

Société Alkan

145, rue de Saussure

75017 PARIS

Bulletin 20 - Juin 1992

Petite introduction

Voici un bulletin qui arrive à l'heure prévue. On en avait un peu perdu l'habitude, peut-être ! Cela traduirait-il un ralentissement des activités de notre association, et, partant, un désœuvrement de ses membres ? Bien au contraire ! Alkan prend une place de plus en plus importante dans la vie musicale, en France particulièrement, et nos adhérents participent activement à ce mouvement. L'Alkan Society, notre cousine londonienne, dit d'ailleurs sa stupéfaction devant une telle ébullition. La blanche Albion n'est toutefois pas en reste : depuis le début de l'année, plusieurs concerts ont montré l'intérêt toujours croissant des jeunes pianistes pour Alkan (voir plus loin).

Au chapitre des travaux en cours, on peut signaler que l'étude approfondie sur la correspondance d'Alkan, entreprise par Jacques-Philippe Saint-Gérand et François Luguenot, a attiré l'attention du CNRS ¹. Dans le cadre de ce projet, nous sommes désormais tous les deux intégrés à l'UPR ² 422 « Correspondances du XIX^e siècle », et membres de l'équipe de Clermont-Ferrand abritée par le Centre de Recherches Révolutionnaires et Romantiques. Voilà un « label » qui n'est pas négligeable, et témoigne de l'originalité de l'entreprise à la fois historique, biographique, stylistique et psychologique.

Le contenu de ce bulletin est différent de celui qui avait été annoncé : j'espère que vous voudrez bien l'excuser. A la place des articles de John White et François-Joseph Fétis, on trouvera le texte d'une longue conférence que Laurent Martin a prononcée le 10 décembre 1990, dans le cadre des cycles organisés par l'association Dimension Psychologique, dont s'occupe activement le docteur Emile Rogé. On y trouvera, faisant heureusement suite aux propos du frère Jacques Arnould, une approche de la technique pianistique tout à fait originale et passionnante.

Les nombreuses parutions discographiques récentes, outre qu'elles justifient une rubrique à part entière, rendent nécessaire une mise à jour de la Discographie. Vous en recevrez la quatrième édition avec le prochain bulletin.

François Luguenot

1. Centre National de la Recherche Scientifique.

2. Unité Propre de Recherche.

Quelques concerts

Plusieurs concerts donnés en Grande-Bretagne depuis le début de l'année témoignent d'un phénomène que nous soulignons depuis quelque temps : l'intérêt d'un nombre croissant de jeunes musiciens pour la musique d'Alkan. C'est un progrès extrêmement encourageant.

Les dimanches 26 janvier, 2 et 9 février, Janos Solyom a successivement interprété la *Symphonie*, *Le Festin d'Esopé* et le *Concerto* op. 39 d'Alkan, pièces accompagnées de sonates de Clementi et Brahms. De l'avis de nos membres londoniens qui assistaient à ces concerts, ces prestations n'ont que moyennement convaincu.

Marc-André Hamelin, qui jouait le 31 janvier, au même Saint John's Square Smith de Londres, le *Concerto* op. 39 d'Alkan et le *Carnaval* op. 9 de Schumann, s'est au contraire attiré une ovation des critiques, Paul Griffiths dans le *Times* parlant même d'« *ultimate perfection* ». Si les auditeurs ont en effet entendu ce qu'une cassette d'un concert donné par ce même pianiste en 1988 à Husum (RFA) m'a permis de découvrir, je comprends leur enthousiasme : la virtuosité de Marc-André Hamelin est proprement étourdissante, mais n'étouffe jamais le vrai sentiment musical et un souci constant de la construction - vertu indispensable pour jouer Alkan. Les traits les plus difficiles sont parfaitement en place, les tempos très justes : on chercherait vainement version plus flamboyante de cette oeuvre. On n'en attend qu'avec plus d'impatience l'enregistrement chez Music & Arts.

Nikolai Demidenko, qui s'est fait connaître en France par deux disques consacrés à Chopin et Medtner, a inclus dans son programme, le 8 mars dernier, « Quasi-Faust » extrait de la *Grande Sonate* op. 33.

Le 4 mai, c'est William Fong qui a joué *Le Festin d'Esopé* au Friends Centre de Brighton, et merveilleusement d'après Avril Kovacs qui assistait au concert.

Dans le prochain bulletin, une chronique de la riche saison française passée sera dressée.

François Luguenot

Chronique discographique

Les nouveautés discographiques se suivent à un rythme inimaginable il y a quelques années. Tout n'est pas du plus haut niveau, mais révèle l'intérêt des éditeurs, des interprètes, et des mélomanes. Admironons la synergie avec la parution du livre chez Fayard en septembre dernier, les concerts et les émissions radiophoniques !

Au pinacle, il faut placer la récente réédition en CD chez EMI, dans l'intéressante collection l'« Esprit Français », d'une anthologie d'oeuvres d'Alkan par Ronald Smith : la *Grande Sonate* op. 33, à mon sens la référence absolue pour cette oeuvre, et six pièces extraites du légendaire coffret de trois microsillons qui avait révélé les *12 Etudes dans tous les tons mineurs* : quatre études de l'opus 39 justement (*Comme le vent*, *En rythme molossique*, *Scherzo diabolico* et *Le Festin d'Esopé*), l'*Allegro barbaro* op. 35 n°6 et la célèbre *Chanson de la folle au bord de la mer* ; c'est peut-être dans les études qu'on sent le plus les - relatives ! - limites techniques du pianiste. Cette critique est de peu de poids en face de l'éblouissante interprétation. La *Grande Sonate* est un bonheur permanent : les tempos sont justes (premier mouvement très rapide, grandiose finale d'une lenteur mahlérienne), les rythmes et les nuances sont traduits avec une grande fidélité, l'ensemble brossant une fresque saisissante. Voilà il me semble le disque que je recommanderais en priorité à toute personne désirant découvrir Alkan - et à tout alkanien convaincu également ! Espérons que la réédition des autres enregistrements de Ronald Smith se poursuivra. Signe des temps : les microsillons qui avaient été édités par EMI UK sont repris en CD par EMI France...

Autre réussite parmi ces nouveautés - et première mondiale : l'intégrale de la musique de chambre par Olivier Gardon, Dong-Suk Kang et Yvan Chiffolleau, parue sous le jeune label Timpani. Cette « première » était fort disputée puisque pas moins de trois autres projets concurrents existent, dont le disque avec Ronald Smith au piano chez Nimbus, qui doit avoir paru au

moment où vous recevez ce bulletin. Une réussite ai-je dit, qui tient d'abord à la qualité des trois oeuvres (*Duo concertant* pour piano et violon op. 21, *Trio* pour piano, violon et violoncelle op. 30 et *Sonate de concert* pour piano et violoncelle op. 47). Le disque s'ouvre fort opportunément sur le *Duo concertant*, oeuvre extrêmement séduisante. Nous renvoyons au bulletin 16 pour la critique que Léon Kreutzer en fit au siècle dernier. Vient ensuite la *Sonate de concert*, sommet de cette musique de chambre, et l'un des sommets de tout l'oeuvre d'Alkan. Le *Trio* qui clôt le disque est plus faible et trahit la jeunesse de son compositeur (malgré son numéro d'opus, c'est la plus ancienne des trois oeuvres) ; l'éblouissant *Scherzo* à la manière de Mendelssohn et surtout le beau mouvement lent en forme de récitatif au piano constituent les moments les plus intéressants. Nos trois musiciens prennent cette musique à bras-le-corps et lui insufflent une vie intense. Le pianiste Olivier Gardon, pilier constant de ces pièces, se révèle un alkanien de premier plan, ce qu'un concert à la salle Gaveau il y a trois ans n'avait pas laissé soupçonner ! Très fidèle à la partition, aux mouvements métronomiques, il possède un jeu très clair qui fait merveille dans cette musique. Avec Dong-Suk Kang au violon, il forme un duo remarquable dans l'opus 21. Cette oeuvre techniquement difficile est traduite avec toute la véhémence et le lyrisme nécessaires ; le finale qui abonde en idées mélodiques est un vrai régal. Je suis plus partagé quant à la prestation d'Yvan Chiffolleau. Dans le *Trio*, mais surtout dans la *Sonate de concert*, l'équilibre avec ses partenaires n'est pas pleinement satisfaisant : le violoncelle apparaît trop souvent au second plan. Faut-il incriminer Alkan lui-même ? Peut-être, car le violoncelle joue une partie difficile, qui évolue dans des registres souvent peu sonores. De nos jours, on demande également à cet instrument de lutter contre des pianos qui sont considérablement plus puissants que ceux de l'époque d'Alkan. Enfin, Chiffolleau paraît avoir une vision un peu trop introspective de sa partie, face à des partenaires plus brillants. Pourquoi ne pas essayer d'interpréter la *Sonate de concert* à l'alto en place du violoncelle ? Dans l'édition originale elle-même, cette possibilité est offerte, et quand on sait le peu de cas des considérations commerciales d'Alkan, cette alternative doit faire réfléchir : l'alto permettrait peut-être d'obtenir un meilleur équilibre. Ces remarques ne doivent pas tromper : cet enregistrement reste des plus recommandables.

Deux autres disques méritent un détour, même si je les juge (ce qui n'engage que moi) inférieurs. Le premier, paru chez Adda, marque le premier volume de ce qui pourrait devenir une intégrale de l'oeuvre d'Alkan, placée sous la houlette de Paul Méfano, chef de l'ensemble 2e2m, et plutôt connu dans le répertoire contemporain que romantique. Le programme comprend le *Concerto da camera* en ut dièse mineur op. 10, *Les Mois*, *Salut, cendre du pauvre !*, et la *Marcia funebre sulla morte d'un pappagallo*. Le pianiste François Bou signe une belle interprétation des pièces pour piano seul. Le concerto souffre à mon avis d'un cruel manque de folie ; seule une interprétation incandescente peut sauver cette oeuvre, qui n'est pas du meilleur Alkan ; la sonorité de l'orchestre à cordes est également un peu surprenante. Quant à la *Marcia funebre*, bien que d'une réalisation technique correcte, elle est prise beaucoup trop lentement, et l'on n'y trouve guère l'ironie qui en fait tout le suc. On choisira surtout ce disque pour son programme original, et la bonne version des oeuvres pour piano seul.

Quant à l'enregistrement de Huseyin Sermet paru chez Valois-Auvidis, il a suscité d'excellentes critiques dans la presse. Il fut réalisé dans la foulée de la Biennale de la musique française de Lyon, où ce pianiste avait interprété la *Sonate de concert* pour piano et violoncelle et un choix de pièces brèves. C'est une telle sélection de « petites » pièces que l'on retrouve ici. Un programme bancal, assurément, où il faut attendre les dernières plages du disque pour trouver des pièces animées ; et puis, aujourd'hui que l'on comprend mieux la forte cohérence des cycles alkanien, c'est une bizarre idée que d'avoir retenu douze *Préludes* sur vingt-cinq et six *Esquisses* sur quarante-neuf, plus la *Barcarolle* de l'opus 65 - et la *Toccatina* en complément. Cela dit, le piano de Sermet est splendide, le raffinement de l'interprétation extrême. La mariée est-elle trop belle ? L'adoption de tempos extrêmement retenus finit par lasser, d'autant que nous n'avons tout de même pas affaire à Claudio Arrau : certaines lenteurs sont un peu désertes... A petite dose, du très beau piano sans doute, de très belles réussites ponctuelles aussi, mais un manque de conception d'ensemble ; je ne me sens pas vraiment chez Alkan. Attendons la *Sonate de concert* pour piano et violoncelle, annoncée par le même pianiste, pour nous former un jugement plus clair.

François Luguenot

Création ou inspiration ?

Entre les deux doigts, l'espace d'un souffle, l'abîme d'une absence, la promesse d'une présence. Proximité, intimité, voire ressemblance, tout autant que différence, dépendance et distance : telle nous apparaît la relation entre Adam et Dieu, dans la monumentale Création peinte par Michel-Ange en la Chapelle Sixtine.

Deux doigts qui constituent comme une synapse entre deux neurones... Comparaison osée ? Pas tant que cela : peut-être avez-vous déjà remarqué comment la grande cape du Créateur, toute bruisante d'angelots, dessine les contours du cerveau (plus précisément de sa coupe anatomique). Simple hasard ? Rien de moins sûr ; le symbole est trop évident : Dieu est le Logos, l'Intelligence du monde et l'Homme-Adam en est le premier et éminent dépositaire.

Ce message de la Sixtine vient s'enraciner directement dans la tradition biblique : Dieu seul est créateur, le Créateur³. Monothéisme strict, pour lequel la création de notre monde ne peut être confondue avec une sorte d'émanation divine ou de séparation ; il ne peut s'agir que d'une création *ex nihilo* : Dieu a le pouvoir de créer, à partir de rien, un monde tout autre que lui.

Quel rapport avec Alkan, la musique, et plus largement, le monde des arts ? Quel rapport, sinon la nécessaire distinction à opérer, en régime hébraïque, entre création et inspiration ?

L'homme, se reconnaissant et se recevant comme créature de Dieu, ne peut prétendre à aucun pouvoir réel et total de création ; il doit avouer, comme Lavoisier, que, d'une certaine manière, « rien ne se crée, tous se transforme ».

Dieu seul est maître et dispensateur de la vie :

« C'est toi qui m'as formé les reins, qui m'as tissé dans le ventre de ma mère » chante le psalmiste (Ps 139, 13).

« Je ne sais comment vous êtes apparus dans mes entrailles ; ce n'est pas moi qui vous ai gratifiés de l'esprit et de la vie ; ce n'est pas moi qui ai organisé les éléments qui composent chacun de vous », affirme la mère de sept jeunes martyrs de la foi juive (2 Maccabées 7, 22).

C'est Dieu qui crée ; l'homme, pour sa part, reçoit un peu de l'haleine de Dieu, de son souffle, de son esprit : « YHWH Dieu modela l'homme avec la glaise du sol, il insuffla dans ses narines une haleine de vie et l'homme devint un être vivant » (Gn 2, 7).

Création et inspiration : l'homme, l'artiste en particulier, est clairement mis à sa place, celle d'un « récepteur ». Pas question pour lui de tomber dans l'admiration, l'adulation, voire l'idolâtrie de ses oeuvres, tel le héros du roman de Zola *L'Oeuvre*, qui est conduit au suicide par sa propre recherche artistique, sa propre déesse de toile et d'huile... Dieu seul mérite un tel culte, puisque lui seul est maître de l'Univers.

Alors, si tout art possède un certain caractère sacré, il ne peut en aucun cas créer *ex nihilo*, produire du sacré ou seulement prétendre enfermer une part de sacré. L'artiste, comme la femme qui enfante, touche, effleure, dans l'extase, les larmes ou le sang, le mystère de la Vie⁴.

Un tel contact avec le divin créateur et le souffle inspireur n'est pas anodin : il conduit au bonheur, à l'humilité... ou à la folie !

« Malheur à moi, je suis perdu ! car je suis un homme aux lèvres impures [...] et mes yeux ont vu le roi, YHWH Sabaot » (Is 6, 5).

frère Jacques Arnould, dominicain

3. Le verbe *barah*, qui signifie *créer*, utilisé tout particulièrement dans les premiers chapitres du livre de la Genèse, ne peut avoir que Dieu seul pour sujet.

4. Et pour cela, doit se purifier ; tel est du moins le sens à donner aux rites de purification des jeunes accouchées ou des prêtres officiants du culte divin.

Le cerveau et l'art, médiateurs de l'âme

Je voudrais commencer en citant une pensée de Jung, extraite de *L'Homme à la découverte de son âme* :

« Je suis convaincu que l'étude scientifique de l'âme est la science de l'avenir. [...] Tout ce qui est extérieur est aussi intérieur, pourrait-on dire avec Goethe. Or, cet intérieur que le rationalisme moderne aime tant faire dériver de l'extérieur, possède sa propre structure antérieure à toute expérience consciente, qui est même aussi un *a priori* de l'expérience consciente. [...] Le secret de la création et de l'action de l'art consiste à plonger à nouveau dans l'état originel de l'âme, car dès lors sur ce plan ce n'est plus l'individu mais le groupe tout entier qui vibre aux sollicitations du vécu. »

De même que l'âme utilise le truchement du cerveau pour émettre son message, le pianiste emploie le clavier pour incarner le message de l'âme : la musique. Mais, ainsi qu'en physique quantique où l'on ne peut déterminer à la fois la position et la vitesse d'une particule, il est difficile d'observer l'âme de l'intérieur : le fait-même de l'examiner la modifie. Prenons un exemple : si je veux voir ce que fait la tortue de ma fille quand je ne suis pas là, je n'ai que la solution d'entrer dans la pièce, et alors elle se sauve : je ne saurai donc jamais ce qu'elle fait quand je suis absent. Pourtant, par l'introspection permanente et l'intuition, des éclairs peuvent compléter l'observation extérieure. C'est ce que je m'efforce de pratiquer depuis plus de dix ans.

Au cours de mes trente-sept années de pratique du piano et mes quinze ans d'expérience de concertiste et de professeur, j'ai mis au point des méthodes d'enseignement qui ne sont pas forcément celles de mes collègues. Je n'ai pas la naïveté de croire qu'elles sont uniques, universelles et absolues, mais je constate que, pratiquées avec assiduité, elles produisent de bons résultats.

Mon enseignement est très ambitieux : il dépasse la simple pratique du piano. Il commence par la technique, mais le mot *techné* signifie aussi art : la technique mène donc à l'art, qui passe par la maîtrise de l'instrument mais aussi par la maîtrise de soi-même, par la concentration et par la conscience. Mon ambition ultime est en fait de modifier mon propre cerveau - et éventuellement celui de mes élèves - par l'automatisation de certains gestes qui permet une plus grande conscience sur d'autres plans. C'est de ma propre pratique de concertiste et d'enseignant, mais aussi et d'abord d'étudiant qu'il va donc s'agir.

Ce qui distingue apparemment la pratique du clavier des autres activités humaines, c'est qu'on y utilise volontairement deux « langages » en même temps - un pour chaque main - et que c'est la même personne qui réalise cet étrange dédoublement. Ce que je tenterai de décrire, ce sont les moyens utilisés, consciemment ou non, pour faire fonctionner ce couple idéal : le pianiste et son instrument. Car il s'agit d'un véritable couple, avec un autre couple dans le couple : les deux mains. Le piano est le seul instrument que l'on aborde de face, de même que l'homme est le seul mammifère à aborder sa partenaire de face. La confrontation conduit à la réflexion, et donc à la conscience. Le violoniste, le flûtiste, tiennent leur instrument comme un bébé, le chanteur le contient ; le pianiste, par contre, l'affronte, ouvert comme une grande mâchoire dévorante, comme un dompteur affronte le lion.

Dans cette vie consacrée à la musique, quelques moments forts ont nourri le début de mes réflexions. Il y a une vingtaine d'années, le docteur Rogé me dit un jour : « Mais enfin, vous n'avez jamais envie de cogner votre piano ? » J'avoue qu'à l'époque, je n'avais pas envie de cogner sur mon piano ; j'avais une certaine indifférence par rapport à mon instrument, qui n'était probablement pas très saine.

Durant la même année, mon professeur au Conservatoire de Paris, qui était une musicienne internationalement réputée, me laissa totalement interloqué en me demandant de faire vibrer les touches du piano après avoir produit le son, alors qu'il suffit d'examiner la mécanique pour comprendre qu'une fois la touche enfoncée, il n'y a plus aucune action possible ! J'ai observé ainsi pendant tout mon cursus d'étudiant des comportements et des conseils absurdes d'un certain nombre de professeurs, et, étant plutôt d'un naturel logique, j'en fus toujours choqué et parfois même bloqué dans ma progression. Je me souviens d'un autre professeur au Conservatoire qui me faisait travailler le cinquième doigt d'une telle façon que j'en avais des douleurs épouvantables.

Mozkowsky, célèbre auteur d'études et de pièces de salon du XIX^e siècle, remarquait déjà : « Heureusement qu'il y a des professeurs de piano, sinon les élèves feraient trop de progrès ».

Ma rencontre livresque avec un pédagogue qui avait vraiment cherché, Raymond Thiberge, m'ouvrit des horizons nouveaux ; mais ma passion débutante pour l'étude du fonctionnement du cerveau me fit découvrir des lacunes dans son enseignement : il faisait travailler la main droite et chanter en même temps la partie de la gauche ; alors que je subodorais que chaque main devait ignorer l'autre, comme il est dit dans la Bible : ayant un fonctionnement spécifique, chacune nécessite un travail particulier.

Mes rapports avec la musique étaient teintés d'une certaine indifférence, parce que la musique était un art qui m'avait été imposé, que je n'avais pas choisi. Cela s'est heureusement amélioré par la suite, grâce essentiellement à la pratique de la musique de chambre où j'ai enfin pu m'exprimer. Je me lançai alors dans l'enseignement, et avec mes nombreux élèves je vis comme dans un miroir ce que je n'avais pu observer sur moi-même, en particulier que le corps avait une sagesse extraordinaire si on le laissait tranquille, et que les erreurs en concert et en concours venaient de l'esprit et non des doigts.

La lecture du livre de Karl Sagan, astrophysicien américain : *Les Dragons de l'Eden*, me mit sur la voie royale de la découverte du fonctionnement du cerveau. Je devorai tout ce que je pus trouver sur ce sujet et constatai qu'une grande partie des auteurs évoquaient le jeu de piano, me suggérant un lien privilégié entre la complexité du fonctionnement cérébral et l'apprentissage du clavier. Je découvris que nous avons deux hémisphères cérébraux qui fonctionnent très différemment l'un de l'autre. A l'état normal, de nombreuses informations passent par le corps calleux, qui est le lieu de connexion entre les deux hémisphères, ce qui rend difficile la distinction entre ce qui se passe à droite et à gauche. Dans les années cinquante et soixante, aux Etats-Unis, on eut l'idée de sectionner ce corps calleux chez un certain nombre de patients, afin de soigner les épilepsies ou de tenter de les soigner. Grâce à ces expériences on mit à jour des choses étonnantes sur le fonctionnement des deux hémisphères, car chez ces patients, on pouvait voir séparément ce qui se passait dans chaque hémisphère.

On peut schématiser ces découvertes de la façon suivante :

- L'hémisphère gauche commande la main droite. C'est l'hémisphère du langage ; il est plutôt verbal, plutôt analytique, plutôt logique et séquentiel ; c'est l'hémisphère de l'écriture, de la lecture, des mathématiques. Il est temporel.

- L'hémisphère droit, qui contrôle la main gauche, est non verbal - quoique certains disent qu'il peut avoir un langage. Il est synthétique, intuitif, global et visio-spatial. Il est intemporel. On peut dire qu'il est plus artiste et plus irrationnel que l'hémisphère gauche.

Nous sommes donc deux en nous-mêmes et deux langages peuvent coexister, mais non s'exprimer consciemment en même temps. Nous pouvons jouer automatiquement des deux mains dans le jazz et les musiques traditionnelles, ou dans des moments de distraction, mais la musique classique appelle un autre type de fonctionnement.

Je commençais ainsi mes premières expériences dans le but de trouver des méthodes réellement efficaces pour apprendre le piano et, j'y reviendrai, des méthodes pour droitiers. Chaque main jouant un texte différent, j'en vins à penser qu'on ne pouvait être totalement conscient des deux à la fois, et que, puisqu'on avait une main préférentielle, la droite, c'est celle-là qui devait être consciente dans la plupart des cas.

Ainsi, pour la main droite, je fais dire les notes en jouant, ou de préférence chanter car, en chantant, la mémoire mélodique et affective est bien supérieure. Signalons que certains auteurs placent le sens mélodique dans l'hémisphère droit - qui correspond à la main gauche -, mais que des recherches plus récentes et plus poussées montrent que ce sens passe dans l'hémisphère gauche - celui de la main droite - chez les bons amateurs et chez les professionnels ; et encore plus *a fortiori* si l'on chante le nom des notes, puisque le langage en général est dans l'hémisphère gauche. En même temps, puisque la pulsation cardiaque est à gauche, je fais battre les temps avec la main gauche, sur le genou par exemple. Pour la main droite, dire ainsi le nom des notes assure pratiquement l'égalité du jeu. Pour la main gauche, j'interdis (en principe) de la jouer seule sans avoir en même temps une activité de l'hémisphère gauche : soit compter, soit dire les notes de la main droite, soit encore - et éventuellement en plus - battre la mesure avec la main droite. En effet, laisser jouer la main gauche seule ne sert pas à grand-chose, puisqu'à ce moment-là l'hémisphère gauche aide l'hémisphère droit dans son travail, ce qui ne sera plus possible lorsque les deux mains joueront ensemble.

La main gauche fonctionne essentiellement par la mémoire des gestes et de la topographie du clavier : convenablement automatisée par la répétition, elle acquiert une mémoire spécifique des gestes. La synchronisation des mains est ainsi préparée, adoucissant le passage des mains séparées aux mains ensemble.

D'autre part, chanter ou compter amène généralement une certaine décontraction corporelle. Un autre avantage pour les débutants est qu'on n'a pas vraiment besoin de faire de solfège puisque dès le départ on lit les notes en les jouant, on frappe les temps, on chante. D'autre part, l'indépendance des mains et l'aisance à jouer sont accrues en chantant et en comptant fort : on évite d'avoir à employer un aspirateur et un poste de radio comme le faisait Glenn Gould ! Ce dernier raconte en effet qu'un jour qu'il travaillait un passage très difficile, sa femme de ménage s'approcha avec un aspirateur, et il découvrit avec étonnement que les difficultés passaient beaucoup mieux ! Par la suite il lui arriva de mettre la radio à tue-tête pendant qu'il travaillait, pour l'aider à dominer les difficultés... J'ai moi-même expérimenté ce procédé avec succès, et j'oblige parfois certains élèves à faire de même.

Pour résoudre les problèmes de virtuosité et d'égalité, je fais accentuer les notes successivement, je fais varier les rythmes, partant du principe que si l'on place certaines notes en lumière en les accentuant on les mémoriserait consciemment, tandis que les autres, rejetées dans l'ombre, seront mémorisées en quelque sorte inconsciemment. Les accents étant ensuite décalés, le tout s'égalise. Le procédé apportant de surcroît une plus grande décontraction, la virtuosité obtenue est extraordinaire. Mes élèves devraient avoir des bleus sur le genou gauche et des extinctions de voix s'ils allaient au bout des méthodes que je propose ! Malheureusement, la tiédeur est parfois au rendez-vous : la leçon de piano est un révélateur de la personnalité intime de chacun.

Il me semble que le jeu de piano est une illustration de l'existence de l'Inconscient : mémoire consciente à droite, inconsciente à gauche, chaque partie ayant besoin de l'autre pour être parfaite : jouer par cœur une partie de main gauche seule de Mozart est très difficile si l'on ne chante pas la main droite en même temps.

Ce type de travail amène à la notion d'automatisme. A ce propos, citons un passage de *L'Avenir est ouvert* ; il s'agit d'un dialogue entre l'éthologue Konrad Lorenz et le philosophe Karl Popper :

« K. Popper - Pour jouer du piano au début, tu as un mal fou à coordonner les doigts et les notes, mais une fois que tu as acquis cet élément nouveau, tu t'efforces de te concentrer exclusivement sur l'essentiel : l'idée du compositeur. Il y a deux modes d'apprentissage différents : l'un est l'acquisition d'un élément nouveau ; l'autre est l'effort pour refouler en quelque sorte dans son inconscient ce qu'on a appris ; l'apprentissage par cœur pour se débarrasser de quelque chose, pour l'enfouir dans l'Inconscient. La répétition nous sert à automatiser un processus pour qu'il ne nous embarrasse plus.

« C. Lorenz - L'apprentissage par répétition est un processus d'enregistrement d'informations. Le savoir repoussé dans l'Inconscient pour décharger l'esprit est la condition de la liberté d'en haut. Dans les fonctions supérieures de l'intellect, les processus automatisés jouent un rôle très important parce qu'ils sont la condition de la pensée libre. »

Citons également ce que disait le docteur Rogé lors de la conférence *Le cerveau, la main, l'outil* :

« Le développement cérébral humain est avant tout la mise en oeuvre d'une série d'automatismes d'une complexité inouïe. Si nous parlons de conscience et de liberté, c'est parce que nous avons le cerveau automatique le plus merveilleusement informatisé de toute la création. C'est lui qui fait de nous des êtres humains, et non pas notre conscience. »

Abordons maintenant la notion de *répétition*, pris dans le sens de travail répétitif. La répétition est à la base de tout travail instrumental. Je répète moi-même des milliers de fois certains passages. Le but de cette méthode, c'est l'automatisation des gestes. Idéalement, un geste automatisé est parfait, il « ne tombe jamais à côté ». La répétition ne doit pas se faire avec indifférence : il faut varier ou augmenter sans cesse la difficulté. Le travail en vue d'un concert doit être très concentré, sans coupures trop fréquentes, à des vitesses proches du tempo définitif, afin de se rapprocher des conditions du concert, où l'on doit être passionnant sans relâche pendant une heure et demie. C'est ce que j'appelle la « répétition hystérique », durant laquelle on s'entraîne également à la maîtrise du temps corporel et à l'endurance. J'ai constaté que beaucoup de gens qui voulaient donner des concerts travaillaient chez eux lentement, en prenant leur temps, pas du tout dans les conditions réelles ; sur scène, ils se trouvent ensuite complètement surpris. Selon le

grand pédagogue Neuhaus, il faut pouvoir jouer vite, fort et longtemps pour pouvoir tout jouer. Ajoutez à cela la précision des notes, le rythme, la sonorité, les nuances, le phrasé, etc. Le nombre d'éléments à maîtriser est tel que l'essentiel doit s'automatiser pour libérer la musicalité.

Dans le travail il ne faut viser qu'un résultat à la fois, par exemple l'égalité, ou la vitesse. Cela permettra des progrès énormes dans la décontraction et dans la concentration. Je pense que c'est l'afflux du trop grand nombre d'informations qui crée souvent les tensions, les crispations et les blocages corporels. Moscheles, un grand virtuose du XIX^e siècle, disait : « Celui qui veut devenir un vrai virtuose doit travailler sa tête, pas ses mains ».

Le corps et la décontraction

Le pianiste doit être à l'aise dans l'espace vertical, latéral, et aussi vers le bord ou le fond du clavier. Les gestes doivent devenir inconscients par la répétition, l'attention étant portée exclusivement sur le résultat sonore à obtenir.

Notre système sensoriel comporte non seulement les cinq sens qui nous informent sur le monde qui nous entoure, mais aussi nos sens proprioceptifs, c'est-à-dire les systèmes kinesthésique, vestibulaire et viscéral, qui contrôlent nos sensations internes.

Le système vestibulaire, situé dans l'oreille interne, enregistre la position du corps, les mouvements, la direction et la vitesse. Il joue aussi un rôle important dans l'interprétation des stimuli visuels.

Le système kinesthésique est situé dans les muscles, les articulations et les tendons. Il nous informe sur les mouvements de notre corps.

Le système viscéral (qui nous concerne moins directement) nous transmet les sensations de nos organes internes.

Les sens visuel, auditif, kinesthésique et tactile constituent la base des modalités d'apprentissage. Les élèves fonctionnent souvent par automatisme et ont une conscience très limitée de ce qu'ils sont en train de faire. Ils n'ont souvent pas conscience du fait que leur mâchoire ou que leurs épaules sont tendues, ou que leur tête est pleine de choses qui les distraient.

Il faut savoir que l'attitude mentale de celui qui apprend affecte sa performance physique. Tel cet haltérophile russe, champion du monde, qui n'avait jamais réussi à soulever cinq cents livres ; il s'arrêtait toujours à quatre cent quatre-vingt-dix-neuf ! Un jour, son entraîneur lui mit cinq cent une livres en lui disant qu'il y en avait quatre cent quatre-vingt-dix-neuf : il les souleva sans problème. Une fois passé ce seuil, il parvint jusqu'à cinq cent soixante-quatre livres ! Ce qui prouve bien à quel point notre attitude mentale est importante.

Fondamentalement, jouer du piano c'est abaisser et relever avec précision les bras, les mains et les doigts, afin d'enfoncer les bonnes touches au bon moment et avec la force requise. L'assise du pianiste est essentielle : imaginez une grue qui déplacerait sa charge sans être assurée de ses appuis ! Le corps du pianiste doit donc être fermement installé dans une certaine forme d'immobilité - d'immobilité active bien-entendu. Busoni, l'un des plus grands pianistes du début du siècle, exigeait l'immobilité presque complète du corps, condition première d'une écoute critique de soi, permettant de prendre conscience et de réfléchir vraiment à ce que nous faisons - et non pas d'y penser vaguement. Cette absence de mouvement est la base à partir de laquelle la technique peut se dépasser elle-même. Dans un autre domaine, des chercheurs russes ont identifié comme qualité fondamentale d'un bon tireur la capacité de garder la main immobile, quelle que soit la position du corps.

A partir d'un buste relativement immobile, se déploient les bras et aussi les jambes. En effet, depuis Beethoven, le piano a acquis une dimension sportive que l'on ne peut négliger. Certaines oeuvres du XIX^e siècle obligent à gérer son organisme comme ferait un coureur de fond doublé d'un sprinter. Les nombreuses pathologies spécifiques du pianiste sont là pour nous rappeler au respect d'un corps qui peut nous aider à dominer toutes les difficultés techniques sans fatigue, à condition de ne pas le contrarier. Il est vrai que dans de nombreux cas, ce sont des difficultés d'ordre psychique qui sont à l'origine des blocages ; mais si l'on prend soin d'éviter toute crispation, le corps fournira les efforts nécessaires sans protester. En effet, en dehors des écarts latéraux des doigts - qui sont intensivement utilisés -, le jeu de piano n'exige que des amplitudes de mouvement inférieures à celles permises par notre anatomie et notre physiologie. Tout le monde peut jouer du piano. On me demande souvent : « Ai-je une main pour jouer du piano ? » En fait,

le plus important réside dans l'écart entre les doigts, qui est une donnée qu'on ne peut modifier ; mais ce qu'on peut améliorer, c'est la décontraction qui permettra de parvenir à son maximum d'écart.

Comment obtenir cette décontraction, et pourquoi ces crispations ? Il me semble que de nombreux professeurs exigent trop tôt une position de la main trop précise, trop rigide. Si l'on n'impose que peu de contraintes à la quasi totalité des enfants, ceux-ci parviendront après quelques années à une bonne position. Car il ne faut pas oublier que le clavier a été créé pour la main, et que la position au piano est tout à fait naturelle. Mais chaque fois que l'on donne un conseil corporel à quelqu'un, il faut s'attendre à une crispation, car peu de gens savent changer de position tout en restant décontractés. Imaginez par exemple de petits enfants qui apprendraient à marcher avec des instructions permanentes ! En fait, les enfants apprennent à marcher par essais innombrables et corrections inconscientes. Les pianistes peuvent en faire autant. Quand la concentration est installée, on peut améliorer la situation corporelle, d'abord en n'en parlant pas, ensuite en n'exigeant aucune position précise. Il est bon aussi de pratiquer d'avoir activités corporelles douces en dehors du piano, tel le yoga. Faire chanter la main droite ou compter les temps à la main gauche fixe aussi la pensée, laissant le corps se corriger de lui-même.

Notre pianiste est maintenant assis, le buste droit et pesant. Deux cas de figure se présentent : il joue avec la partition ou par coeur.

Si l'on joue avec la partition, il faut avoir développé une image mentale du clavier permettant de ne pas ou de peu regarder ses mains et de se concentrer sur la partition, et éventuellement sur ses partenaires. Là encore, il faut créer ce réflexe dès les débuts du piano. En demandant au débutant de ne jamais jouer une note sans dire, ou mieux chanter son nom, les mains prennent naturellement l'habitude de se débrouiller. Quand on voit les grands solistes effectuer des déplacements immenses et simultanés des deux mains, on est obligé d'admettre qu'au moins une des deux mains se passe du contrôle de l'oeil. Pour moi, cette main doit être la main gauche, pour trois raisons :

- parce que le sens tactile est meilleur à gauche,
- parce que ses déplacements sont plus répétitifs et souvent plus simples,
- enfin parce que les automatismes seront le fondement de son fonctionnement propre. Je rappelle : qui dit véritable automatisme dit perfection du mouvement.

Il est bien sûr nécessaire d'avoir aussi acquis cette image mentale du clavier si l'on joue par coeur. Cette image se crée peu à peu par la répétition d'exercices et de morceaux. Elle permettra de peu regarder ses mains et de se concentrer ainsi sur la musique, et mieux encore de jouer les yeux fermés, acquérant ainsi une écoute parfaite qui seule peut conduire à une sonorité idéale.

Et la musique dans tout cela ? Mon principe de pédagogue repose sur ce que j'appelle la « traversée du désert », comme chez certains maîtres orientaux. Je laisse souvent mes élèves sans conseils musicaux pour que le feu vienne de l'intérieur, et que leur personnalité propre s'épanouisse. Cela peut prendre du temps, mais dans la grande majorité des cas, les résultats sont étonnants, reflétant l'extrême richesse et la diversité des tempéraments. Je considère que je suis là pour aider à résoudre les problèmes techniques, à apprendre à lire une partition et à réaliser ce que demande le compositeur. Peut-être cette démarche est-elle la conséquence de mon histoire personnelle : j'ai toujours senti que j'étais brimé par mes professeurs, qu'on m'imposait des interprétations, ce qui fait que je ne veux pas en faire autant avec mes élèves. Je crois que la plupart du temps, les personnalités sont beaucoup plus riches qu'on ne l'imagine. En disant tout à un élève on risque aussi d'en faire un singe savant. J'ai eu dans un conservatoire une petite élève qui était considérée comme un prodige, et que tout le monde admirait infiniment. Quant à moi, j'avais de sérieux doutes, car elle absorbait tout ce que je lui enseignais comme une éponge. En effet, arrivée à l'adolescence, l'éponge s'est asséchée. Cette élève avait des facultés d'imitation absolument incroyables, mais elle n'avait pas de personnalité. Je préfère donc laisser les élèves se découvrir, ce qui donne de meilleurs résultats.

L'idéal serait donc une main gauche automatisée et inconsciente, et une main droite consciente, en évitant de tomber dans l'extase musicale mais en s'en rapprochant le plus possible. *A contrario*, pour Diderot, le comédien devait rester froid en jouant. Je pense pour ma part que l'on doit être très passionné lorsqu'on joue, mais qu'il faut savoir s'arrêter avant de parvenir à l'extase. Nous rejoignons là les derviches qui tournent sur eux-mêmes pendant des heures : si ja-

mais ils se laissent aller jusqu'à l'extase, ils tombent. Le pianiste de concert court le même risque : s'il s'immerge trop dans sa musique, il risque de s'arrêter, d'avoir un trou de mémoire.

La mémoire

Que signifie jouer par coeur ? Cela veut dire jouer *par le coeur, avec le coeur*. Tous les problèmes de mémoire résident prioritairement là. Le grand pianiste français Samson François, dans une intuition étonnante, disait : « Il n'y a pas de trous de mémoire, il y a des défaillances affectives ». Voilà le secret : tout ce que nous apprenons avec passion est mémorisé facilement. Ce qui n'empêche point que le travail sur la mémoire reste important : il faut d'abord travailler et vivre dans la concentration.

Dans *La Voie des fleurs*, ouvrage concernant le bouddhisme zen, une Allemande qui est allée au Japon pour apprendre l'art des bouquets fait les remarques suivantes :

« L'attention et le soin sont plus importants que beaucoup d'activités. Il ne suffit pas de se mettre au travail comme on se rendrait à un thé de cinq heures. Arranger des fleurs n'est pas un passe-temps ou une distraction ; il faut s'y préparer par la concentration et le recueillement. Commencer dès le matin à faire tout calmement et sans hâte, de manière à conférer à toutes ses actions l'expression de l'équilibre et de l'harmonie intérieure. Cette attitude mentale doit devenir si aisée et si naturelle qu'elle soit intégrée à la vie. Dans l'art de la composition florale, l'oeuvre intérieure doit aller de pair avec l'oeuvre extérieure. L'heure de l'exécution n'est pas un moment distrait de la journée ; elle s'étend du matin au soir. »

Je crois que là réside le secret de la concentration, et donc de la mémoire. Idéalement, il faudrait vivre toujours dans la concentration.

Il faut également utiliser toutes les mémoires dont on dispose, et qui sont variées :

- la mémoire visuelle, celle de la partition ;
- la mémoire intellectuelle et musicale, par le sens de la mélodie ;
- la mémoire tactile, qu'on peut développer en jouant les yeux fermés ;
- la mémoire tactilo-musculaire, qu'on peut développer en jouant d'une main fortement et de l'autre doucement, puis en inversant ;
- la mémoire analytique, qu'on peut développer en lisant la partition sans la jouer, en essayant d'en dégager la structure, les lignes de force, en notant les passages répétés ou différents ;
- la mémoire rythmique, qu'on peut développer en exagérant les accents, les temps forts ;
- mais la mémoire principale en musique est auditive et affective ; l'idéal est donc de toujours jouer avec passion, comme si le public était présent.

Pour parachever le travail, il faut jouer normalement, en se concentrant totalement sur la main droite, en l'entendant intérieurement, la main gauche sachant parfaitement ce qu'elle doit faire si l'oeuvre a été suffisamment et efficacement préparée.

Il faut noter que le manque de sommeil nuit à la mémorisation, et que lorsqu'on acquiert beaucoup de connaissances nouvelles, on dort davantage.

Il peut y avoir des interférences entre mémoires différentes : j'ai constaté que si je lisais un livre le jour d'un concert, ma mémoire n'était pas aussi bonne.

Enfin, la mémoire n'est pas quelque chose que l'on puisse travailler irrégulièrement. Il faut répéter un morceau tous les jours, pendant un mois par exemple, plutôt qu'un jour par semaine pendant dix mois. Si l'on apprend quelque chose et qu'on s'arrête un jour, ce sont deux jours de perdus. La régularité du travail est essentielle.

Abordons la question du trac, qui est un problème important pour les artistes, et qui se traduit souvent par des trous de mémoire ou par une angoisse s'y rapportant.

Le trac peut simplement provenir du fait que l'on n'est pas suffisamment préparé. Dans ce cas, la solution est claire : est-on ou non disposé à faire l'effort nécessaire ? En quinze ans d'enseignement, mes élèves ont toujours à peu près joué comme ils devaient jouer dans les auditions et les concours. Les rares défaillances provenaient du manque de travail, ou dans quelques cas d'une angoisse créée par le milieu familial.

Mais le trac véritable vient d'une surestimation de la Fonction de Pensée, créant par compensation une peur d'être jugé, par exemple sur les fausses notes, sur les défaillances, oubliant que

jouer pour les autres, c'est partager une émotion, et que l'auditeur attend avant tout d'être touché, comme la touche du clavier, avec amour.

Claudio Arrau, l'un des monstres sacrés du piano, qui avait suivi une psychanalyse dans les années 1926-1930, écrivait :

« L'analyse m'a fait comprendre que l'inhibition qui m'empêchait de donner mon maximum était liée à la vanité. Je voulais plaire, et j'avais peur de ne pas plaire. Autant vous perdez en vanité, autant vous gagnez en créativité. J'ai trouvé aussi que l'angoisse est inévitable : être un homme, c'est connaître l'angoisse. Et agir comme s'il n'en était rien est tout simplement ridicule. Il faut apprendre à vivre avec ses angoisses. Le don de ressentir l'anxiété, l'anxiété liée au seul fait d'être homme, nous donne le pouvoir de nous investir dans n'importe quelle autre émotion, dans n'importe quoi d'humain. Je vois dans le don de sympathie une des vertus essentielles de l'interprète. Il y a trente ans, il n'était pas rare que l'anxiété fit obstacle à l'exécution, mais j'ai peu à peu compris qu'il faut laisser les choses se faire, et surtout ne pas se préoccuper de réussir ni de plaire. Alors l'anxiété perd de sa force paralysante et s'intègre au processus créateur. »

On peut aussi se libérer du trac en vivant ce que C.G. Jung appelle le processus d'individuation, qui consiste essentiellement à passer du moi égocentrique au Soi, où l'individuel et le collectif s'unissent dans une synthèse de la maturité, et où les ambitions de la jeunesse font place à une relation adulte avec le monde extérieur. Cette démarche se rapproche de celle du bouddhisme zen, qui a considérablement enrichi ma propre vie. M. Erigel, qui est le mari de l'auteur de *La Voie des fleurs*, qui a essayé d'apprendre l'art chevaleresque du tir à l'arc, remarque :

« Le zen est l'esprit de tous les jours ; et cet esprit de tous les jours n'est pas autre chose que de dormir quand on a sommeil, manger quand on a faim. Dès que nous réfléchissons, délibérons, conceptualisons, la conscience originelle se perd et une pensée s'interpose. Nous ne mangeons plus lorsque nous mangeons, nous ne dormons plus lorsque nous dormons. Dans le cas du tir à l'arc, celui qui lance et celui qui reçoit ne sont plus deux entités opposées, mais une seule et même réalité. L'archer n'a plus conscience de lui-même comme d'un être occupé à atteindre le centre de la cible devant lui. Cet état de non-conscience ne s'obtient que lorsque l'archer, parfaitement vidé et débarrassé de son ego, ne fait plus qu'un avec l'amélioration de son habileté technique. [...] L'art véritable, s'écria le maître, est sans but, sans intention. Plus obstinément vous persévererez à vouloir apprendre à lancer la flèche en vue d'atteindre sûrement un objectif, moins vous y réussirez, plus le but s'éloignera de vous. Ce qui pour vous est un obstacle, c'est votre volonté trop tendue vers une fin. Vous pensez que tout ce que vous ne faites pas par vous-même ne se produira pas. Quand tout découle de l'oubli total de soi et du fait qu'on s'intègre à l'événement sans aucune intention propre, il convient que sans aucune réflexion, direction ou contrôle, l'accomplissement extérieur de l'acte se déroule de lui-même. »

Dans l'ouvrage de Jean Herbert *Le yoga dans la vie quotidienne*, on peut lire :

« Tu as le droit à l'action, mais seulement à l'action et jamais à ses fruits. Que les fruits de l'action ne soient point ton mobile. » Idée que l'on retrouve chez d'autres sages : « Le seul moyen pour parvenir au but suprême, c'est que le Mental renonce aux fruits de l'action », et « Le seul acte juste qui puisse avoir des conséquences éternelles est celui qui n'est motivé par aucun désir du fruit ou d'une récompense. »

Tous ces propos vont dans le même sens : c'est la Voie elle-même, c'est notre quotidien qui sont importants. Nous serons tranquilles dans l'action si nous nous concentrons uniquement sur l'action correcte, sans désir autre et sans vanité. La seule raison d'être de l'artiste est de transmettre une émotion. S'il oublie cela, alors vient l'angoisse.

La concentration

La concentration est fondamentale dans la vie comme dans l'activité précise du concertiste. A nouveau je voudrais citer quelques lignes de *La Voie des fleurs*. Il s'agit de leçons que prennent en commun les jeunes filles pour faire des bouquets :

« Au cours de ces leçons certaines élèves, surtout les plus jeunes, font une expérience curieuse. Tout d'abord la présence de leurs condisciples leur apparaît gênante. Elles ne peuvent s'empêcher de suivre leurs mouvements du coin de l'oeil, ou bien elles se laissent distraire par le chatolement des kimonos aux vives couleurs. Pourtant, on évite dans la pièce tout bruit inutile. Le va et vient avec vases et plantes se fait en silence, mais la présence et les gestes des autres suf-

fisent pour détourner l'attention. Puis l'on s'habitue peu à peu à n'y attacher aucune importance, et l'on constate alors avec plaisir que la concentration peut être d'autant plus profonde qu'elle est davantage mise à l'épreuve. Personne ne prête plus attention aux bruits qui viennent du dehors. On reconnaît par là que la condition indispensable pour l'exercice de cet art est d'arriver au silence et au repos absolu en soi-même. Et l'on voit également que cette condition est réalisable si l'on fait l'effort de s'exercer tous les jours et si l'on ne se laisse pas décourager par les échecs. La concentration quotidienne, ne fût-elle que d'une demi-heure, est le meilleur moyen pour compenser la dispersion de l'esprit et l'éparpillement des énergies que produisent la vie quotidienne et ses multiples occupations. On s'aperçoit alors combien on est riche de temps lorsqu'on a cessé de croire qu'on n'en a pas. »

Je crois que cette notion de concentration dans les conditions les plus difficiles est très importante. Il m'est par exemple arrivé de décider de jouer devant des amis en sachant que je n'étais pas prêt, pour m'obliger à une concentration totale, et pour m'obliger à affronter le trac. Une autre fois j'ai accepté de jouer sur le quai d'une gare... Si l'on arrive à se concentrer dans ces conditions-là, on apprend ce qu'est la concentration « volontaire ».

Se concentrer, c'est être *centré sur*. Cela veut dire accepter d'abandonner tout ce qui n'est pas l'objet de notre concentration, ne pas poursuivre plusieurs buts à la fois. Si l'on veut tout contrôler, tout n'est contrôlé que partiellement.

La concentration peut se contrôler facilement au piano à condition de s'en donner les moyens. C'est une condition essentielle pour parvenir à mémoriser, à se décontracter, à obtenir un jeu aisé. Si l'on a suffisamment confiance dans les ressources naturelles de l'esprit et du corps, il suffit de les laisser faire, en se concentrant par exemple sur le fait de compter ou de chanter. Mais toujours avec passion. Je pratique toutes ces méthodes qui consistent à chanter, compter, battre les temps, en essayant de compliquer au fur et à mesure que les choses se facilitent par la répétition.

On mémorise consciemment l'objet de sa concentration, et inconsciemment le reste. Il ne faut pas croire que si l'on se concentre uniquement sur la main droite, la main gauche ne va pas être mémorisée : bien au contraire. Pendant que nous nous concentrons sur une chose, nos processus inconscients fonctionnent.

La droite, la gauche et les gauchers

Main droite, main gauche, espace latéralisé : le pianiste est en permanence confronté à cette dualité. Quelques extraits de la Sagesse traditionnelle vont éclairer cette dualité :

Dans la mythologie des Hopis, mère araignée mit au jour deux jumeaux. A celui de droite elle confia l'honneur de maintenir l'ordre dans le monde. A celui de gauche elle laissa le soin de répandre le son de manière à ce qu'il puisse partout être entendu, et elle l'appela Echo.

Cet extrait du Zohar concerne la tradition juive : « A la Création, un espace surgit et s'interpose dans la contradiction des deux pôles. Ces deux pôles, la gauche et la droite, font jaillir deux niveaux : l'un le Masculin, l'autre le Féminin. » Dans l'oeuvre du Commencement-même réside la contradiction entre la gauche et la droite.

Dans les doctrines du Moyen-Orient on retrouve cette idée : chaque entité physique ou morale, chaque être complet ou chaque groupe d'êtres appartenant au Monde de Lumière possède sa Fravarti, c'est-à-dire une sorte de double. La Fravarti est celle qui a choisi de combattre pour aider. « Combattre » traduit un style d'action ; « pour aider » définit le but. On croirait entendre un écho de l'expression biblique : Dieu ne créa-t-il pas la femme *contre* l'homme pour *l'aider* ? Derrière ces mots transparait la notion déjà rencontrée de conflit, d'opposition, assignée en privilège à une seule entité. Dans la Bible, les notions de droite et de gauche apparaissent également. Dans une étude sur le compositeur juif C.V. Alkan, le docteur Rogé a déduit que dans son écriture la main gauche est un piège pour la main droite.

Comment m'est venu cet intérêt pour la droite, la gauche et les gauchers ? Le pédagogue Raymond Thiberge parlait beaucoup de méthodes qui faisaient travailler une main après l'autre, de façon latéralisée. J'ai commencé par découvrir qu'il était très difficile de s'informer sur les gauchers, car fort peu de travaux les concernant ont été conduits, et que ceux qui ont été réalisés sont peu précis. Le livre de Martin Gardner sur l'ambidextrie *L'Univers ambidextre*, comprend un chapitre sur les gauchers que l'on peut résumer de la façon suivante :

A moins d'appartenir soi-même à la minorité gauchère, on ne peut guère réaliser pleinement combien il est pénible pour un vrai gaucher d'agir pour le mieux dans une société droitière. En fait, le gaucher est martyrisé en permanence dans sa vie courante. Qu'il utilise le téléphone ou un batteur à oeufs, il est brimé, car tous ces objets sont destinés aux droitiers.

Le taux de gauchers dans la population qui est cité dans ces études est éminemment variable : de dix à trente pour cent, ce qui prouve combien il est difficile de déterminer ce qu'est la gaucherie.

On trouve un passage sur les gauchers dans la Bible : dans le livre des Juges, on parle d'une armée de vingt-cinq mille hommes parmi lesquels sept cents hommes d'élite étaient gauchers. Et tous ceux-là étaient capables avec la pierre de leur fronde de viser un cheveu sans le manquer. Nous avons effectivement découvert depuis que les gauchers possédaient des capacités exceptionnelles dans certains domaines.

Les spécialistes ne sont guère d'accord sur l'incidence que les inconvénients de la vie de gaucher peuvent avoir sur la formation de leur personnalité. A une époque, on associait le bégaiement à la tendance gauchère ; on y a même associé toutes sortes de comportements relevant de la neurologie.

La proportion de gauchers s'accroît apparemment depuis des années, mais en fait ce pseudo-croissement correspond certainement à une plus grande tolérance des parents qui ne contrarient plus leurs enfants gauchers. Je pense même que dans certains cas, il peut y avoir de faux gauchers, c'est-à-dire des gens qui sont en réalité droitiers et qui ont voulu devenir gauchers pour diverses raisons. En effet, dans certaines professions, on a avantage à être gaucher. Les plus connues sont le tennis et l'escrime. Il faut ajouter qu'on peut être gaucher de l'oeil et ne pas l'être du pied, gaucher de la main et non de l'oreille, etc. Chaque gaucher est un cas particulier (chaque droitier aussi, pourrait-on ajouter). Je concluais que la moitié de la population est vraiment droitière, trente à quarante pour cent est ambidextre, et dix à quinze pour cent sont gauchers.

Quelles sont les conséquences sur les hémisphères ? Autrefois, on supposait que le gaucher était inversé ; en fait, en ce qui concerne les hémisphères, seuls certains gauchers le sont. Ceux qui sont inversés ont donc un langage dans l'hémisphère droit, alors que les autres l'ont dans l'hémisphère gauche, tout comme les droitiers. C'est dans le dernier cas que les escrimeurs trouvent leur avantage : lorsqu'ils ont une organisation cérébrale de droitier mais sont gauchers du geste, ils ont un circuit beaucoup plus court pour exécuter leur geste ! Sans parler du fait que le gaucher gêne souvent son adversaire, ce qui constitue un avantage supplémentaire.

Dans le langage, on a toujours privilégié la droite, qui est associée à la légalité et à la justesse du comportement, aux principes moraux élevés, à la fermeté, et au masculin. La gauche est associée à la faiblesse, à la lâcheté, au manque de détermination, au mal et à la féminité. En Français, on dit : rectitude, rectifier, droit, homme de droit, dextérité, adroit ; on parle des droits de l'homme (on n'a jamais parlé des gauches de l'homme), etc. Et sénestre est proche de sinistre... Même ambidextre n'est pas égalitaire puisqu'il signifie deux fois à droite.

Quels sont les problèmes du gaucher au piano ? Il se trouve face à un langage et à un instrument droitiers. La plus grande partie du répertoire a été écrite par des droitiers, qui ont naturellement et inconsciemment projeté leur organisation cérébrale dans leur création. Généralement, la main droite a donc la mélodie, qui est logique et séquentielle, comme l'hémisphère gauche, et la main gauche joue l'accompagnement, qui est global comme l'hémisphère droit, avec des accords ou des accords dépliés (telle la basse d'Alberti). Ces accords se succèdent de façon régulière, en fonction de la pulsation rythmique, alors que la main droite est continue et beaucoup plus fantaisiste, aussi bien dans la mélodie que dans le rythme. Bach est une exception notable ; probablement ambidextre, il écrivait pour deux mains droites (la mélodie et l'accompagnement respectivement), et tous les gauchers que j'ai rencontrés adoraient Bach, qui leur convenait mieux que tous les autres compositeurs. Glenn Gould, gaucher, était le spécialiste de Bach, et haïssait Mozart qui est à l'opposé du fonctionnement du gaucher, justement parce qu'il était vraiment latéralisé.

Après quinze années d'enseignement, mon sentiment actuel est qu'une partie des gauchers peut apprendre le piano, mais je ne suis pas convaincu que cela leur soit utile. Ils doivent lutter sans le savoir contre eux-mêmes, et dans certains cas je pense que cela peut aboutir à des troubles psychologiques, comme chez les gauchers contrariés. La partition les gêne, et ils n'ont de cesse de s'en passer. Les gauchers essaient toujours de jouer par coeur, et ils ont d'ailleurs une excellente mémoire. Il semble que la traduction du langage vertical et de la partition en gestes latéraux

et horizontaux leur offre des difficultés particulières. Il faut se souvenir que le piano est écrit sur deux portées, puisqu'il y a deux langages, contrairement à la plupart des autres instruments.

Les gestes nécessités par le jeu de piano sont donc des gestes de droitier, avec une main droite dominante. Le gaucher devra donc lutter contre sa nature. Il a d'ailleurs du mal à utiliser les bons doigtés. On a vu que l'idéal serait une main droite consciente et une main gauche automatisée. Or, pour le gaucher avec main gauche dominante, cela est contraire à sa nature : s'il est gaucher de l'oeil, il devra se fatiguer spécialement car la surveillance de la main droite est beaucoup plus complexe, ses gestes étant plus variés ; s'il est gaucher de l'oreille, il devra faire un effort permanent pour entendre la main droite qui prédomine la plupart du temps ; s'il est gaucher du pied, c'est le pied droit qui est le plus utilisé au piano. Enfin, une bonne latéralisation est importante au piano ; or elle est souvent moins développée chez les gauchers.

Le gaucher pouvant pratiquer de façon talentueuse tous les instruments autres que les claviers, il me semble préférable d'essayer de le diriger vers les cordes ou les vents, sans lui dire que c'est en raison de sa gaucherie. Je l'ai fait de nombreuses fois avec succès.

Mais d'après mes observations et celles de quelques collègues, les vrais gauchers abandonnent d'eux-mêmes rapidement le piano. Ils ont souvent un jeu saccadé et laborieux, et ils n'arrêtent pas d'essayer des stratégies pour contourner les difficultés, notamment en croisant les mains. Par contre, un pianiste gaucher qui viendrait naturellement au jazz (sans le support de la partition) devrait rencontrer beaucoup moins de difficultés, car il pourrait utiliser spontanément ses atouts propres.

Le jazz

Le jazz est à mon sens une musique non écrite, improvisée puis répétée par des pianistes de formation non classique ou sans formation. C'est donc une musique spontanée où la complexification s'effectue très progressivement par de multiples répétitions sur l'instrument. La main gauche est en général très répétitive, et la main droite plus fantaisiste. Peu à peu s'introduisent des structures rythmiques et temporelles permettant de jouer à plusieurs, ainsi que l'utilisation de tonalités et d'enchaînements standards. Il me semble que la musique dite classique et le jazz sont irréductiblement séparés et réservés à deux catégories différentes d'interprètes, chacune d'elles pouvant bien sûr vivement apprécier l'autre. Au niveau professionnel, on ne trouve pas réellement de pianistes ayant fait double carrière ; on peut citer Keith Jarrett, superbe pianiste de jazz et de variétés, jouant du classique sans cependant en faire une grande carrière, et Friedrich Gulda, grand pianiste autrichien qui joue du classique et aussi du jazz.

Chez le pianiste classique domine l'hémisphère gauche : il joue une musique logique, même si la sensation et l'affectivité y tiennent une grande place. Chez pianiste de jazz c'est plutôt l'hémisphère droit qui domine, et les sensations rythmique et mélodique. Si un pianiste classique peut se mettre au jazz avec ou sans partition (et avec une réussite plus ou moins évidente), je n'ai jusqu'à présent jamais réussi à initier un pianiste de jazz au répertoire classique. Ce qui confirmerait peut-être les recherches sur le cerveau : si l'on n'a pas pratiqué le langage - qui est l'apanage de l'hémisphère gauche - bien avant l'adolescence, on ne s'y adaptera jamais. Je ne crois pas que l'on puisse être à la fois un bon pianiste de jazz et un bon pianiste classique. J'y vois une autre raison : c'est que dans le piano classique, la sonorité est un élément très important ; on cherche toujours à contrôler son poids pour avoir des sonorités très précises. Dans le jazz, on a des gestes beaucoup plus automatiques, on cherche à procurer d'autres sensations, essentiellement dans les domaines rythmique et mélodique.

La pratique quotidienne et la virtuosité

Le piano nécessite un apprentissage long et l'acquisition d'une énorme quantité d'automatismes. Les faux artistes refusent cette discipline parfois fastidieuse au nom de la musique et de l'interprétation. Revenons une fois encore à *La Voie des fleurs* :

« Quand il commence l'étude des arrangements de fleurs, [l'Européen qui arrive en Orient] apporte dans les premières leçons beaucoup d'ardeur et une grande confiance en lui-même. Toutefois, dès les premières leçons, celui qui les aborde dans cet état d'esprit est saisi d'une certaine perplexité : il s'aperçoit qu'avec de telles dispositions il ne parvient pas à saisir intimement le

point de départ de son art. Avant même d'aller plus loin, il se trouve dans une situation embarrassante : ou bien il se laisse séduire par l'aspect purement esthétique de l'art, ou bien il veut en pénétrer l'esprit général et la signification totale. Dans ce dernier cas, il faudra se résoudre à commencer comme un enfant et reconnaître que toute ambition, toute initiative personnelle est un obstacle et interdit d'entrer dans la Voie. Il lui faudra se résoudre à se faire tout petit et modeste, à renoncer à son moi, afin de pouvoir travailler calmement, détaché de lui-même, ainsi que l'exige l'attitude spirituelle orientale. Dès l'abord, toute l'importance réside dans cette disposition préalable ; car si cette première et essentielle condition fait défaut, tout ce qu'entreprend le novice est à contre-sens aux yeux du maître. L'élève voit par son propre exemple et autour de lui que l'inquiétude, la précipitation et l'impatience ne produisent que gaspillage de force dans la vie. Comme on l'a dit déjà, l'exécution ne vient qu'en second lieu. Ce qui importe tout d'abord, c'est la disposition intérieure. Dans la mesure où l'élève a le courage de s'imposer la discipline nécessaire, il entre dans une relation nouvelle avec son travail, non seulement en tant qu'artiste, mais du point de vue humain ; et sa création s'épanouit paisiblement dans l'harmonisation de toutes ses forces intérieures. Au début, l'Européen a aussi du mal à comprendre pourquoi il doit tout d'abord se conformer à un schéma avant de pouvoir composer librement. Peu à peu il commence à soupçonner que cette contrainte, loin d'être un obstacle à sa création, est en réalité un moyen de parvenir à sa propre liberté d'action. Grâce aux exercices répétés auxquels l'élève est astreint, l'habileté vient d'elle-même. Mais la disposition de l'âme, à la fois détachée et fervente, peut être comparée aux jeux inconscients de l'enfant ou au recueillement du croyant, ou à la vision intuitive de l'artiste. »

Cela est important, car on se trouve souvent en face d'élèves qui voudraient faire de l'art, de la musique, mais qui refusent totalement de faire l'apprentissage, de passer les heures nécessaires pour se créer cette fameuse image mentale du clavier et pour acquérir les automatismes. Lorsqu'un élève refuse, sous prétexte d'art, le côté technique, on peut être sûr que le résultat sera médiocre. F. Liszt écrivait à ce propos :

« La virtuosité n'est là que pour permettre à l'artiste de reproduire tout ce qui est exprimable dans l'art. A ce moment, elle est indispensable et n'est jamais assez cultivée. La virtuosité n'est pas une branche secondaire, mais un élément nécessaire de la musique. Elle n'est pas la servante passive de la composition. C'est de son souffle que dépend la vie ou la mort de l'oeuvre d'art qui lui est confiée. »

Rappelons que virtuosité vient de *virtus* qui signifie courage : refuser la virtuosité, c'est aussi refuser l'énergie.

Joseph Levine, qui fut un immense virtuose au début du siècle, évoque ce qui est fondamental dans l'art du musicien : avant même d'envisager les questions de technique et de toucher, de bonnes bases sont nécessaires pour faire un vrai musicien. La connaissance des clefs, des accords parfaits, doit être aussi familière à l'étudiant que son propre nom. Les élèves doivent connaître toutes les gammes dans tous les tons, en majeur et en mineur, et même à l'envers. Il doivent comprendre les rapports entre les gammes. « Les gammes doivent être connues si impeccablement que les doigts de l'étudiant se porteront instinctivement au doigté correct, à n'importe quel moment de n'importe quelle gamme. L'ennui avec beaucoup d'étudiants est qu'ils s'attaquent à des problèmes difficiles qu'on pourrait appeler calcul musical ou trigonométrie musicale, sans avoir même maîtrisé la table de multiplication. »

La question des gammes est très controversée dans le milieu musical : une partie des pianistes dit qu'elles ne sont pas nécessaires. Mais lorsqu'on observe la carrière de tous ces pianistes, on voit bien qu'ils ont tous pratiqué les gammes de façon parfaite.

L'étude de l'harmonie et l'entraînement de l'oreille sont également essentiels : la plupart des étudiants entendent mais n'écoutent pas. Joseph Levine se penche aussi sur la pratique quotidienne : un débutant doit faire deux heures journalières de technique. Je trouve que c'est peut-être un peu beaucoup, mais en tout cas sans la pratique quotidienne, il n'y a pas de bons résultats, c'est une règle absolue.

Quelques mythes tenaces dans le milieu pédagogique

La plupart des professeurs sont extrêmement irrationnels dans leur enseignement. Bien peu se sont vraiment intéressés à l'enseignement, c'est-à-dire à l'efficacité de leur pédagogie. Tout le monde peut s'instituer professeur de piano : j'ai eu des élèves qui s'intitulaient professeurs, et qui

avaient un niveau de trois ou quatre années d'études, c'est-à-dire environ un an d'avance sur leurs élèves... De nombreux pédagogues demandent de « tirer » les notes, de les « pousser », de les « prendre » ; ils prétendent que seule la partie charnue du doigt donne une belle sonorité. A cela on peut répondre très clairement : nous n'avons qu'une seule action possible sur la touche du clavier, c'est la vitesse d'enfoncement. Des expériences ont été menées aux Etats-Unis : grâce à des robots on a montré qu'il était impossible de faire varier la qualité d'un son d'intensité constante. On a prétendu au XIX^e siècle qu'Anton Rubinstein pouvait jouer une note de cent façons différents ! Avec les robots, on a pu déterminer qu'entre notre finesse tactile et notre finesse auditive, on pouvait peut-être jouer une note de dix à quinze façons différentes. En fait, on donne l'illusion de la variété grâce à la polyphonie, aux nuances, etc.

Il faut donc essayer de jouer naturellement, parce que la sonorité dépend en fait de l'idée qu'on a en soi. Si l'on n'a pas une idée intérieure de ce que l'on veut réaliser, on ne sera pas musicien, dit le grand pédagogue Neuhaus. A nous de trouver ensuite les moyens d'exécution par l'écoute, la correction et la répétition. Je me souviens d'Emmanuel Krivine, quand il était violoniste, recevant un altiste qui venait lui demander conseil pour la position de sa main sur l'instrument. Krivine lui dit : « La position, cela n'a aucune importance, il faut que vous sachiez ce que vous voulez entendre. Après, vous trouverez bien le moyen. » Evidemment, Krivine n'est pas un pédagogue, et il n'avait pas envie de s'attaquer vraiment au problème. Un professeur peut quand même aider, mais si l'on a une idée de ce qu'on veut entendre, on trouve généralement le moyen d'y parvenir. Une position naturelle est donc ce qu'il y a de plus efficace au piano. Selon certains spécialistes, « Nous ne savons plus rien de ces expériences fondamentales de notre enfance ; mais la faculté de prendre, de marcher, nous reste acquise dans toute sa perfection et son efficacité. Si l'ensemble de ces facultés inconscientes fait partie de notre nature physiologique, un mouvement ne saurait être naturel qu'à la condition de s'y conformer. »

En voici l'explication, exprimée par un physiologiste : « Quand une nouvelle tâche se présente à lui, notre corps fait son choix dans la foule des mouvements appris et automatisés depuis l'enfance, combinant ceux qui lui conviennent et écartant ceux qui l'entravent. Tous les mouvements s'apprennent ainsi, depuis les plus élémentaires jusqu'aux plus complexes. » Pour le virtuose aussi, un mouvement pianistique étant un mouvement comme les autres, il ne doit pas aller à l'encontre des expériences de la vie quotidienne.

Le travail lent est aussi un mythe qui a la vie dure. Si les débutants doivent travailler et naturellement jouer lentement, au bout de quelques années le travail systématiquement lent n'est plus utile, sauf dans certains cas précis. Busoni distinguait clairement deux étapes : celle du déchiffrage, où l'on est effectivement obligé de jouer lentement ; ensuite, après quelques répétitions très lentes, il procédait deux ou trois fois de suite à une exécution ultra rapide, fulgurante. Ensuite, il réunissait les fragments. Un théoricien explique pourquoi : « Travailler trop lentement fausse notre technique, car nous automatisons des mouvements tout à fait différents de ceux dont nous avons besoin en réalité. »

L'égalité des doigts est un autre mythe. Au XIX^e siècle, on a ennuyé tous les pianistes avec cette idée d'égaliser les doigts, alors que de multiples expériences ont montré que c'est impossible. Pour avoir un jeu égal, la seule solution est d'appliquer ce qu'on appelle le poids naturel, et la transmission du poids naturel du bras aux doigts. Ce concept est assez difficile à expliquer : l'idée de base est que les doigts ne sont plus que des transmetteurs du poids, puisque le poids qu'on aura dans le bras, l'avant-bras ou l'épaule sera identique. Si l'on arrive à transmettre ce poids de doigt en doigt, on aura un jeu parfaitement égal.

Enfin, la virtuosité, la rapidité, la puissance, l'endurance ne s'acquièrent que si l'on a un désir. Le professeur peut éventuellement buter sur par les complexes et les préjugés de l'élève : si ce dernier ne souhaite pas jouer plus vite et plus fort, s'il ne souhaite pas avoir une échelle de nuances suffisante et qu'il se contente d'une voie médiocre, on ne peut pas faire grand-chose.

Dans la vie, la répétition des comportements défectueux est une névrose. Au piano, la répétition est nécessaire pour automatiser les gestes. J'ai vu s'exprimer certains types de névrose au piano. J'ai constaté par exemple qu'il y avait des désynchronisations des mains : je pense que cela peut provenir d'une volonté de contrôle excessive, d'un refus de laisser sa main gauche aller son chemin. Une mémoire défectueuse peut aussi avoir un rapport avec l'affectivité ; la confusion entre les doigts également, ainsi que les difficultés dans l'espace du clavier. La liberté dans l'espace du clavier s'exerce à droite et à gauche, mais en fait dans la vie, c'est la même chose. On peut dire que l'espace qui est devant nous est l'espace du père et que celui qui est derrière nous est celui de la mère, qui nous a tenus lorsque nous étions enfants. Notre vraie liberté est

donc latérale. Et si nous avons des difficultés à écarter les bras, c'est probablement que nous avons un problème avec nos géniteurs : le cinquième doigt marque les limites de cet espace maîtrisé.

Un pulsation irrégulière ou absente se rencontre aussi : le manque de sens des temps forts ou des carrures (groupes de mesures) et le non respect de la mesure seraient pour moi le refus du père, du maître.

Auteur allemand du début du XIX^e siècle, Kleist, dans un texte s'intitulant *Sur le théâtre de marionnettes*, faire dire de celui qui anime les marionnettes :

« Tout mouvement a son centre de gravité. Il suffisait de maîtriser ce point à l'intérieur de la figure, disait-il. Les membres, qui ne sont que des pendules, suivaient sans autre intervention, de façon mécanique, d'eux-mêmes. La ligne que devait décrire le centre de gravité était certes fort simple. En revanche, cette ligne était aussi, vue sous un autre aspect, quelque chose de très mystérieux, car elle n'était finalement rien d'autre que le chemin décrit par l'âme du danseur, et l'auteur doutait que le machiniste pût la découvrir par un autre moyen, s'il ne se plaçait pas au centre de gravité de la marionnette, ce qui revient à dire en dansant. »

Il s'agit bien de danser comme les derviches, jusqu'aux limites de l'extase, mais sans y succomber, dans un état proche de l'apesanteur qui est la nature même de l'âme, en se plaçant, comme dit Dominique Aubier, dans « la face cachée du cerveau », comme un initié véritable, du côté droit, pour accueillir les informations issues de la gauche. Jouons-nous, ou ne serait-ce pas la Musique qui jouerait de nous ? Touchons-nous le piano ou est-ce lui qui nous touche ? C'est en acceptant que l'Inconscient nous échappe, comme la touche du piano qui ne pourrait être ré-enfoncée sans l'échappement du marteau, que nous jouerons avec âme, et nous serons animés par elle. Pour reprendre le titre de cette conférence, je dirai que l'âme est l'émetteur et l'art le message que le cerveau reçoit et transmet.

Laurent MARTIN

Nouvelles diverses

♦ La souscription concernant les *Variations* op. 1 le trimestre dernier ayant rencontré un certain succès, nous récidivons avec quatre nouveautés : il s'agit d'arrangements pour l'orgue de pièces pour piano à pédalier par John Wells. Chacun avait pu admirer la prose de ce musicien dans un précédent bulletin, et certains ont pu l'écouter dans un disque, toujours disponible, tout entier consacré à Alkan. En souscription également, on trouvera le nouveau CD de Ronald Smith, ainsi que l'intégrale de la musique de chambre. Les disques de Huseyin Sermet et de François Bou sont inclus dans le bulletin de commande, sans promotion spéciale.

♦ Nous devons à Brigitte François-Sappey deux nouveaux ouvrages. Aux Presses Universitaires de France (PUF), dans la fameuse collection *Que sais-je ?*, une *Histoire de la musique en Europe*, qui prend la relève, sous le même numéro 40, d'une *Histoire de la musique* de B. Champigneulle. Voilà une présentation qui tranche sur les études du genre, et ne se contente pas de la litanie des célébrités et anecdotes mille fois rabâchées : elle campe au contraire un paysage musical fouillé, divers - pour autant que le volume de l'ouvrage le permet -, dans le style vigoureux qu'on connaît à l'auteur.

Beaucoup plus pointu, le *Guide de la musique d'orgue* chez Fayard, dirigé par Gilles Cantagrel, doit certaines de ses notices les plus brillantes à notre même alkanienne. Couronné par l'Académie des beaux-arts, cet ouvrage domine de très haut la série de guides - de la musique d'orchestre, de la musique de chambre, de la musique de piano, etc. -, pierre angulaire de la collection *Les Indispensables de la musique*. Nettement plus qu'ailleurs on y trouve en effet un réel effort musicologique, plutôt qu'une pétition de notices du style de celle qui encombrèrent souvent les pochettes de disques, ce qui est toujours le risque - pas toujours évité... - de ce genre d'ouvrage. On tient là un véritable outil de référence, où chaque auteur semble faire oeuvre de

recherche personnelle et non de compilation bibliographique. C'est François Sabatier qui a rédigé l'article consacré aux pièces pour orgue d'Alkan, dans la foulée de son chapitre inclus dans le *Charles Valentin Alkan* paru en septembre dernier.

♦ Annoncé pour juin, l'étude de Jacques-Philippe Saint-Gérand et François Luguenot : *Alkan et George Sand. Analyse d'une relation épistolaire*, paraîtra en septembre au CNRS dans un recueil de *Mélanges offerts à Georges Lubin. Autour de George Sand*, comprenant dix-sept contributions. Vous pouvez dès maintenant y souscrire au prix de 180 francs (voir le Bulletin de commandes).

♦ Pour rester avec George Sand, nous voudrions signaler les efforts magnifiques d'un petit éditeur de l'Isère : *Les Editions de l'Aurore*, qui a entrepris depuis quelques années l'édition intégrale de l'oeuvre romanesque de cet écrivain. Vingt-quatre titres ont pour l'heure paru, ainsi qu'une magistrale biographie de Pierre Salomon. Tous les volumes sont richement illustrés, édités avec soin, accompagnés d'un important appareil critique dû aux spécialistes de la question. Pour 70 à 90 francs le volume, c'est là une collection dont nous recommandons sans réserve la lecture ! (voir le dépliant ci-inclus).

♦ Nombreux sont nos lecteurs pianistes ou musicologues. L'initiative d'un éditeur anglais me paraît devoir les intéresser au plus haut point : la publication en fac-similé de la première édition des Sonates pour piano de Beethoven. Cette idée est d'autant plus heureuse que seules onze des trente-deux sonates sont connues par un manuscrit autographe. C'est dire que cette première édition est le plus souvent la source principale de l'établissement du texte. A cela il faut ajouter que la qualité technique de la réédition est exceptionnelle, tant au niveau des clichés que du papier. Si cette édition n'exclut nullement l'utilisation d'une solide édition *Urtext* (type Henle ou Universal), elle en sera souvent un complément indispensable. Le prix est de £ 110 pour les cinq volumes brochés, et £ 140 pour la version reliée. Comparés aux prix habituellement pratiqués pour les fac-similés (Minkoff par exemple), c'est un cadeau. Pour tout renseignement, adressez-vous à : Brian Jeffery, Tecla Editions, Soar Chapel, Penderyn, South Wales, CF44 9JY, Grande-Bretagne ; vous pourrez même payer par carte bancaire !

♦ Les amoureux d'oeuvres pour piano peu communes sont conviés une fois encore à se retrouver à Husum (Schleswig Holstein, RFA), du 15 au 22 août. Les pianistes invités s'appellent : B. Ringeissen, I. Shukov, S. Babayan, M.-C. Girod, P.-J. Hofer, K. Lessing, D. Berman et M.-A. Hamelin. Cela dit, les compositeurs et oeuvres programmés tournent autour de valeurs sûres : Mendelssohn, Prokofiev, Rachmaninov, Schumann, Tchaïkovsky, etc. Quelques raretés quand même - c'est la vocation du festival : M. Emmanuel, A. Lourié, M. Kelkel, W. Niemann, I. Fromm-Michaels, et... M.-A. Hamelin dans ses propres oeuvres ! Pour tout renseignement, adressez-vous à : An die Buchhandlung C.F. Delff, Krämerstr. 8, D-2250 Husum, RFA ; téléphone : (0)4841/2163 ; fax : (0)4841/81686.

♦ Rappelons que tous les documents édités par la Société Alkan restent disponibles : les bulletins numéro 1 à 20 et la discographie (troisième édition). Il suffit d'en faire la demande auprès du secrétaire.

F.L.

Dans le prochain numéro, à paraître au troisième trimestre 1992 :

- ♦ Ch.-Valentin Alkan, par François-Joseph Fétis.
- ♦ Alkan - Le génie négligé, par John White.
- ♦ Un ange passe..., par le fr. Jacques Arnould.

Dépôt légal : juin 1992
ISSN 0995-5216