaire, [Paris], Musée de la vie romantique, 2 mars-11 juillet 2010,* Paris : Paris musées, 2010.

WODZIŃSKI, Antoni, *Les Trois Romans de Frédéric Chopin,* Paris : Calmann Lévy, 1886.

ŻUROWSKA, Joanna, « Proust et Chopin », dans NALIWAJEK, Zbigniew ; WRÓBLEWSKA-STRAUS, Hanna ; ŻUROWSKA, Joanna, (éds.) *La Fortune de Frédéric Chopin. Journée organisée par l'Université de Bourgogne, Université de Varsovie et Société*

Frédéric Chopin. Dijon, 18/03/1994, Varsovie : Towarzystwo im. Fryderyka Chopina, 1995, p. 61-71.

ZALESKI LUBICZ, Zygmunt, *La Patrie musicale de Chopin,* [conférences faites à l'École des Hautes Études Sociales, février-mars 1916], Paris : B. Roudanez, 1917.

3. Autres ouvrages et articles musicologiques

ADORNO, Theodor W., « Le style tardif de Beethoven » [« *Spätstil Beethovens* », 1937], *Moments musicaux,* trad. fr. et commentaires de Martin Kaltenecker, Genève : Contrechamps Éditions, 2003, p. 9-12.

AGAWU, Kofi, « Analyse musicale contre herméneutique musicale », dans GRABÓCZ, Márta, (éd.) *Sens et signification en musique,* Paris : Hermann, 2007.

ARBO, Alessandro, « Herméneutique de la musique ? », *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music,* XXXI (juin 2000), n° 1, p. 53-66.

BARNETT, David, *The Performance of Music,* New York : Universe Books, 1972.

BARRAUD, Henry, *Un compositeur aux commandes de la radio. Essai autobiographique,* éd. sous la direction de Myriam Chimènes et Karine Le Bail, Paris : Fayard/Bibliothèque Nationale de France, 2010.

BERRY, Wallace, *Musical Structure and Performance,* New Haven ; Londres : Yale University press, 1989.

BERLIOZ, Hector, *La Critique musicale. 1823–1863,* éd. sous la direction de H. Robert Cohen et Yves Gérard, Paris : Buchet/Chastel, 1997-2001, 6 vol.

BONDS, Mark Evan, *Wordless Rhetoric. Musical Form and the Metaphor of the Oration, Cambridge : Harvard University Press, 1991.*

BORIO, Gianmario, « La composition musicale : sens et reconstruction », dans GRABÓCZ, Márta, (éd.) *Sens et signification en musique,* Paris : Hermann, 2007, p. 107-122.

BOSSEUR, Jean-Yves, *Du son au signe,* Paris : Éditions Alternatives, 2005.

BOWEN, José A., « Tempo, duration, and flexibility : techniques in the analysis of performance », *The Journal of Musicological Research,* XVI (1996), n° 2, p. 111-156.

BOWEN, José A., « Finding the music in musicology : performance history and musical works », dans COOK, Nicholas ; EVERIST, Mark, (éds.) *Rethinking Music,* Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 424-451.

BRENDEL, Alfred, *Le Voile de l'ordre. Entretiens avec Martin Meyer,* [Paris] : C. Bourgeois, 2002.

BROWN, Clive, *Classical and Romantic Performance Practice, 1750-1900,* Oxford ; New York : Oxford university press, 1999.

BRUHN, Siglind, *Images and Ideas in Monderm French Piano Music. The Extra-Musical Subtext in Piano Works by Ravel, Debussy, and Messiaen,* New York : Pendragon Press, 1997.

BURKHOLDER, J. Peter, « A simple model for associative musical meaning », dans ALMÉN, Byron ; PEARSALL, Edward, (éds.) *Approaches to Meaning in Music*, Bloomington : Indiana University Press, 2006, p. 76-106.

BURNHAM, Scott, « How music matters : poetic content revisited », dans COOK, Nicholas ; EVERIST, Mark, (éds) *Rethinking Music,* Oxford : Oxford University Press, 2001, p. 193-216.

CAMPOS, Rémy, *Instituer la musique. Les Premières Années du Conservatoire de musique de Genève (1835-1859),* Genève : Université : Conservatoire de musique, 2003.

CANNAM, Chris ; LANDONE, Christian ; SANDLER, Mark, « Sonic Visualiser : an open source application for viewing, analysing, and annotating music audio files », *Proceedings of the ACM Multimedia 2010 International Conference, Florence, 25-29 octobre 2010* [en ligne]. http://www.sonicvisualiser.org/sv2010.pdf. [Consulté le 1er décembre 2011]

CAULLIER, Joëlle, « La corporéité de l'interprète », dans LACCHÈ, Mara, (éd.) *L'Imaginaire musical entre création et interprétation,* Paris : L'Harmattan, 2006.

CLARKE, Eric « Expression in performance : generativity, perception and semiosis », dans RINK, John, (éd.) *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation,* Cambridge : Cambridge University Press, 1995, p. 21-54.

CLARKE, Eric ; DAVIDSON, Jane, « The body in performance », dans THOMAS, Wyndham, (éd.) *Composition – Performance – Reception. Studies in the Creative Process in Music,* Aldershot : Ashgate, 1998, p. 74-92.

CLARKE, Eric, « Meaning and the specification of motion in music », *Musicae scientiae,* V (automne 2001), n° 2, p. 213-234.

CLARKE, Eric, « Understanding the psychology of performance », dans RINK, John, (éd.) *Musical Performance. A Guide to Understanding,* Cambridge : Cambridge University Press, 2002, p. 59-72.

CLARKE, Eric, « Listening to performance », dans RINK, John, (éd.) *Musical Performance. A Guide to Understanding,* Cambridge : Cambridge University Press, 2002, p. 185-196.

CLARKE, Eric, « Empirical methods in the study of performance », dans CLARKE, Eric ; COOK, Nicholas, (éds.) *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects,* Oxford ; New York : Oxford University Press, 2004, p. 77-102.

COLOMBATI, Claudia, « L'imaginaire créatif et re-créatif dans les poétiques musicales au début du XIX^e siècle : le compositeur et l'interprète », dans LACCHÈ, Mara, (éd.) *L'Imaginaire musical entre création et interprétation,* Paris : L'Harmattan, 2006, p. 73-86.

CONE, Edward T., *Musical form and musical performance,* New York ; Londres : W. W. Norton & Company, 1968.

COOK, Nicholas, *Music, Performance, Meaning. Selected Essays,* Aldershot : Ashgate, 2007.

COOK, Nicholas, « Performance analysis and Chopin's *Mazurkas* », *Musicae Scientiae,* XI (octobre 2007), n° 2, p. 183-207.

COOK, Nicholas, « Methods for analyzing recordings », dans COOK, Nicholas ; CLARKE, Eric ; LEECH-WILKINSON, Daniel ; RINK, John, (éds.) *The Cambridge Companion to Recorded Music,* Cambridge : Cambridge University Press, 2009, p. 221-245.

DANUSER, Hermann, « L'éloge de la folie, ou de la fonction de la non-compréhension et de la mauvaise compréhension dans l'expérience esthétique », dans GRABÓCZ, Márta, (éd.) *Sens et signification en musique,* Paris : Hermann, 2007, p. 67-91.

DAHLHAUS, Carl, *Ludwig van Beethoven. Approaches to his Music,* [*Ludwig van Beethoven und seine Zeit,* Laaber : Laaber-Verlag, 1987], trad. anglaise de Mary Whittall, Oxford : Clarendon Press, 1991.

DEBAY, V. ; LOCARD, P., « École romantique française de 1815 à 1837 », dans LAVIGNAC, Albert, *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire. Première partie. Histoire de la musique. [3], France, Belgique, Angleterre,* Paris : Delagrave, 1931, p. 1661-1697.

DEBUSSY, Claude, *Monsieur Croche et autres écrits,* Paris : Gallimard, 1971.

DEBUSSY, Claude, *Correspondance (1872-1918),* éd. établie par François Lesure et Denis Herlin, annotée par François Lesure, Denis Herlin et Georges Liébert, Paris : Gallimard, 2005.

DÉSESQUELLES, Anne-Claire, *L'Expression musicale,* Berne : Peter Lang, 1999.

DIBBEN, Nicola, « What do we hear, when we hear music ? : music perception and musical material », *Musicae Scientiae,* V (automne 2001), n° 2, p. 161-194.

DIÉMER, Louis, *Quelques souvenirs de ma carrière,* Paris : imprimerie Grou-Radenez, 1920.

DELIÈGE, Célestin, « Approche d'une sémantique de la musique », *Revue belge de musicologie,* XX (1966), n° 1-4, p. 21-42.

DONIN, Nicolas, « Samson François jouant *Noctuelles* : notes de lecture », *Déméter* [en ligne]. http://demeter.revue.univ-lille3.fr/interpretation/donin/web/doninweb.html [Consulté le 20 juin 2013].

DUNSBY, Jonathan, *Performing Music. Shared Concerns,* Oxford: Clarendon press, 1995.

ESCAL, Françoise, *Aléas de l'œuvre musicale,* Paris : Hermann, 1996.

ESCAL, Françoise, *La Musique et le Romantisme,* Paris : L'Harmattan, 2005.

FLETCHER, Harvey ; MUNSON, Wilden A., « Loudness, its definition, measurement and calculation », *Journal of the Acoustical Society of America,* V (1933), n° 2, p. 82-108.

FLEURY, Louis, « Souvenirs d'un flûtiste. Le Conservatoire à l'époque de son centenaire », *Le Monde musical,* XXXVI (février 1925), n° 3-4, p. 44-46.

FRANCÈS, Bernard, *La Perception de la musique,* Paris : J. Vrin, 1984.

GABRIELSSON, Alfred ; JUSLIN, Patrick, « Emotional expression in music performance : between the performer's intention and the listener's experience », *Psychology of Music,* XXIV (1996), n° 1, p. 68-91.

GERVAIS, Françoise, « Qu'est-ce que l'impressionnisme musical », *Revue internationale de musique française,* II (juin 1981), n° 5, p. 9-12.

GIANNETTI, Emiliano, « Une rencontre avec Aldo Ciccolini », dans LACCHÈ, Mara, (éd.) *L'Imaginaire musical entre création et interprétation,* Paris : L'Harmattan, 2006.

GODLOVITCH, Stan, « Performance authenticity ; possible, practical, virtuous », dans KEMAL, Salim ; GASKELL, Ivan, (éds.) *Performance and Authenticity in the Arts,* Cambrige : Cambridge University Press, 1999, p. 154- 174.

GRABÓCZ, Márta, « Introduction », dans GRABÓCZ, Márta, (éd.) *Sens et signification en musique,* Paris : Hermann éditeurs, 2007, p. 7-12.

GRABÓCZ, Márta, « La narratologie générale et les trois modes d'existence de la narrativité en musique », dans GRABÓCZ, Márta, (éd.) *Sens et signification en musique,* Paris : Hermann éditeurs, 2007, p. 231-252.

GUCK, Marion A., « Analytical Fictions », *Music Theory Spectrum,* XVI (automne 1994), n° 2, p. 217-230.

GUT, Serge, « Encore et toujours "L'accord de Tristan" », *Avant-scène opéra,* n° 34-35 (juillet-août 1981), p. 148-151.

HAHN, Reynaldo, « Émile Decombes », *Le Monde musical,* XX (30 juin 1912), n° 12, p. 194.

HANSLICK, Eduard, *Du Beau dans la musique. Essai de réforme de l'esthétique musicale,* [*Vom Musikalisch-Schönen,* 1854], trad. de l'allemand par Charles Bannelier, Paris : Christian Bourgois, 1986.

HARNONCOURT, Nikolaus, *Le Discours musical. Pour une nouvelle conception de la musique,* Paris : Gallimard, 1984.

HATTEN, Robert S., « Metaphor *in* music », dans TARASTI, Eero, (éd.) *Musical signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music,* Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 1995, p. 373-391.

HATTEN, Robert S., « The troping of temporality in Music », dans ALMÉN, Byron ; PEARSALL, Edward, (éds.) *Approaches to Meaning in Music*, Bloomington : Indiana University Press, 2006, p. 62-75.

HEINE, Heinrich, « Lettres confidentielles », *Revue et gazette musicale de Paris,* V (4 février 1838), n° 5, p. 41-44.

HEINE, Heinrich, *De tout un peu,* Paris : Calmann-Lévy, 1888.

HELLER, Stephen, *Lettres d'un musicien romantique à Paris,* textes réunis, présentés et annotés par Jean-Jacques Eigeldinger, Paris : Flammarion, 1981.

HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, *Écrits sur la musique* [*Schriften zur Musik,* 1803-1821], trad. de l'allemand par Brigitte Hebert et Alain Montandon, Lausanne : l'Âge d'homme, 1985.

HONDRÉ, Emmanuel, « Les méthodes officielles du Conservatoire », dans HONDRÉ, Emmanuel, (éd.) *Le Conservatoire de musique de Paris. Regards sur une institution et son histoire,* Paris : Association du bureau des étudiants du Conservatoire national supérieur de musique, 1995, p. 73-107.

HUDSON, Richard, *Stolen Time. The History of Tempo Rubato,* Oxford : Clarendon Press, 1997.

HUVELIN, Paul, « Symbolistes et Impressionnistes », *Sur la musique française, douze causeries,* Paris : Georges Crès et Cie, 1917, p. 299-328.

IMBERTY, Michel, « Sémantique musicale : approche structurale, approche expérimentale », dans STEFANI, Gino (éd.), *Actes du 1er congrès international de sémiotique musicale, Belgrade, 17-21/10/1973,* Pise : Centro di Iniziativa Culturale, 1975, p. 225-244.

IMBERTY, Michel, *Entendre la musique. Sémantique psychologique de la musique,* Paris : Bordas, 1979.

ISAACS, Leonard, « Paris in 1930 : The École Normale de Musique », *Journal of the American Liszt Society,* XXXVIII (juillet-décembre 1995), p. 23-26.

JAËLL, Marie, *Le Mécanisme du toucher. L'Étude du piano par l'analyse expérimentale de la sensibilité tactile*, Paris : A. Colin, 1897.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir, *Le Nocturne,* Paris : Albin Michel, 1957.

JAROCINSKY, Stefan, *Debussy. Impressionnisme et symbolisme,* Paris : Seuil, 1970.

JOHNSON, Mark, *The Body in the Mind. The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason,* Chicago ; Londres : The University of Chicago Press, 1987.

JOHNSON, Peter, « The legacy of recordings », dans RINK, John, (éd.) *Musical Performance. A Guide to Understanding,* Cambridge : Cambridge University Press, 2002, p. 197-212.

JUSLIN, Patrick N. ; LAUKKA, Petri, « Improving emotional communication in music through cognitive feedback », *Musicae Scientiae,* IV (automne 2000), n° 2, p. 151-183.

KIVY, Peter, *Music Alone. Philosophical Reflections on the Purely Musical Experience,* Ithaca ; Londres : Cornell University Press, 1990.

KIVY, Peter, *Sound and Semblance. Reflections on Musical Representation,* Ithaca ; Londres : Cornell University Press, 1991.

KRUMHANSL, Carol L., « Music and affect : empirical and theoretical contributions from experimental psychology », dans GREER, David, (éd.) *Musicology and Sister Disciplines. Proceedings of the 16th International Congress of the International Musicological Society, London, 1997,* Oxford : Oxford University Press, 2000, p. 88-99.

KURKELA, Kari, « Tempo deviations and musical signification : a case study », dans TARASTI, Eero, (éd.) *Musical signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music,* Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 1995, p. 301-317.

LANDOWSKA, Wanda, *Musique ancienne,* Paris : Éditions Ivrea, 1996.

LANGNER, Jörg ; GOEBEL, Werner, « Visualizing expressive performance in tempo-loudness space », *Computer Music Journal,* XXVII (hiver 2003), n° 4, p. 69-83.

LAVIGNAC, Albert, *Le Voyage artistique à Bayreuth,* Paris : Delagrave, 1928 (15e éd.).

LAZARE-LÉVY, « La fièvre interprétative », *Revue internationale de musique,* I (avril 1939), n° 5-6, p. 895-898.

LEECH-WILKINSON, Daniel, « The changing sound of music : approaches to studying recorded musical performances », Londres : CHARM, 2009 [en ligne]. http://www.charm.kcl.ac.uk/studies/chapters/chap3.html. [Consulté le 30 avril 2013]

LEECH-WILKINSON, Daniel, « Making music with Alfred Cortot : ontology, data, analysis », dans LOESCH, Heinz (von) ; WEINZIERL, Stefan, (éds.) *Gemessene Interpretation - Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen*, Mayence : Schott, 2011, p. 129-144 [en ligne]. http://www.academia.edu/1217981/Making_Music_with_Alfred_Cortot_ontology_data_analysis. [Consulté le 28 août 2012]

LETERRIER, Sophie-Anne, *Le Mélomane et l'Historien,* Paris : Armand Colin, 2005.

LETERRIER, Sophie-Anne, « L'archéologie musicale au XIXe siècle : constitution du lien entre musique et histoire », *Revue d'histoire des sciences humaines,* n° 14 (2006), p. 49-69.

LEVINSON, Jerrold, « Performative vs. Critical Interpretation in Music », dans KRAUSZ, Michael, (éd.) *The Interpretation of Music. Philosophical Essays,* Oxford : Clarendon Press, 1993, p. 33-60.

LIDOV, David, « Mind and body in music », *Semiotica,* n° 66 (1987), p. 69-97.

LISZT, Franz, *Lettres d'un bachelier ès musique* [1837-1839], Paris : Le Castor Astral, 1991, coll. « Les Inattendus ».

LISZT, Franz, *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie* [1859], Plan de la Tour : Éditions d'aujourd'hui, 1982, coll. « Les Introuvables ».

LITVINNE, Félia, *Ma vie et mon art (souvenirs),* Paris : Librairie Plon, 1933.

LOCKSPEISER, Edward, *Debussy. Sa vie et sa pensée* [*Debussy. His Life and Mind,* 1962-1965], trad. de l'anglais par Léo Dilé, Paris : Fayard, 1980.

LONG, Marguerite, *Au piano avec Claude Debussy,* Paris : R. Julliard, 1960.

LUSSY, Mathis, *Traité de l'expression musicale,* Paris : Heugel & Cie, 1874.

MANGEOT, Auguste, « L'École normale de musique de Paris », *Le monde musical,* XXX (31 janvier 1919), n° 2, p. 9-10.

MARMONTEL, Antoine, *Les Pianistes célèbres. Silhouettes et médaillons,* Paris : A. Chaix et Cie, 1878.

MARMONTEL, Antoine, *Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano,* [réédition de l'*Art classique et moderne du piano. Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano, suivi d'un Vade-mecum du professeur de piano,* Paris : Heugel, 1876], Paris : Heugel, 1905.

MARMONTEL, Antoine, *Histoire du piano et de ses origines. Influence de la facture sur le style des compositeurs et des virtuoses,* Paris : Heugel et Fils, 1885.

MASSIP, Catherine ; Herlin, Denis ; Fabris, D. ; Duron, J., (éds.) *Collectionner la musique. Au cœur de l'interprétation,* Turnhout : Brepols, 2012.

MAUCLAIR, Camille, *Histoire de la musique européenne, 1850-1914,* Paris : Librairie Fischbacher, 1914.

MAUCLAIR, Camille, *La Religion de la musique et les héros de l'orchestre,* Paris : Librairie Fischbacher, 1928.

McADAMS, Stephen ; DEPALLE, Philippe ; CLARKE, Eric, « Analyzing musical sound », dans CLARKE, Eric ; COOK, Nicholas, (éds.) *Empirical Musicology. Aims, Methods, Prospects,* Nex York : Oxford University Press, 2004, p. 157-196.

McADAMS, Stephen, « The auditory image : a metaphor of musical and psychological research on auditory organization », dans CROZIER, W. Ray. ; CHAPMAN, Antony J., (éds.) *Cognitive Processes in the Perception of Art,* Amsterdam : North-Holland, 1984, p. 289-323.

MEYER, Jürgen, *Acoustics and the Performance of Music,* Francfort-sur-le-Main : Verlag Das Musikinstrument, 1978.

MOMIGNY, Jérôme-Joseph (de), *Cours complet d'harmonie et de composition, d'après une théorie neuve et générale de la musique,* Paris, 1806, 3 vol.

MONELLE, Raymond, *The Sense of Music. Semiotic Essays,* Princeton : Princeton University Press, 2000.

MOSCHELES, Charlotte, Life of Moscheles, with selections from his diaries and correspondence, [*Aus Moscheles Leben, nach Briefen und Tagebüchern herausgegeben von seiner Frau,* 1872-1873], trad. de l'allemand par A. D. Coleridge, Londres : Hurst and Blackett, 1889, 2 vol.

NEUHAUS, Heinrich, *L'Art du piano. Notes d'un professeur,* trad. du russe par Olga Pavlov et Paul Kalinine, Luynes : Éditions Van de Velde, 1971.

NEWCOMB, Anthony, « Sound and feeling », *Critical Inquiry,* X (juin 1984), n° 4, p. 614-643.

OTT, Bertrand, *Liszt et la pédagogie du piano. Essai sur l'art du clavier selon Liszt,* Issy-Les-Moulineaux : Établissements d'applications psychotechniques, 1978.

OTT, Bertrand, « Le pianisme lisztien *ou* le dépassement créatif. Une réalité singulière à revivifier, une pianistique universelle à expliciter », *La Revue musicale,* (1988), n° 405-407, p. 139-153.

PALMER, Caroline, « Music performance », *Annual Review of Psychology,* XLVIII (1997), p. 115-138.

PALMER, Christopher, *Impressionnism in Music,* Londres : Hutchinston University Library, 1973.

PARNCUTT, Richard ; TROUP, Malcolm, « Piano », dans PARNCUTT, Richard ; McPHERSON, Gary E., (éds.) *The Science and psychology of music performance,* New York : Oxford University Press, 2002, p. 285-302.

PHILIP, Robert, *Early Recordings and Musical Style. Changing Tastes in Instrumental Performance,* Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

PHYLLIS AUSTERN, Linda, (éd.) *Music, Sensation, Sensuality,* New York, Londres : Routledge, 2002.

PIERRE, Constant, *Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Documents historiques et administratifs,* Paris : Impr. Nat., 1900.

REIBEL, Emmanuel, *Faust. La Musique au défi du mythe,* Paris : Fayard, 2008.

REIBEL, Emmanuel, « Pour une généalogie lexicale du romantisme musical en France : quelques strates terminologiques autour de 1830 », dans BARA, Olivier ; RAMAUT, Alban, (éds.) *Généalogies du romantisme musical français,* [Paris] : Vrin, 2012, p. 19-31.

REPP, Bruno H., « Patterns of expressive timing in performances of a Beethoven Minuet by nineteen famous pianists », *Journal of the Acoustical Society of America,* LXXXVIII (1990), n° 2, p. 622-641.

REPP, Bruno H., « Diversity and commonality in music performance : an analysis of timing microstructure in Schumann's "Träumerei" », *Journal of the Acoustical Society of America,* XCXII (1992), n° 5, p. 2546-2568.

RIEMANN, Hugo, *Dictionnaire de musique* [*Musik-Lexikon,* 1894 (4e éd.)], trad. de l'allemand par Georges Humbert, Paris : Payot, 1931 (3e éd.).

RINK, John, « *Musical Structure and Performance* by Wallace Berry », *Music Analysis,* IX (octobre 1990), n° 3, p. 319-339.

RINK, John, (éd.) *The Practice of Performance. Studies in Musical Interpretation,* Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

RINK, John, « Work in progress : l'œuvre infini(e) de Chopin », dans EIGELDINGER, Jean-Jacques (éds), *Interpréter Chopin : actes du colloque, Cité de la musique, Paris, 25-26 mai 2006,* Paris : Musée de la musique, Cité de la musique, 2006, p. 82-90.

RIHM, Wolfgang, « Tradition et authenticité. Entretien avec Wolfgang Korb », *Inharmoniques,* n° 7 (janvier 1991), p. 37-57.

RISSET, Jean-Claude, « Timbre », dans NATTIEZ, Jean-Jacques, (éd.) *Musiques. Une encyclopédie pour le XXIe siècle. 2, Les Savoirs musicaux,* [*Enciclopedia della mùsica. Il sapere musicale,* 2002] Le Méjan : Actes Sud ; [Paris] : Cité de la musique, 2004, p. 134-161.

ROLLAND, Romain, *Vie de Beethoven,* Paris : Hachette, 1914 (7e éd.)

ROLLAND, Romain, *Essai sur la mystique et l'action de l'Inde vivante,* Paris : Stock, 1929, 3 vol.

ROMILLY, Madame Gérard de, « Debussy professeur par une de ses élèves (1898-1908) », *Cahiers Debussy - Nouvelle série, no 2 (1978), p. 5-6.*

ROSEN, Charles, *Plaisir de jouer, plaisir de penser. Conversation avec Catherine Temerson,* Paris : Eshel, 1993.

ROSEN, Charles, *La Génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains,* [*The Romantic Generation,* 1995], trad. de l'anglais par Georges Bloch, Paris : Gallimard, 2002.

ROSEN, Charles, *Le Style classique. Haydn, Mozart, Beethoven,* [*The Classical Style. Haydn, Mozart, Beethoven,* 1972], éd. augmentée, trad. de l'anglais par Marc Vignal et Jean-Pierre Cerquant, [Paris] : Gallimard, 2000.

ROSEN, Charles, *Formes sonate. Essai,* [*Sonata forms,* 1980], trad. de l'anglais par Alain et Marie-Stella Pâris, Arles : Actes sud, 1993.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique,* Paris : chez la veuve Duchesne, 1768.

SCHAMFELDT, Janet, « On the relation of analysis to performance : Beethoven's "Bagatelles" op. 126, n° 2 and 5 », *Journal of Music Theory,* XXIX (1985), n° 1, p. 1-31.

SCHUMANN, Robert, *Sur les musiciens,* [*Gesammelte Schriften Über Musik und Musiker,* 1854], Paris : Stock, 1979.

SCRUTON, Roger, *The Aesthetics of Music,* Oxford : Clarendon Press, 1997.

SEASHORE, Carl E., « The objective recording and analysis of musical performance », dans SEASHORE, Carl E., (éd.) *Objective Analysis of Musical Performance,* Iowa : The University Press, 1936, p. 5-11.

SIBLEY, Franck, « Making music our own », dans KRAUSZ, Michael, (éd.) *The Interpretation of Music. Philosophical Essays,* Oxford : Clarendon Press, 1993, p. 165-176.

SPAMPINATO, Francesco, *Debussy et l'imaginaire de la matière. Métaphorisation et corporéité dans l'expérience musicale,* thèse de doctorat inédite, Université Aix-Marseille I, 2006.

SPAMPINATO, Francesco, *Les Métamorphoses du son. Matérialité imaginative de l'écoute musicale,* Paris : l'Harmattan, 2008.

SPITZER, Michael, *Metaphor and Musical Thought,* Chicago : Chicago University Press, 2004.

STRAVINSKY, Igor, *Chroniques de ma vie,* Paris : Denoël, 1962.

STRAVINSKY, Igor, *Poétique musicale sous forme de six leçons* [1942], éd. sous la direction de Myriam Soumagnac, Paris : Flammarion, 2011.

TARASTI, Eero, *De l'interprétation musicale,* [*Actes sémiotiques-Documents,* vol. 5, n° 42], Paris : Institut National de la Langue Française, 1983.

TARASTI, Eero, *La Musique et les Signes. Précis de sémiotique musicale,* Paris : L'Harmattan, 2006.

TARUSKIN, Richard, « Resisting the Ninth. *Symphony No. 9 in D minor,* op. 125 by Beethoven ; Yvonne Kenny ; Sarah Walker ; Patrick Power ; Petteri Salomaa ; the Schütz Choir of London, the London Classical Players, Roger Norrington », *19th-Century Music,* XII (1989), n° 3, p. 241-256.

TARUSKIN, Richard, *Text and Act. Essays on Musical Performance,* New York ; Oxford : Oxford University Press, 1995.

TIMBRELL, Charles, *French Pianism. An Historical Perspective,* New York : Pro/Am Music resources ; Londres : Kahn and Averill, 1992.

TODD, Neil P. McAngus, « The dynamics of dynamics : a model of musical expression », *Journal of the Acoustical Society of America,* XCI (juin 1992), n° 6, p. 3540-3550.

TODD, Neil P. McAngus, « The kinematics of musical expression », *Journal of the Acoustical Society of America,* XCVII (mars 1995), n° 3, p. 1940-1949.

TODOROV, Tzvetan, *Théories du symbole,* Paris : Seuil, 1977.

TOLBERT, Elizabeth, « Untying the music/language knot », dans PHYLLIS AUSTERN, Linda, (éd.) *Music, Sensation, Sensuality,* New York, Londres : Routledge, 2002, p. 77-96.

VOLTAIRE, *Dictionnaire philosophique* [réédition de l'édition Kehl, 1785-1789], Paris : Garnier Frères, 1878.

WAGNER, Richard, « La « *symphonie* héroïque » de Beethoven » [1851], *Œuvres en prose,* trad. française de J.-G Prod'homme, Paris : Delagrave, 1910, R/Plan-de-la-Tour : Éditions d'aujourd'hui, 1976, vol. 7, p. 243-248.

WALSER, Robert, « The body in the music : epistemology and musical semiotics », *College Music Symposium,* XXXI (1991), p. 116-126.

WATT, Roger J. ; ASH, Roisin L., « A psychological investigation of meaning in music », *Musicae Scientiae,* II (1998), n° 1, p. 33-53.

WITTEN, David, « Stemless noteheads, flying frisbees, and other analytical tools », dans WITTEN, David, (éd.) *Nineteenth-Century Piano Music. Essays in Performance and Analysis,* New York ; Londres : Garland Publishing, 1997, p. 3-14.

4. Ouvrages et articles non musicologiques

ARVERS, Félix, « Sonnet imité de l'italien », *Mes heures perdues,* Paris : Fournier jeune, 1833.

BACHELARD, Gaston, *La Psychanalyse du feu,* Paris : Gallimard, 1938.

BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement,* Paris : José Corti, 1943.

BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les Rêves. Essai sur l'imagination de la matière,* Paris : José Corti, 1942.

BARTHES, Roland, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III,* Paris : Seuil, 1986.

BAUDELAIRE, Charles, *L'Art romantique* [1869], Paris : Calmann Lévy, 1885.

BAUDELAIRE, Charles, *Les Fleurs du Mal* [1861], Paris : pour les Cent bibliophiles, 1899.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire,* Paris : Michel Lévy frères, 1868-1870, 7 vol.

BAYARD, Pierre, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus,* Paris : Éditions de Minuit, 2007.

BERGSON, Henri, *Matière et mémoire* [1896], Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

BERGSON, Henri, *Les Deux Sources de la morale et de la religion* [1932], Paris : Presses Universitaires de France, 1990.

BESSE, Henri, « Signes iconiques, signes linguistiques », *Langue française,* n° 24 (1974), p. 27-54 [en ligne]. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/lfr_0023-8368_1974_num_24_1_5692. [consulté le 28 novembre 2012].

BLACK, Max, « Metaphor », *Proceedings of the Aristotelian Society,* LV (1954-1955), n° 76, p. 275-294.

BLACK, Max, « More about metaphor », *Dialectica,* XXXI (1977), n° 3-4, p. 429-457.

BORGES, Jorge Luis, *Enquêtes :1937-1952,* [*Otras inquisiciones,* 1952] trad. de l'espagnol par Paul et Sylvia Bénichou et Roger Caillois, Paris : Gallimard, 1957.

BOURDIEU, Pierre, *Outline of a Theory of Practice* [*Esquisse d'une théorie de la pratique,* 1972], trad. anglaise de Richard Nice, Cambridge : Cambridge University Press, 1977.

BOURDIEU, Pierre, « L'Illusion biographique », *Actes de la recherche en sciences sociales,* (janvier 1986), n° 62-63, p. 69-72.

BOWRA, Cecil M., *The Romantic Imagination,* Londres : Oxford University Press, 1949.

BRESSON, Robert, *Notes sur le cinématographe,* Paris : Gallimard, 1975.

CLYNES, Manfred, *Sentics. The Touch of Emotions,* Garden City : Anchor Press, 1977.

DELACROIX, Eugène, *Journal* [1822-1863], éd. sous la direction de Michèle Hannoosh, Paris : José Corti, 2009, 2 vol.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien,* Paris : Librairie de la Bibliothèque nationale, 1895 [1re éd. : 1830].

DODILLE, Norbert, *Le Texte autobiographique de Barbey d'Aurevilly,* Genève : Librairie Droz, 1987.

DOSSE, François, *Le Pari biographique. Écrire une vie,* Paris : La Découverte, 2005.

DURAND, Gilbert, *L'Imaginaire. Essai sur les sciences et la philosophie de l'image,* Paris : Hattier, 1994.

DURAND, Gilbert, *L'Imagination symbolique,* Paris : Presses Universitaires de France, 1993.

ECO, Umberto, *Les Limites de l'interprétation,* [*I limiti dell'interpretazione,* 1990], trad. de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris : B. Grasset, 1992.

GENETTE, Gérard, *Figures I,* Paris : Seuil, 1966.

GLAUDES, Pierre ; LOUETTE, Jean-François, *L'Essai,* Paris : Hachette Supérieur, 1999.

GOODMAN, Nelson, *Langages de l'art. Une approche de la théorie des symboles,* [*Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols,* 1976 (2e éd.)], trad. de l'anglais par Jacques Morizot, Paris : Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

GUSDORF, André, *Le Romantisme,* Paris : Payot, 1993, 2 vol.

GUSDORF, André, *Naissance de la conscience romantique au siècle des Lumières,* Paris : Payot, 1976.

GUÉRIN, Maurice (de), *Journal, lettres et poèmes,* Paris : Didier et Cie, 1862.

HARRIS, Brian, « La traductologie, la traduction naturelle, la traduction automatique et la sémantique », *Cahier de linguistique,* n° 2 (1973), p. 133-146.

HAYMANN, Emmanuel, *Albin Michel. Le Roman d'un éditeur,* Paris : Albin Michel, 1993.

HEIDEGGER, Martin, *Chemins qui ne mènent nulle part* [*Holzwege,* 1950], nouvelle éd., Paris : Gallimard, 1986, coll. « Tel ».

HERSANT, Yves, *Mélancolies. De l'Antiquité au XXe siècle,* Paris : Robert Laffont, 2005, coll. « Bouquins ».

HUGO, Victor, *Les Travailleurs de la mer* [1866], Paris : Émile Testard, 1889-1892, 2 vol.

KANT, Emmanuel, *Critique de la faculté de juger* [*Kritik der Urteilskraft,* 1790], Paris : Gallimard, 1985, coll. « Bibliothèque de la Pléiade » [*Œuvres philosophiques,* vol. 2].

KARENIN, Vladimir, *George Sand. Sa vie et ses œuvres,* Paris : Plon-Nourrit, 1899-1926, 4 vol.

KENDALL, Paul Murray, « Walking the boundaries », dans OATES, Stephen B., (éd.) *Biography as High Adventure. Life-Writers Speak on Their Art,* Amherst : The Univeristy of Massachussets Press, 1968, p. 32-49.

LAKOFF, George ; JOHNSON, Mark, *Les Métaphores dans la vie quotidienne* [*Metaphors we live by,* 1980], trad. de l'américain par Michel de Fornel, en collaboration avec Jean-Jacques Leclerce, Paris : Éditions de Minuit, 1985.

LANGER, Susanne K., *Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite and Art,* Cambridge : Harvard University Press, 1951.

LASSERRE, Pierre, *Les Idées de Nietzsche sur la musique*, Paris : Calmann-Lévy, 1929.

LASSERRE, Pierre, *Le Romantisme français. Essai sur la révolution dans les sentiments et dans les idées au XIX^e siècle,* Paris : Mercure de France, 1907.

LE GOFF, Jacques, *Saint Louis,* Paris : Gallimard, 1996.

LITTRÉ, Émile, « Émotion », *Dictionnaire de la langue française,* Paris : Hachette, 1873-1874, vol. 2, p. 1348-1349 [en ligne]. http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5406698m/f412.image. [Consulté le 13 avril 2013].

MADELÉNAT, Daniel, *La Biographie,* Paris : Presses Universitaires de France, 1984.

MALLARMÉ, Stéphane, *Correspondance complète, 1862-1871,* éd. sous la direction de Bertrand Marchal, Paris : Gallimard, 1995.

MARKS, Lawrence E., « Synesthesia and the arts », dans CROZIER, W. Ray. ; CHAPMAN, Antony J., (éds.) *Cognitive Processes in the Perception of Art,* Amsterdam : North-Holland, 1984, p. 427-447.

MAUROIS, André, *Aspects de la biographie,* Paris : Au Sans Pareil, 1928 (7^e édition).

MICKIEWICZ, Adam, *Œuvres poétiques complètes de Adam Mickiewicz*, Paris : Firmin-Didot frères, 1859.

MOLINO, Jean ; SOLBLIN, F. ; TAMINE, Joëlle, « Présentation : problèmes de la métaphore », *Langages,* XII (1979), n° 54, p. 5-40.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir* : *« la gaya scienza ». Fragments posthumes : été 1881- été 1882,* [*Die Fröhliche Wissenschaft,* 1882] textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari, trad. de l'allemand par Pierre Klossowski, Paris : Gallimard, 1982.

NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes : automne 1885-automne 1887,* textes établis et annotés par G. Colli et M. Montinari, trad. de l'allemand par Julien Hervier, Paris : Gallimard, 1979.

OATES, Stephen B., *Biography as High Adventure. Life-Writers Speak on Their Art,* Amherst : The Univeristy of Massachussets Press, 1968.

OUSTINOFF, Michaël, *La Traduction,* Paris : Presses Universitaires de France, 2012 (4^e édition), coll. « Que sais-je ? ».

PETRIE, Hugh G., « Metaphor in education », dans ORTONY, Andrew, (éd.) *Metaphor and Thought,* Cambridge : Cambridge University Press, 1979, p. 438-461.

PROUST, Marcel, *Contre Sainte-Beuve,* Paris : Gallimard, 1965.

RICŒUR, Paul, *La Métaphore vive,* Paris : Seuil, 1975.

RICŒUR, Paul, *Temps et récit. III. Le Temps raconté,* Paris : Seuil, 1985.

RIMBAUD, Arthur, *Poésies complètes,* Paris : Léon Vanier, 1895.

ROGERAT, Marie-Claude, *Les Biographies d'artistes. Auteurs, personnages, public. Analyse sociologique des représentations de l'artiste au XX^e siècle,* Paris : L'Harmattan, 2010.

ROSEN, Charles ; ZERNER, Henri, *Romantisme et réalisme. Mythes de l'art du XIX^e siècle* [*Romanticism and realism,* 1984] trad. de l'américain par Odile Demange, Paris : Albin Michel, 1986.

SAINTE-BEUVE, « Notice sur Maurice de Guérin », dans GUÉRIN, Maurice (de), *Journal, lettres et poèmes,* Paris : Didier et C^ie, 1862, p. VII-XXXVI.

SAND, George, *Impressions et souvenirs* [1862], Paris : Michel-Lévy Frères, 1873.

SAND, George, *Consuelo* [1843], Paris : Michel-Lévy Frères, 1861, 3 vol.

SAND, George, *Un hiver à Majorque. Spiridion* [1842], Paris : Michel-Lévy frères, 1867.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination* [1940], Paris : Gallimard, 1986.

SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation,* [*Die Welt als Wille und Vorstellung,* 1844 (2^e éd.)], trad. de l'allemand par C. Sommer, V. Stanek et M. Dautrey, Paris : Gallimard, 2009, 2 vol.

SHAM'S, *L'Acteur, entre réel et imaginaire,* Paris : L'Harmattan, 2003.

STANISLAVSKI, Konstantin, *La Formation de l'acteur,* Paris : Éditions Payot & Rivages, 2001.

VALÉRY, Paul, *Variété III* [1936]*,* Paris : Gallimard, 2002.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire,* Paris : Éd. du Seuil, 1971.

WILLIAMS, Joseph M., « Synaesthesic adjectives : a possible law of semantic change », *Language. Journal of the linguistic society of America,* LII (1976), n° 2, p. 461-478.

5. Partitions

BEETHOVEN, Ludwig (van), *Sonatas for the piano,* trad. de l'allemand par Theodore Baker, New York : G. Schirmer, [cop. 194?], vol. 1, cotage 11606.

BERLIOZ, Hector, *Symphonie fantastique* [*New Edition of the Complet Works,* vol. 16], éd. sous la direction de Nicholas Temperley, Cassel ; Bâle ; Tours ; Londres : Bärenreiter, 1972, cotage 5456.

KALKBRENNER, Frédéric, *Méthode pour apprendre le piano à l'aide de guide-mains, suivie de 12 études op. 108,* Paris : Pleyel et Cie, [s.d.].

LONG, Marguerite, *Le Piano de Marguerite Long,* Paris : Salabert, 1959, cotage E.A.S. 16079.

PUGNO, Raoul, *Les Leçons écrites de Raoul Pugno. Chopin. Avec une biographie de Chopin par M. Michel Delines,* Paris : Librairie des « Annales politiques et littéraires », 1910.

6. Conférences non publiées

Rémy Campos, le 16 avril 2013 au Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris : « Aux origines du piano français : le jeu perlé ».

Nicholas Cook, le 14 février 2008 à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales : « Objective expression : Analysing phrase arching in recordings of Chopin's *Mazurkas* ».

7. Sources internet

Andrew W. Mellon Foundation ; King's College London, *Online Chopin Variorum Edition,* [en ligne]. http://www.ocve.org.uk. [Consulté le 25 juillet 2013].

Centre for Digital Music, Queen Mary, University of London, *Sonic Visualiser* [en ligne]. http://www.sonicvisualiser.org/. [Consulté le 2 mai 2013]

Centre for Digital Music, Queen Mary, University of London, *Vamp plugins* [en ligne]. http://www.vamp-plugins.org/download.html. [consulté le 2 mai 2013].

Centre for the History and Analysis of Recorded Music, *Mazurka Project* [en ligne]. http://www.mazurka.org.uk/. [Consulté le 2 mai 2013]

Centre for the History and Analysis of Recorded Music, « Cortot discoveries », http://www.charm.kcl.ac.uk/sound/sound_cortot.html. [Consulté le 7 mai 2013].

Centre for the History and Analysis of Recorded Music, « Experiments », *Mazurka Project* [en ligne]. http://mazurka.org.uk/experiments/. [Consulté le 2 mai 2013].

Centre for the History and Analysis of Recorded Music, « Average Tempos of Mazurka Performances » [en ligne]. http://www.mazurka.org.uk/ana/avgtempo/. [Consulté le 3 mai 2013].

Centre for the History and Analysis of Recorded Music, « Record catalogues » [en ligne]. http://www.charm.rhul.ac.uk/discography/disco_catalogues.html. [Consulté le 5 août 2013].

University of California, *Encyclopedic Discography of Victor Recordings* [en ligne]. http://victor.library.ucsb.edu/. [Consulté le 5 août 2013].

III. Sources audiovisuelles et audio

1. Sources audiovisuelles

Archives françaises du film, « Hommage à Frédéric Chopin ». http://www.cnc-aff.fr/internet_cnc/Internet/ARemplir/parcours/Chopin/accueil.html. [Consulté le 6 mars 2013].

LABRANDE, Christian ; STURROCK, Donald, *The Art of Piano. Great Pianists of the 20th Century,* DVD Warner music vision 3984291992 (1999).

2. Sources audio

CHOPIN, Frédéric, *Oeuvres pour piano,* Alfred Cortot, 6 CD EMI classics 7 67359 2 (enreg. : 1920-1951, R/1991).

Alfred Cortot. The complete acoustic Victor recordings, 2 CD Biddulph LHW 014-015 (enreg. : 1919-1925, R/1993)

Alfred Cortot : the master classes, introduction et commentaire de Murray Perahia, 3 CD Sony Classical S3K89698 (enreg. : 1954-1960, R/2005).

CHOPIN, Frédéric, *Préludes, Impromptus, Berceuse, Tarentelle,* Alfred Cortot, CD Naxos Historical, 8.111023 (enreg. : 1926-1950, R/2006).

CHOPIN, Frédéric, *Préludes, Impromptus, Barcarolle, Berceuse,* Alfred Cortot, CD EMI Classics 3 61542 2 (enreg. : 1933-1949, R/2006).

Alfred Cortot. Anniversary Edition, 40 CD EMI Classics 7 04907 2 (enreg. : 1919-1959, R/2012).

Archives de la Radio Télévision Suisse [en ligne] http://www.rts.ch/archives/recherche/?keywords=alfred%20cortot. [Consulté le 29 février 2013].

CONTENU DES CD-ROMS

Les trois CD-ROMS joints à cette Thèse contiennent :

1) Les *Préludes* op. 28 enregistrés en 1926, au format wav.

2) Les *Préludes* op. 28 enregistrés en 1933-1934, au format wav.

3) Les *Préludes* op. 28 enregistrés en 1942, au format wav, ainsi qu'un fichier intitulé « données numériques », qui contient toutes les données relatives à l'analyse des enregistrements, *via* Sonic Visualiser. Il est au format pdf.

INDEX

ADORNO, Theodor W., 566
ALARD [Allard], Delphin, 575
ALBÉNIZ, Isaac, 335, 390
ALKAN, Charles-Valentin, 91
ANSELMINI, François, 13
ARAGO (Frères) [François, Jean, Jacques et Étienne], 29
ARGERICH, Martha, 507
ARISTOTE, 192, 193
ARVERS, Félix, 60
ASH, Roisin L., 268, 272
ASTRUC, Gabriel, 84
AUDLEY, Agathe, 18, 73
BACH, Carl Philipp Emanuel, 144
BACH, Johann Sebastian, 13, 23, 66, 105, 111, 132, 166, 220, 242, 290, 303, 308
BACHELARD, Gaston, 270, 324, 358, 360, 361
BACKHAUS, Wilhelm, 367
BADURA-SKODA, Paul, 296
BALZAC (de), Honoré, 28, 44, 576
BARBEY D'AUREVILLY, Jules, 95, 615
BARENBOIM, Daniel, 165
BARNETT, David, 135
BARRAS, Marie-Cécile, 296
BARRAUD, Henry, 256
BARRÈS, Maurice, 291, 292
BARTHES, Roland, 128, 280, 346, 348
BAUDELAIRE, Charles, 51, 92, 100, 104, 291, 301, 344, 354, 355, 356, 615
BAUMAN-SZULAKOWSKA, Jolanta, 296
BAYNE (de), Louise, 94
BAYNE (de), René-Louis-Marie de, 94
BEETHOVEN (van), Ludwig, 11, 23, 26, 28, 69, 70, 71, 90, 93, 101, 103, 106, 107, 109, 142, 183, 205, 241, 242, 252, 255, 352, 354, 384, 385, 387, 396, 566, 574, 577, 604, 606, 612, 613, 614
BELGIOJOSO, Cristina Trivulzio, 28, 29, 31, 577
BELLINI, Vincenzo, 236, 240
BÉRARD, Jean, 562
BERGSON, Henri, 128, 320, 321, 326
BERLIOZ, Hector, 29, 45, 51, 91, 102, 104, 146, 294, 295
BERMAN, Antoine, 120
BERNARD, Jean-Jacques, 44
BERRY, Wallace, 385, 386, 612
BIDAL, Denise, 350, 351, 558
BIELAWSKI [Bielaski], Jósef, 36
BISSON, Louis-Auguste, 27, 64, 84
BLACK, Max, 193, 199, 200, 204, 222
BLAHETKA, Léopoldine, 39, 40, 569
BLANC, Louis, 29
BOCAGE [Pierre-Martinien Tousez], 28, 30, 577
BOGHOSSIAN, Irma, 23
BONDS, Mark Evan, 235
BORIO, Gianmario, 256
BOROVSKY, Alexander, 367
BORY, Robert, 152
BOSSEUR, Jean-Yves, 177
BOURDIEU, Pierre, 44, 327
BOVY, Antoine, 27
BOWEN, José A., 392, 558
BOWRA, Cecil M., 63
BRAHMS, Johannes, 111, 176, 214
BRÉAL, Clotilde, 83
BRÉAL, Michel, 83
BREITINGER, Johann Jakob, 192, 193
BREITKOPF & HÄRTEL (éditions),, 133, 172, 173, 309, 375
BRENDEL, Alfred, 162
BRESSON, Robert, 563
BRIZEUX, Antoine, 232
BRUHN, Siglind, 290
BRUNHOFF (de), Thierry, 567
BRUNSCHWIG, Dany, 84
BÜLOW (von), Hans, 183, 184
BURKHOLDER, J. Peter, 219, 220, 222, 224
BURNHAM, Scott, 204
BURY (de), Blaze, 75
BYRON, George Gordon, 95, 220, 288, 605, 608
CAMPOS, Rémy, 377, 619
CASADESUS, Robert, 367
CASALS, Pablo, 168

CAULLIER, Joëlle, 154, 336, 338
CEILLIER, Laurent, 259, 260, 266
CERONE, Pietro, 401
CHERUBINI, Luigi, 104, 105
CHOPIN, Nicolas, 28, 75, 76, 77, 577
CHOUQUET, Gustave, 96
CICCOLINI, Aldo, 160, 162, 607
CLARKE, Eric, 285, 347, 395, 397
CLEMENTI, Muzio, 242
CLÉSINGER, Solange, 32, 41, 57, 60, 577, 603
CLUYTENS, André, 563
CLYNES, Manfred, 327, 330, 396
COLLING, Alfred, 14, 145, 329
COLOMBATI, Claudia, 68
CONE, Edward T., 214, 386
COOK, Nicholas, 331, 391, 395, 398, 619
CORRÊA (éditions), 14, 29, 41, 595, 602
CORTOT, Jean, 18
CORTOT, Renée (née Chaîne), 43, 83, 84, 158, 225, 226
COUPERIN, François, 149, 242
CROIZA, Claire, 236
CUSTINE, Astolphe de, 28, 57, 577
CZIFFRA, Georges, 507
DAHLHAUS, Carl, 68, 70
DANDELOT, Georges, 43, 593
DANUSER, Hermann, 118
DANYSZ, Stéphane, 33, 35, 37, 39, 599
DARWIN, Charles, 327
DAVID, Félicien, 91, 135, 165, 180, 198, 291, 327, 328, 598, 604, 609, 610, 614
DAVIDSON, Jane, 347
DAVISON, James Williams, 207
DEBUSSY, Claude, 23, 24, 77, 115, 126, 127, 129, 151, 194, 217, 222, 226, 267, 290, 291, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 307, 308, 309, 310, 312, 332, 335, 343, 360, 443, 560, 600, 602, 605, 608, 610, 612, 613
DECOMBES, Émile, 20, 21, 22, 337, 607
DELACROIX, Eugène, 29, 50, 81, 93, 103, 104, 240
DEPALLE, Philippe, 395
DESCARTES, René, 326, 327
DIBBEN, Nicola, 215
DIDEROT, Denis, 88, 143, 145, 153, 156
DIÉMER, Louis, 21, 149, 190, 236, 337
DOUMET, Christian, 85, 158
DUBOIS, Camille, 21
DUCA, 113
DUFOURC, Norbert, 41
DUPRÉ, Marcel, 67
DURAND, Gilbert, 316
DURAND, Jacques, 24, 296, 305, 309, 316
ECO, Umberto, 137
EIGELDINGER, Jean-Jacques, 55, 80, 105, 117, 196, 245, 246, 266, 296, 303, 305, 309, 312, 399, 400, 401, 599, 602, 608
ELSNER, Jósef, 36, 102, 573, 574
EMI, 405, 406, 582, 584, 585, 590, 591, 620
ÉRARD (maison), 336
ESCAL, Françoise, 51, 88, 96, 126, 320
ESCUDIER, Léon, 97
ESNAULT, Louis, 28, 577
FAURÉ, Gabriel, 21, 23, 77, 194, 298, 308
FERRÀ, Bartolomé, 97
FÉTIS, François-Joseph, 28, 29, 54, 55, 181, 577, 597
FIELD, John, 296
FLETCHER, Harvey, 393
FLEURY, Louis, 24
FONTANA, Julian, 33, 39, 170, 173, 194, 254, 569, 570, 572, 573
FORTE, Allen, 214
FOURNIER, Pierre, 60, 385, 614
FRAGONARD, Jean-Honoré, 341
FRANCÈS, Bernard, 130, 269, 278, 285, 286, 331
FRANCHOMME, Auguste, 33, 36, 170, 172, 573, 574, 575
FRANCK, César, 133, 151, 233, 234, 562, 613
FRANÇOIS, Samson, 556, 567, 606
FRESCOBALDI, Girolamo, 401
FRIEDMAN, Ignacy, 309
FRIEDRICH, Caspar David, 17, 18, 68, 119, 124, 165, 291, 602, 617
FURTWÄNGLER, Wilhelm, 83
GABRIELSSON, Alfred, 279, 280
GALLAIT, Louis, 27, 91
GANCHE, Édouard, 18, 24, 34, 44, 45, 61, 73, 74, 79, 80, 170, 171, 172, 173, 174, 276, 403, 404, 593, 603
GAVOTY, Bernard, 19, 20, 21, 22, 24, 28, 31, 38, 41, 42, 43, 48, 61, 65, 66, 67, 75, 81, 83, 84, 85, 113, 114, 141, 144, 157, 158, 159, 167, 168, 195, 242, 292, 310,

328, 336, 347, 370, 371, 372, 373, 378, 379, 403, 561, 562, 563, 593, 594
GENETTE, Gérard, 139
GEYMÜLLER, M., 575
GIDE, André, 52, 53, 104, 204, 256, 383
GŁADKOWSKA [Gladkowska], Konstancja [Constance], 28, 52, 60, 575, 576, 577
GLOTZ, Michel, 563
GODET, Robert, 296, 602
GODOWSKY, Leopold, 236
GOEBEL, Werner, 395
GOETHE (von), Johann Wolfgang, 102, 294, 295
GOLDBECK, Fred, 558
GOODMAN, Nelson, 164, 195, 214, 271, 329
GÖRNER, 575
GRAF [Graff], Conrad, 37, 38, 574, 575
GRAMOPHONE, 405
GREFFULHE (comtesse) [Élisabeth de Riquet de Caraman-Chimay], 310
GRZYMAŁA [Grzymala], Wojciech, 33, 569, 570, 574, 576
GUCK, Marion A., 214, 347, 348
GUÉRIN (de), Eugénie, 94
GUÉRIN (de), Maurice, 28, 30, 91, 92, 93, 94, 95, 577, 618
GUSDORF, André, 88
GUT, Serge, 309
GUTMANN, Adolf, 173, 569
HAHN, Reynaldo, 21
HALLÉ, Charles, 58
HANSLICK, Eduard, 126, 144, 145, 164, 165, 319, 331
HARNONCOURT, Nikolaus, 150
HARRIS, Brian, 118
HASKIL, Clara, 567
HASLINGER, Tobias, 573
HATTEN, Robert S., 232, 288
HAYDN, Joseph, 90, 99, 101, 107, 109, 242, 352, 613
HEIDEGGER, Martin, 49, 133
HEINE, Heinrich, 29, 45, 96, 98, 102
HELLER, Stephen, 55
HERZ, Henri, 38, 82, 569
HILLER, Ferdinand, 570, 578
HMV, 404, 405, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591
HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus, 101, 238
HOROWITZ, Vladimir, 397, 561
HOWAT, Roy, 296, 312
HUGO, Victor, 44, 96, 97, 106, 277
HUMMEL, Johann Nepomuk, 38, 296
HUNEKER, James, 45, 259, 260
HUVELIN, Paul, 297
IMBERTY, Michel, 120, 181, 211, 212, 216, 280, 346
INDY (d'), Vincent, 107
ISAACS, Leonard, 26, 354
JAËLL, Marie, 12, 305
JAMES, Robert C., 327
JOHNSON, Mark, 193, 326, 328, 329
JOHNSON, Peter, 392
JUSLIN, Patrick N., 279, 280, 318
KALKBRENNER, Frédéric, 81, 370
KALLBERG, Jeffrey, 52, 54
KANT, Emmanuel, 125
KARASOWSKI, Maurycy, 17, 28, 35, 44, 260, 577
KEATON, Buster [Joseph Frank], 85
KISSIN, Evgeny, 507
KIVY, Peter, 164, 165, 195, 196, 227, 271, 284
KLECZYŃSKI [Kleczynski, 102, 103, 245, 246, 247, 304, 319, 400
KLINDWORTH, Karl, 373, 377
KOCZALSKI, Raoul, 68, 73, 146, 147, 152, 196, 236, 246
KOLOGRIVOFF (de), Vera, 28, 578
KRETZSCHMAR, Hermann, 133
KRUMHANSL, Carol L., 165
KURKELA, Kari, 398
KWIATOWSKI, Teofil, 27, 48, 51, 53, 70
LA GRANGE (de), Henry-Louis, 344, 563
LADMIRAL, Jean-René, 120
LAKOFF, George, 193
LAMARTINE (de), Alphonse, 97, 301
LAMENNAIS (de), Félicité, 29, 94, 95
LANDOWSKA, Wanda, 149, 150
LANG, François, 84
LANGER, Susanne K., 203, 284
LANGNER, Jörg, 395
LAPRADE, Victor de, 29
LASSERRE, Pierre, 122, 165, 329
LAUKKA, Petri, 318
LAVIGNAC, Albert, 80, 90, 311, 313

LAZARE-LÉVY [Lazare Lévy], 84, 165, 166, 403
LE BERNIN [Gian Lorenzo Bernini], 341
LE GOFF, Jacques, 49
LE SENNE, Camille, 24
LEBERT, Sigmund, 183, 184
LEECH-WILKINSON, Daniel, 388, 447, 448, 449, 451, 452, 453
LENZ (von), Wilhelm, 57, 73, 80, 86, 196, 204, 207, 235, 252, 255
LEROUX, Pierre, 29
LEVINSON, Jerrold, 383, 384
LICHNOWSKY [LICHNOWSKI], Karl Alois, 574
LIDOV, David, 327, 328, 369
LISZT, Franz, 21, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 32, 38, 44, 45, 50, 53, 55, 57, 61, 62, 68, 79, 80, 81, 88, 92, 93, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 105, 106, 111, 124, 132, 179, 180, 196, 240, 241, 255, 257, 271, 275, 276, 278, 291, 292, 293, 295, 302, 305, 308, 309, 317, 323, 342, 354, 368, 390, 570, 577, 578, 582, 587, 602, 608, 611, 612
LITTOLF, Henry (éditions), 171
LITTRÉ, Émile, 283
LITVINNE, Félia, 25, 236
LONG, Marguerite, 194, 195, 196, 198, 242, 307, 370, 619
LUSSY, Mathis, 247, 408, 560
MALLARMÉ, Stéphane, 268, 336
MALLEFILLE, Félicien, 74
MANGEOT, Auguste, 66, 157
MANSHARDT, Thomas, 129, 145, 157, 171, 178, 247, 330, 338, 351, 368, 371, 377, 400
MARKS, Lawrence E., 228
MARMONTEL, Antoine, 45, 53, 54, 55, 57, 97, 144, 190, 235, 304, 336, 337
MARMONTEL, Antonin, 190
MASSE, Richard (éditions), 569, 570, 573, 599
MASSON, Paul-Marie, 149
MATHIAS, Georges, 21, 86, 96, 102, 103, 205
MATUSZYŃSKI [MATUSZYNSKI], Jan [Jean], 34, 60, 71, 571, 576
MAUCLAIR, Camille, 24, 142, 298
MAUROIS, André, 49
MAUSSIN, Marcel, 115
MAUTÉ DE FLEURVILLE, Antoinette-Flore, 296, 305
McADAMS, Stephen, 197
MEERSCH (van der), Maxence, 44
MENDELSSOHN, Felix, 28, 107, 132, 242, 295, 368, 578
MESSIAEN, Olivier, 146, 228, 290, 605
METHUEN-CAMPBELL, James, 25, 394
MEYER, Jürgen, 162, 393, 567, 604
MEYER, Marcelle, 567
MICHAŁOWSKI, Aleksander, 236
MICHEL, Albin (éditions), 17, 42, 44, 68, 104, 595, 608, 616, 618
MICKIEWICZ [Mikiewicz], Adam, 28, 94, 259, 260, 261, 262, 578, 617
MIKULI, Karol, 152, 171, 174, 175, 190, 246, 305, 373, 377, 378, 461
MOLINO, Jean, 137, 193
MOMIGNY (de), Jérôme-Joseph, 254, 255
MONDOR, Edmond, 20
MONELLE, Raymond, 126
MONET, Claude, 357
MONTAIGNE (de), Michel, 28, 577
MONTALEMBERT (de), Charles, 94
MONTEVERDI [Monteverde], Claudio, 111
MOREAU, Léon, 25
MORHANGE-MOTCHANE, Marthe, 562
MOSCHELES, Ignaz, 18, 28, 38, 56, 69, 181, 578, 597, 611
MOSER, Hans Joachim, 195
MOTTL, Felix, 310
MOUNE DE RIVEL [Cécile Jean-Louis Baghio'o], 563
MOUNIN, Georges, 120
MOZART, Wolfgang Amadeus, 87, 90, 101, 102, 103, 105, 107, 109, 111, 165, 166, 170, 195, 242, 254, 255, 529, 575, 613
MUCK, Karl, 310
MUNSON, Wilden A., 393
MUSSET, Alfred de, 54, 62, 97, 240
MUZIO, Claudia, 236
NADAR [Gaspard-Félix Tournachon], 84
NÉMIROVSKY, Irène, 44
NEUHAUS, Heinrich, 135, 147, 268, 384
NEWCOMB, Anthony, 202, 213, 214, 257, 271, 282
NICHOLS, Roger, 182

NIECKS, Frederick, 17, 26, 28, 44, 47, 55, 260, 578
NIEDERMEYER, Louis, 308
NIETZSCHE, Friedrich, 118, 122, 123, 124, 165, 329, 617
NIKISCH, Arthur, 24
NOUNEBERG, Louta, 367, 368, 369, 370, 371
OPIEŃSKI [Opienski], Henryk [Henri], 33, 34, 35, 36, 78, 569, 572, 573, 576, 599
ORY, Pascal, 13
OSTROWSKI, Krystyan [Christien], 260, 261
OTT, Bertrand, 342
OUSTINOFF, Michaël, 120
OXFORD (éditions), 12, 63, 69, 83, 126, 165, 171, 204, 234, 373, 384, 386, 393, 395, 400, 603, 604, 605, 606, 608, 609, 610, 611, 613, 614, 615
PACHMANN (de), Vladimir, 236
PADEREWSKI, Ignacy Jan, 80, 84, 178, 390, 594
PAGANINI, Niccolò, 571, 578
PALESTRINA, Giovanni Pierluigi, 111, 303
PARNCUTT, Richard, 393
PASCAL, Blaise, 13, 113, 155, 598
PASTA, Giuditta, 235
PATTI, Adelina, 236
PERLEMUTER, Vlado, 567
PETERS, Carl Friedrich (éditions), 171, 309
PETERSEN, Julius, 101
PETRIE, Hugh G., 199, 200
PIANA, Giovanni, 365
PIERCE, Charles Sanders, 243
PIERRE, Constant, 18, 20, 29, 45, 46, 119, 122, 165, 236, 327, 329, 385, 600, 601, 615, 616, 617
PIRRO, André, 149
PLÉ, Simone, 567
PLEYEL (maison), 49, 574, 578
PLEYEL, Camille, 33, 62, 572, 574, 576
PLEYELA, 113
PONIATOWSKI, André, 303
POTOCKA, Delfina [Delphine], 52, 60
POURRAT, Henri, 44
POURTALÈS, Guy de, 18, 45, 46, 79, 600
PROUST, Marcel, 24, 70, 603
PSZENNY (Famille), 572
PUGNO, Raoul, 24, 185, 187, 188, 337, 619
QUINET, Edgar, 29
RACINE, Jean, 74
RADZIWIŁŁ (Famille), 571
RADZIWIŁŁ, Antoni Henryk, 78
RADZIWIŁŁ, Wanda, 571
RAMBEAU, Marie-Paule, 60, 82
RAMEAU, Jean-Philippe, 241, 242
RAPHAËL, 102
RAPPOLDI-KAHRER, Laura, 196
RAVEL, Maurice, 23, 24, 77, 290, 296, 298, 335, 390, 605
REPP, Bruno H., 396, 397, 398
RICHTER, Hans, 310
RICŒUR, Paul, 17, 46, 48, 49, 73, 198, 201
RIHM, Wolfgang, 152
RINK, John, 168, 386, 387
RISLER, Édouard, 240, 310, 337, 594
RISSET, Jean-Claude, 187
ROBERT, Auguste-François, 95
ROGERAT, Marie-Claude, 67
ROLLAND, Romain, 44, 128, 149, 309, 577, 602
ROMILLY (de), Madame Gérard, 312
ROSEN, Charles, 90, 101, 111, 119, 354, 355, 384, 385
ROSENTHAL, Moriz, 236
ROSSINI, Gioachino, 296, 572
ROSTAND, Claude, 563
ROTHSCHILD (de), James, 79
ROUSSEAU, Jean-Jacques, 194, 268, 283, 285
RUBINSTEIN, Arthur, 83
RUBIO, Luigi, 27, 578
RUDE, François, 101
SABATIER, André, 42, 44
SABATIER, Robert, 42
SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin, 30, 50, 70, 95, 618
SAINT-SAËNS, Camille, 21, 23, 305
SALABERT (éditions), 85, 181, 182, 200, 242, 272, 373, 597, 619
SAMSON, Jim, 51, 79, 82, 259
SAND, George, 28, 29, 30, 32, 47, 50, 52, 53, 60, 61, 62, 73, 74, 75, 77, 81, 90, 91, 95, 97, 98, 166, 240, 265, 267, 339, 570, 579, 601, 603, 616

SARTRE, Jean-Paul, 153, 154
SATIE, Erik, 134, 324
SCARLATTI, Domenico, 242
SCHACHTER, Carl, 214
SCHAMFELDT, Janet, 386
SCHIRMER, Gustav (éditions), 183, 184, 618
SCHLEGEL, Friedrich, 67, 68
SCHLESINGER, Maurice (éditions), 572
SCHOPENHAUER, Arthur, 274, 280
SCHOTT, Bernhard (éditions), 292, 447, 609
SCHUBERT, Franz, 214, 368
SCHUMANN, Robert, 23, 28, 41, 45, 55, 87, 96, 98, 103, 105, 141, 185, 194, 226, 241, 259, 295, 319, 341, 346, 348, 349, 354, 368, 390, 396, 397, 562, 579, 612
SCRUTON, Roger, 125, 196, 197, 273
SEASHORE, Carl Emil, 391
SEMBRICH, Marcella, 236
SHAKESPEARE, William, 147
SIBLEY, Franck, 233
SLAVÍK [Slavik], Josef, 571
SOLBLIN, F., 193
SOLIVA, Carlo Evasio, 575
SORIANO, Denise, 84
SOUZAY, Gérard, 236, 562
SOWIŃSKI [Sowinski], Wojciech, 572
SPAMPINATO, Francesco, 332, 359, 365
SPENCER, Herbert, 123
SPITZER, Michael, 272
STANISLAVSKI, Konstantin, 147, 148, 154
STEINWAY (maison), 336
STIRLING, Jane, 28, 49, 170, 172, 569, 574, 579
STRAVINSKY, Igor, 88, 121, 139, 169, 289
TAGLIAFERRO, Magda, 85, 158, 159, 241, 567
TAMINE, Joëlle, 193
TARASTI, Eero, 115, 257, 328, 346, 347, 348
TARUSKIN, Richard, 151, 169, 170
TAUSIG, Carl, 18, 80, 206, 207, 238, 312, 602
TAYLOR, Karen M., 13, 171
TETRAZZINI, Luisa, 236
THALBERG, Sigismond, 31, 577
THIBAUD, Jacques, 370, 598
THIEFFRY, Jeanne, 14, 66, 111, 151, 211, 254, 264, 344, 427, 434, 454, 542, 596
THOMAS, Ambroise, 21
TIMBRELL, Charles, 112, 337
TODD, Neil P. McAngus, 284, 353, 361
TODOROV, Tzvetan, 126
TOLBERT, Elizabeth, 52, 54
TOSHIBA EMI, 405, 590
TRIPHONOLA, 113
TROUP, Malcolm, 393
TROUPENAS, Eugène-Théodore (éditions), 572
URANIA, Label, 405
VALÉRY, Paul, 121, 122, 139, 292, 593
VALLOTTON, Félix, 341
VARÈSE, Edgar, 226
VERLAINE, Paul, 301
VEYNE, Paul, 17, 19, 26, 63
VIARDOT, Pauline, 28, 30, 32, 173, 577
VICTOR, 25, 29, 113, 278, 405, 581, 582, 590, 602, 616, 620
VIRGILE, 326, 365
VOLTAIRE, 88, 89, 102
VUILLERMOZ, Émile, 563
WACKENRODER, Wilhelm Heinrich, 126
WAGNER, Cosima, 21
WAGNER, Richard, 23, 24, 106, 122, 136, 165, 180, 205, 242, 256, 272, 296, 309, 310, 311, 313, 314, 315, 337
WAGNER, Siegfried, 310
WALCH-SCHUMANN, Käthe, 177, 593
WALKOW (Mademoiselle), 575
WALSER, Robert, 326
WATT, Roger, 268, 272
WEBER (von), Carl Maria, 31, 86, 87, 205, 241, 295, 577
WEINGARTNER, Felix, 25
WEITZMANN, Carl Friedrich, 207
WESSEL, Christian Rudolf (éditions), 135, 194, 375, 573
WHISTLER, John, 291
WIDOR, Charles-Marie, 21
WIECK, Clara, 105, 572
WILLIAMS, Joseph, 227
WITTEN, David, 198
WODZIŃSKI, Antoni, 44, 47, 572
WOYCIECHOWSKI , Tytus [Titus], 34, 35, 36, 37, 60, 70, 78, 95, 103, 570, 571, 572, 574, 575, 576

ZALESKI LUBICZ, Zygmunt, 80
ZILOTY, Alexandre, 21
ŻUROWSKA, Joanna, 24, 309, 600, 602, 603
ŻYWNY, Wojciech, 102

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS 9

INTRODUCTION 11

PREMIÈRE PARTIE : CORTOT HISTORIOGRAPHE 17
I. Les particularités d'une méthode historiographique 19
A. Le choix d'un sujet 19
1) Histoire d'une fascination 19
2) Chopin en ce temps… 23
B. Fascination et connaissance : les sources 25
1) Cortot collectionneur de témoignages du passé 27
2) De la citation 28
a) Témoins et musicographes 28
b) Commentaires et déformations dans les citations qui ne sont pas de Chopin 30
c) Les citations de Chopin : un procédé de reformulation 32
d) Cortot herméneute 39
II. Le statut en question 41
A. Le genre biographique ? 41
1) La rédaction d'*Aspects de Chopin* 41
2) Position d'*Aspects de Chopin* 44
3) Structure d'*Aspects de Chopin* 46
B. Entre fiction et réalité 47
1) Décrire Chopin 47
2) Mythologies chopininiennes 52
a) Féminité et fragilité : sensibilité, sensualité et modestie compositionnelle 52
b) Immatérialité : du pianiste au jeu pianistique 57
C. Vérité du mythe : découverte et révélation 62
D. L'œuvre miroir de l'homme 67
III. Position auctoriale 73
A. De l'historien à l'homme politique 73
1) George Sand 73
2) Une récupération politique de Chopin ? 75
B. Chopin modèle de Cortot ? 84
IV. Situation esthétique de Chopin 88
A. Paradigmes du romantisme et du classicisme 88
B. « Position du romantisme musical » 91
1) Chopin comme figure romantique : la comparaison avec Maurice de Guérin 91
2) Forme et contenu dans la musique de Chopin 95
a) Chopin poète entre modestie et excès : la singularité de l'expression 96
b) Romantisme et nouveauté formelle 99
c) Accord de la forme et du contenu 105
C. Alfred Cortot, interprète romantique 112

DEUXIÈME PARTIE : L'INTERPRÉTATION COMME CONSTRUCTION DU SENS 115
I. Dire le sens de la musique : l'interprétation comme traduction 116

A. Essai de définition 116
B. Les paradoxes d'une herméneutique musicale qui se veut traduction 118
1) D'une langue à l'autre : la question du référent et de l'équivalence sémantique 118
2) Vérité du texte 120
3) La catégorie de l'ineffable 124
a) Ineffable et surenchère verbale 124
b) Entre mysticisme et connaissance rationnelle 127
II. L'interprétation créatrice 131
A. À la recherche de l'origine de l'œuvre 131
1) Trouver l'essence : Cortot idéaliste ? 131
2) Cortot pragmatique 134
3) La quête de l'origine 136
B. Interprète-créateur 140
1) Identification au créateur : une illusion nécessaire 141
a) Le paradoxe du comédien 143
b) Justification de la recherche historiographique 148
En dépit de ce qui vient d'être démontré sur le rôle primordial de l'interprète, la position de Cortot n'est pas sans ambiguïté. Si le pianiste tend à minimiser la place du compositeur dans le processus interprétatif, il souligne néanmoins – et paradoxalement – la nécessité d'une connaissance historique. La rédaction d'*Aspects de Chopin* s'inscrit donc dans cette perspective et atteste d'une approche historiographique de l'œuvre, utile au musicien comme à l'érudit ou l'amateur de musique. 148
c) Revivre l'instant créateur : sur le mode de l'irréel 152
d) L'interprétation comme révélation de soi 154
2) Au-delà du Paradoxe : les paradoxes du musicien 156
a) L'opposition entre virtuose et interprète 156
b) Improvisation ? ou pas… 159
c) Position émotiviste et fièvre interprétative 164
3) Authenticité 167
a) Respect et violation de l'œuvre 167
b) L'édition de l'œuvre de Chopin : les sources 170
c) Sincérité 177
4) Interprétation créatrice et œuvre d'art totale 179
III. Du musical au verbal 182
A. Les commentaires 182
1) La pratique éditoriale du commentaire : quelques précédents 183
2) Les commentaires de l'édition de travail : présentation générale 188
B. Usages de la métaphore 191
1) Métaphore et sémantique 191
a) La métaphore comme outil rhétorique, didactique et cognitif 191
b) Métaphore et émergence du sens 199
c) La métaphore, ou les vertus de l'énigme 202
2) Pédagogie ou modelage de la réception ? 205
C. Entre analyse et herméneutique 210
1) Analyse versus herméneutique ? 210
2) Pour en finir avec le clivage objectivité/subjectivité 214
D. Le processus métaphorique dans les éditions de travail : de la théorie à la pratique 216

1) Signification, expression, imitation, représentation : du rapport entre le musical et l'extramusical 217
2) L'association d'idées : réciprocité du processus interprétatif 219
IV. De la pertinence d'une typologie des images 225
A. Quelques exemples de classifications 225
1) Fonctionnement synesthésique des images : l'unification des sensations 225
2) Typologie par registre : unification des métaphores autour d'un unique paradigme sémantique 230
3) L'autonomisation des images 232
B. Métaphores archétypales 234
1) Les métaphores intramusicales 235
a) L'œuvre de Chopin est d'essence vocale 235
b) L'œuvre de Chopin est d'essence orchestrale 240
2) Images extramusicales : la musique comme langage 245
a) Musique et discours 245
b) Musique et récit 256
3) Du récit à l'expression 267
a) Musique et expression : abstraction ou incarnation ? 267
b) De l'expression abstraite à la personnification 271
c) De la définition d'une expression 275
d) Au-delà de l'affect : la notion de mouvement 283
C. Images et rapprochements esthétiques 290
1) Références littéraires et picturales 290
2) Chopin, Debussy et Wagner 296
a) Chopin et Debussy 296
b) Chopin et Wagner 309
V. De la parole au geste (et inversement), du geste au son 316
A. Du dire au faire 316
1) Interpréter, c'est faire 316
2) La métaphore comme lien entre la pensée et le geste 318
B. Fonction motrice de l'image : la thèse de l'analogie 320
1) Un détour par Bergson 320
2) De l'image au geste : une relation analogique ? 322
a) La simplicité de la relation analogique 322
b) De l'analogie à sens unique à la réciprocité 326
c) De l'image au geste, du geste à l'image 328
C. Présence du corps 332
1) Le son comme matière : sensibiliser les sonorités. 332
2) Le corps de l'interprète face au corps sonore : le pianiste sculpteur 335
a) Du geste au son 335
b) Sensualité du jeu 338
3) De l'image réelle à la sensation 344
b) Corps socialisé et corps khoratique : Tarasti à l'aide de Cortot 347
c) Rythme, expression et énergie 350
d) De l'image à la sensibilité, de la vision au sensible : un au-delà de l'image, ou le retour au son 354
4) Le cas de l'imaginaire de la matière 358
D. Le(s) geste(s) de Cortot dans la musique de Chopin 366
1) Le geste de Cortot : ce que l'on observe 366

2) Les signes dans l'édition de travail des œuvres de Chopin : une trace du geste ? 373
b) Le geste par les doigtés 376

TROISIÈME PARTIE : LES ENREGISTREMENTS PAR CORTOT DES ŒUVRES DE CHOPIN 383
I. En guise d'introduction 383
A. De l'analyse herméneutique à l'interprétation instrumentale 383
B. L'objet enregistrement et ses outils d'analyse 388
1) Interprétation et enregistrement 388
2) Les outils d'analyse 391
3) Qu'analyse-t-on lorsque l'on analyse les enregistrements ? 396
a) Diverses perspectives analytiques 396
b) Tempi et nuances : une question historique ? 399
II. Analyse de quelques enregistrements 402
A. Les *Préludes* op. 28 : analyse 403
1) Cortot et les *Préludes* 403
2) Analyse des enregistrements 404
a) *Prélude* op. 28 n° 1 406
b) *Prélude* op. 28 n° 2 411
c) *Prélude* op. 28 n° 3 418
d) *Prélude* op. 28 n° 4 424
e) *Prélude* op. 28 n° 5 436
f) *Prélude* op. 28 n° 6 440
g) *Prélude* op. 28 n° 7 447
h) *Prélude* op. 28 n° 8 451
i) *Prélude* op. 28 n° 9 460
j) *Prélude* op. 28 n° 10 468
k) *Prélude* op. 28 n° 11 473
l) *Prélude* op. 28 n° 12 479
m) *Prélude* op. 28 n° 13 485
n) *Prélude* op. 28 n° 14 491
o) *Prélude* op. 28 n° 15 496
p) *Prélude* op. 28 n° 16 502
q) *Prélude* op. 28 n° 17 508
r) *Prélude* op. 28 n° 18 514
s) *Prélude* op. 28 n° 19 518
t) *Prélude* op. 28 n° 20 523
u) *Prélude* op. 28 n° 21 528
v) *Prélude* op. 28 n° 22 535
w) *Prélude* op. 28 n° 23 542
x) *Prélude* op. 28 n° 24 547
B. Conclusions sur le style de Cortot et l'interprétation des *Préludes* 554
1) Écouter les *Préludes* : une question d'interprétation ? 554
2) De la partition à l'exécution 555
3) Le point de vue historique 556
4) La question du style est-elle pertinente ? 558
a) L'éloquence du *rubato* : l'interprétation comme art rhétorique 559
b) Improvisation, liberté 561
c) Le sens de l'imperfection 561

CONCLUSION GÉNÉRALE 565

ANNEXE I. Les citations dans *Aspects de Chopin* 569

ANNEXE II. Discographie chopinienne de Cortot 581

SOURCES ET RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES 593

CONTENU DES CD-ROMS 621

INDEX 623

TABLE DES MATIÈRES 631