Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 45 (2006)

Artikel: Du bon usage des titres : le cas Alkan

Autor: Waeber, Jacqueline

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858791

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 01.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

JACQUELINE WAEBER

Du bon usage des titres : le cas Alkan[1]

Tant de son vivant qu'après sa mort, la réception de l'œuvre de Charles-Valentin Alkan (1813-1888) a contribué à forger sa silhouette de *rara avis* dans le paysage du romantisme musical. Lorsqu'elles ne l'ignorent pas franchement, les études musicologiques préfèrent ranger Alkan au sein de la cohorte des pianistes-compositeurs romantiques (Thalberg, Kalkbrenner, Pixis, Moscheles, Herz ...) Charles Rosen par exemple, a expliqué dans la préface de son ouvrage *The Romantic Generation* pourquoi son étude s'était strictement limitée aux compositeurs « dont les styles caractéristiques ont été définis à la fin des années 1820 et au début des années 1830 [...] Une figure mineure comme celle d'Alkan est omise pour les mêmes raisons ; il est devenu intéressant essentiellement à partir des années 1850 par son extension de la tradition lisztienne et par la manière dont il a transposé à la musique de piano les effets opératiques de Meyerbeer »[2]. Jugement révélateur de deux idées largement répandues sur Alkan, à commencer par la prétendue influence lisztienne, alors qu'Alkan fut aussi peu lisztien qu'un Chopin. Pianiste d'exception, Alkan mena jusqu'au début des années 1840 une carrière de virtuose « malgré lui ». Mais qu'on se garde d'y voir la marque d'une personnalité indéniablement introvertie, laquelle nourrira ensuite le mythe (excessif) de sa misanthropie : au contraire de la virtuosité du jeune Liszt, qui a pour finalité de se donner à voir en public, le pianisme d'Alkan, avec sa qualité implacable et motorique, confine à l'exercice spirituel et solitaire.

Quant à la deuxième assertion de Rosen (la transposition d'effets meyerbeeriens), elle est non seulement inexacte, puisque c'est précisément à partir des années 1840 qu'Alkan commença à épurer son style, notamment par une fréquentation toujours plus accrue du répertoire de musique dite « ancienne » et par la pratique de l'orgue et du piano-péda-

1 Ce texte est une version remaniée d'une communication donnée en 2001 dans le cadre du cycle « Synesthésies » du Groupe d'Etudes du XIXe siècle de l'Université de Genève, sur l'invitation de Patrizia Lombardo et Jean-Jacques Eigeldinger.

2 Charles Rosen, *The Romantic Generation* (Cambridge, Mass. : Cambridge University Press, 1995), pp. ix-x.

lier ; mais surtout elle situe Alkan dans la catégorie de la « Trivialmusik » représentée par les Emile Prudent et autres Lefébure-Wely. Cette perception déformée explique que la vie et l'œuvre d'Alkan appartiennent encore aujourd'hui au culte des virtuoses pianistes, souvent compositeurs : Ferruccio Busoni, Kaikhosru S. Sorabji, Ronald Stevenson, John Ogdon, Raymond Lewenthal ... Tous pianistes ayant trouvé leur terrain d'élection dans un répertoire jugé excentrique, générant leur propre public de mélomanes – souvent tout aussi excentriques.

Si le piano d'Alkan continue à susciter quelque intérêt, celui-ci se situe toujours dans la périphérie du « grand » répertoire. D'ailleurs la bibliographie sur ce compositeur reste remarquablement clairsemée, et les rares études de fond disponibles se sont surtout livrées à une exégèse de son pianisme particulier, recensant ses principaux traits idiomatiques. Il n'en faut pas plus pour fournir des arguments à ceux qui ne voient dans son œuvre qu'une collection de clichés[3].

Les commentateurs d'Alkan se sentent également moins à leur aise avec les petites formes qu'avec les œuvres à plus grande échelle, comme la *Grande Sonate* « Les Quatre Âges » op. 33 ou le Concerto et la Symphonie

3 C'est ainsi qu'Alkan continue à remplir épisodiquement les pages de magazines musicaux destinés au grand public. La monographie la plus connue reste celle publiée entre 1976 et 1987 par feu Ronald Smith, *Alkan. Volume One. The Enigma* (New York : Crescendo Publishing, 1976), et *Volume Two. The Music* (Londres : Kahn & Averill, 1987). Remarquable en son temps et toujours d'actualité pour ce qui est de la partie biographique, l'ouvrage est toutefois desservi par une approche excessivement descriptive de la musique. Ces deux volumes ont certes aidé à la popularisation du nom d'Alkan chez les mélomanes, mais celle-ci n'a pas eu valeur de réévaluation de son œuvre, à en juger par les études musicologiques actuelles. On peut se demander si la croisade passionnée de Smith en faveur d'Alkan n'a pas été à double tranchant, dans la mesure où elle n'a fait qu'établir encore plus la prétendue bizarrerie de l'homme et du musicien.
Publiée une année avant le second volume de Smith, l'étude de Britta Schilling, *Virtuose Klaviermusik des 19. Jahrhunderts am Beispiel von Charles-Valentin Alkan (1813-1888)* (Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1986) se concentre sur son style « virtuose ». Tout comme l'ouvrage de Smith, Schilling fournit des descriptions détaillées des techniques pianistiques propres à Alkan (utilisation de trilles, doubles notes, octaves, etc). La conclusion de telles approches mène inévitablement à concevoir le piano d'Alkan comme une forme hypertrophiée de virtuosité lisztienne (en tout cas, une dégénérescence). Le volume le plus informatif sur la vie et l'œuvre d'Alkan (incluant la musique de chambre et l'œuvre pour orgue et pour piano-pédalier) reste le volume *Charles-Valentin Alkan*, éd. B. François-Sappey (Paris : Fayard, 1991). Les *Bulletins de la Société Alkan* (1985- ; Paris) sont quant à eux d'un intérêt considérable pour la documentation historique.

pour piano seul des *Etudes dans les tons mineurs* op. 39[4]. Le plus souvent réunies en recueils, les petites formes d'Alkan témoignent d'une concision elliptique dans le temps et dans leur substance musicale par un refus de tout développement au profit de la répétition et de la juxtaposition de séquences, ce qu'on a souvent perçu comme une forme de simplisme musical. Le cœur du problème trouve des racines plus profondes dans ce qui s'avère être la difficulté de justifier la petite forme par rapport à la grande forme, telle que définie par les critères musicaux d'obédience germanique depuis le début du XIXe siècle[5].

Publiées à Paris chez Richault en 1861, les quatre suites composant le recueil des *48 Motifs* ou *Esquisses* pour piano op. 63 sont le principal objet d'investigation du présent essai. L'œuvre offre un angle idéal permettant de cerner les traits les plus spécifiques du style d'Alkan, comme la pièce caractéristique et la petite forme, quoique pensée au sein d'un regroupement plus large, puisque ces *48 Motifs* ou *Esquisses* forment une collection somme toute considérable de pièces brèves, certaines tendant à l'aphorisme musical.

L'op. 63 est également emblématique en ce qu'il met à nu l'un des malentendus majeurs sur l'œuvre d'Alkan, largement responsable de sa marginalisation. Parce qu'on s'en est tenu à la seule surface de son œuvre, à son goût pour des titres si naïvement imagés, descriptifs ou narratifs, et à son utilisation d'un matériau musical si ouvertement conventionnel et connoté, on a assimilé son œuvre au répertoire de la musique de salon. D'ailleurs, le *double* titre général donné au recueil op. 63, *Motifs* (page de titre) ou *Esquisses* (titre n'apparaissant qu'à partir de la première page de chaque suite) appartient lui-même à l'univers de la musique de salon et ne peut qu'entretenir la confusion avec ce répertoire : nous aurons l'occasion d'y revenir.

4 Comme on peut le voir dans quelques études plus récentes (!) : Robert Darle Marler, « A study of ‹ Douze Etudes dans les tons majeurs › op. 35 and ‹ Douze Etudes dans les tons mineurs › op. 39 » (MA dissertation, University of Cincinnati, 1990) discute des difficultés techniques (pianistiques), des traits programmatiques et d'autres aspects formels de l'œuvre (sous un angle principalement schenkérien) ; José Raúl Lopez, « Alkan's ‹ Symphonie › op. 39 : an analysis and pedagogical aspects » (MA dissertation, University of Miami, 1993), traite surtout des aspects didactiques de l'œuvre (quoiqu'on ne puisse guère recommander la Symphonie pour l'exercice quotidien). Une approche strictement analytique, elle aussi largement schenkérienne, est livrée par William E. Wellborn, « The op. 39 ‹ Symphonie › for solo piano by Charles-Valentin Alkan : Analysis and Perspective » (MA dissertation, University of Texas, 1995).

5 Jeffrey Kallberg a commenté ces aspects dans le cas de Chopin : « Small ‹ Forms › : In Defence of the Prelude », in *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre* (Cambridge, Mass : Harvard University Press, 1996), pp. 135-145.

Dès lors il n'est pas excessif d'affirmer que toute étude de la musique de Charles-Valentin Alkan devrait se fonder en premier lieu sur une étude de ses titres. On ne trouvera pas d'autre compositeur qui ait pratiqué avec une telle persévérance cet « art du titre », si ce n'est Chopin ; mais la relation de ces deux compositeurs par rapport au titre prend des voies différentes. Tant Chopin qu'Alkan ont en commun le goût pour la dissonance générique, consistant à faire référence à un genre donné (ce qui est généralement établi par le titre même de la pièce : nocturne, valse ...), puis à parasiter cette référence en y injectant de nouvelles références génériques[6].

Alkan a quant à lui tout particulièrement prisé l'étude, genre *a priori* neutre pour ce qui est de sa valeur première d'exercice, mais de ce fait hôte idéal pour abriter de nouveaux genres, au point de perdre sa qualité générique d'étude. Ainsi de la série des *Douze Grands Caprices ou Etudes* op. 12, 13, 15 et 16 de 1837 (notons l'ambivalence du « ou »), qui voit l'étude céder sa place jusqu'à disparaître, notamment au profit du poème pianistique narratif dans le cas de l'op. 15. C'est là que s'arrête toute ressemblance avec le compositeur polonais, chez qui on ne trouvera jamais une étude intitulée « L'Incendie au village voisin » (n° 7 des *Etudes dans les tons majeurs* op. 35) ou un nocturne appelé « Le Grillon » (4e Nocturne op. 60 bis).

L'aversion que Chopin portait aux titres descriptifs est bien connue : ainsi lorsque l'éditeur londonien Wessel avait affublé ses œuvres de titres comme « Les murmures de la Seine » (Nocturnes op. 9), « Il lamento e la consolazione » (Nocturnes op. 32), ou encore « Le banquet infernal » (Scherzo op. 20). Si l'attitude de Chopin démontre sa réticence pour tout élément permettant de favoriser une lecture extramusicale de sa musique, il semble au contraire que l'arsenal de titres proposé par Alkan exige une telle lecture. Tout serait donc mis en œuvre par ce dernier, et ce dès le titre, pour inciter l'exécutant/auditeur à se livrer à un exercice de décodage extramusical de l'œuvre. Exercice qui serait d'emblée voulu par le compositeur, lequel, à travers ses indications, titre(s) inclus, mettrait son exécutant sur la piste. Mais si tel est le but du jeu, celui-ci doit être réservé aux *happy few*. Dans le sillage de Paganini, Liszt a porté au pinacle l'idée que certaines œuvres ne peuvent être jouées que par leur géniteur, ou par celui qui serait son double parfait, soit l'exécutant qui ainsi prouverait que son art équi-

6 Voir Jim Samson, *Chopin* (Oxford : Oxford University Press, 1996), p. 225. Un cas d'école est donné par le Nocturne op. 15 n° 3 de Chopin, pièce présentant les marqueurs de genre de la mazurka ou encore du choral. Cet exemple a été commenté par Jeffrey Kallberg, « The Rhetoric of Genre : Chopin's Nocturne in G minor », in *Chopin at the Boundaries. Sex, History, and Musical Genre*, pp. 3-29.

vaut à l'art créateur du compositeur. C'est sur ce plan qu'Alkan rejoint Liszt au plus près, et non au sujet de la virtuosité pianistique.

Du recueil au cycle : un désordre bien ordonné

Alkan a pratiqué la pièce caractéristique tout au long de sa carrière, sans que s'observe une éclipse notable ou un abandon momentané pour ce genre spécifiquement français. Bien au contraire, son goût pour de grands recueils s'est même accentué à partir des années 1850.

Pour le piano seul, ce goût est illustré dès 1838 avec la publication du premier recueil des *Chants* op. 38a et de celui des *Mois, douze morceaux caractéristiques*, et se poursuit jusqu'en 1876, année de publication du cinquième et dernier recueil de ces mêmes *Chants* op. 70[7]. Entre ces deux œuvres on trouve encore les *12 Etudes dans tous les tons majeurs* op. 35 (1848), les *12 Etudes dans tous les tons mineurs* op. 39 (1857) et les *48 Motifs* ou *Esquisses* op. 63 (1861). A ces œuvres pour piano s'ajoutent encore les recueils hybrides révélant la pratique toujours plus assidue d'Alkan à l'orgue et à ses dérivés, comme le piano-pédalier, et qui va représenter l'essentiel de son œuvre à partir des années 1860 (comme quoi à partir des années 1850, le style d'Alkan ne laissait guère de place à un répertoire empli d'« effets meyerbeeriens ») : les *25 Préludes dans tous les tons majeurs et mineurs* pour piano ou orgue op. 31 (1847), les *13 Prières pour orgue, avec pédale obligée, ou piano à clavier de pédales, ou piano à 3 mains* op. 64 (1865), les *12 Etudes d'orgue ou de piano de pédales, pour les pieds seulement* (1866 ; sans n° d'op.), les *11 Grands Préludes et 1 transcription du Messie de Haendel pour piano à clavier de pédales, ou piano à trois mains* op. 66 (1867) et les *11 Pièces dans le style religieux, et 1 transcription du Messie de Haendel, pour orgue, harmonium ou piano* op. 72 (1867). A l'exception des deux derniers recueils des *Chants*, les 48 *Motifs* ou *Esquisses* représentent donc la dernière collection de pièces caractéristiques pour piano seul.

Immanquablement, la difficulté première d'une œuvre conçue comme une collection de pièces diverses est celle de son unité interne. Tout regroupement incite à une forme d'ordonnance à grande échelle, et l'organisation tonale reste le moyen le plus traditionnel pour y parvenir. C'est en tout cas chez Alkan un procédé privilégié, que l'on trouve dans ses

7 Les deuxième, troisième et quatrième recueils des *Chants* (op. 38b, 65 et 67) furent publiés respectivement en 1857, 1864 et 1876.

recueils d'Etudes op. 35 et 39 ou encore dans les Préludes op. 31[8]. En revanche, le recueil des *Mois* ne suit aucune logique dans la succession des tonalités, puisque ici la cohésion – s'il en faut une – est d'ordre purement extramusical, les douze pièces symbolisant les douze mois de l'année. Les cinq recueils de *Chants* sont organisés selon l'ordonnance du premier cahier des *Lieder ohne Worte* op. 19 de Mendelssohn (1833), dont ils conservent la succession des tonalités (Mi – la – La – La – fa dièse – sol) ainsi que leurs principales caractéristiques génériques ou formelles, les patterns rythmiques et les *tempi* des pièces (par exemple les sixièmes pièces concluant les cinq recueils de *Chants* sont toutes des barcarolles, correspondant au « Venezianisches Gondellied » op. 19 n° 6). Quant aux *Douze grands Caprices ou Etudes, divisés en 4 suites* (1837) réunissant les *Trois improvisations dans le style brillant* op. 12, les *Trois Andantes romantiques* op. 13, les *Souvenirs, trois morceaux dans le genre pathétique* op. 15 et les *Tre Scherzi* op. 16, ils échappent eux aussi à une ordonnance par tonalités, et dans le cas de l'op. 15, la cohérence du recueil est également d'ordre extramusical.

On connaît les modèles antérieurs d'une telle ordonnance par tonalités depuis le *Clavier bien tempéré* de Bach, croisant tonalités majeures et mineures selon l'ordre chromatique ascendant (Do-do ; Do dièse-do dièse ; Ré-ré ...) ; ordonnance qui est également celle des *Grands Exercices dans les tons majeurs et mineurs* op. 152 de Carl Czerny. Les Préludes op. 28 de Chopin suivent quant à eux l'ordre ascendant de quintes des tonalités majeures (côté dièses), avec interpolation des tonalités relatives (Do-la ; Sol-mi ; Ré-si ...). La version finale des *Etudes d'exécution transcendante* de Liszt (1851) adopte le cycle descendant des quintes des tonalités majeures (côté bémols), toujours avec l'interpolation de la relative mineure (Do-la ; Fa-ré ; Si bémol-sol ...).

Les *48 Motifs* ou *Esquisses* n'échappent pas à la règle. Les douze pièces composant chaque recueil se répartissent en deux trames alternées, l'une pour les pièces impaires, l'autre pour les paires. Dans les première et troisième suites, les pièces impaires sont toutes majeures, celles paires toutes mineures ; ce rapport est inversé pour les deuxième et quatrième suites.

8 L'agencement tonal des douze études de l'op. 35 et 39 suit le cycle descendant des quintes, dans les tonalités majeures pour le premier recueil (La – Ré – Sol – Do – Fa etc), mineur pour le second (la – ré – sol – do – fa etc). Les Préludes op. 31 suivent pour les pièces impaires les tonalités majeures selon l'ordre chromatique ascendant (Do – Ré bémol – Ré – Mi bémol etc) et pour les pièces paires les relatifs mineurs dans le même ordre (fa – fa dièse – sol – sol dièse etc).

Première suite			*Deuxième suite*
1. La vision	Do	do	13. Ressouvenir
2. Le staccatissimo	fa	Fa	14. Duettino
3. Le legatissimo	Ré	ré	15. Tutti de Concerto « dans le genre ancien »[10]
4. Les cloches	sol	Sol	16. Fantaisie
5. Les initiés[9]	Mi	mi	17. Petit prélude à 3
6. Fuguette	la	La	18. Liedchen
7. Le frisson	Fa dièse	fa dièse	19. Grâces
8. Pseudo-naïveté	si	Si	20. Petite Marche villageoise
9. Confidence	La bémol	sol dièse	21. Morituri te salutant
10. Increpatio	do dièse	Ré bémol	22. Innocenzia
11. Les soupirs	Si bémol	Si bémol	23. L'homme aux sabots
12. Barcarollette	mi bémol	Mi bémol	24. Contredanse
Troisième suite			*Quatrième suite*
25. La poursuite	Do	do	37. Scherzettino
26. Petit air. Genre ancien	ré phrygien[13]	Sol	38. Les bons souhaits[14]
27. Rigaudon	Ré	ré	39. Héraclite et Démocrite
28. Inflexibilité	la	La	40. « Attendez-moi sous l'orme ... »
29. Délire[11]	Mi	mi	41. Les enharmoniques
30. Petit air dolent	si	Si	42. Petit air à 5 voix
31. Début de quatuor	Fa dièse	fa dièse	43. Notturnino-innamorato
32. Minuettino	do dièse	Do dièse	44. Transports
33. « Fais dodo »	La bémol	sol dièse	45. Les diablotins
34. « Odi profanum vulgus et arceo »[12]	mi bémol	Mi bémol	46. Le premier billet doux
35. Musique militaire	Si bémol	si bémol	47. Scherzetto
36. Toccatina	fa	Fa	48. En songe
		Do	Laus Deo

Tableau des tonalités des *48 Motifs*, ou *Esquisses* op. 63, en quatre suites

9 Le titre n'est donné que dans la table thématique. La pièce donne en exergue la citation suivante : « Allons, dans les prés émaillés, que parfument les roses, former, selon nos rites, ces danses harmonieuses que conduisent les Heures fortunées » (Aristophane, *Les grenouilles*, vers 449 à 455).

10 « Dans le genre ancien » n'apparaît pas dans la table des matières.

11 On peut déduire par un autographe conservé à la Bibliothèque nationale de France que l'ensemble des pièces composant l'op. 63 s'est constitué sur au moins treize années : le document montre un premier état du *Motif* n° 29, « Délire », pas encore pourvu de ce titre et dans la tonalité de ré mineur ; pour s'insérer dans le schéma tonal des *48 Motifs*, il a été transposé un ton plus haut.

12 « Je hais la foule des profanes et m'en écarte » (Horace, Ode III,1).

13 L'armure donne deux bémols, pour sol mineur, mais la pièce est dans le mode de ré phrygien.

14 Le titre n'est donné que dans la table thématique. Dans la partition, le titre est « Le ciel vous soit toujours prospère ! »

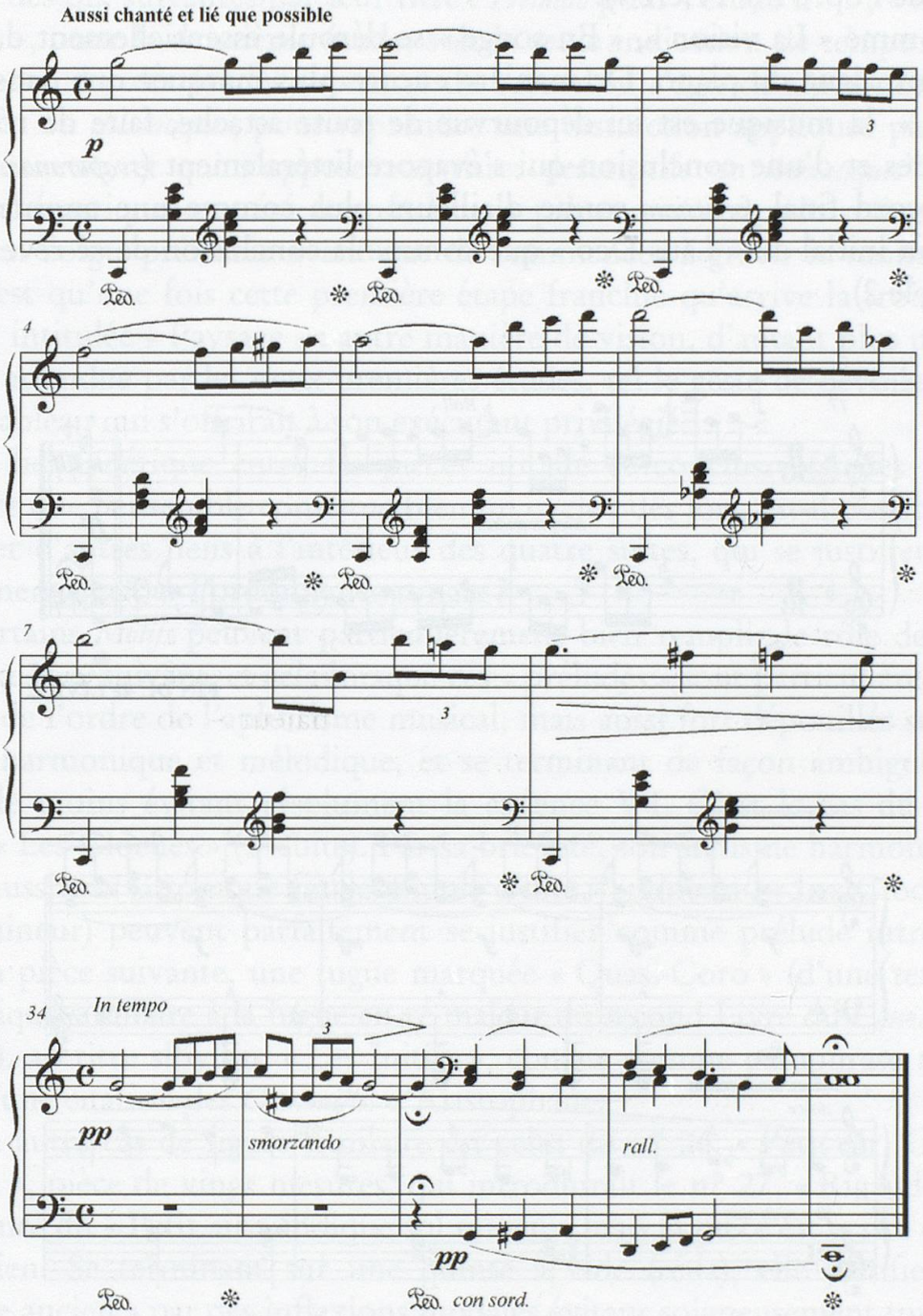
Comme montré dans le tableau, l'ordre tonal des pièces paires des première et deuxième suites commence par fa mineur pour la première suite, fa majeur pour la deuxième ; pour les troisième et quatrième suites, il commence respectivement par sol mineur[15] et sol majeur.

On relève dans la quatrième suite une entorse à la règle du chiffre pair (et multiple de 12) qui constitue la norme dans ce type de recueil parcourant systématiquement le spectre tonal. La 48e pièce, « En songe », est elle-même suivie d'une autre pièce, « Laus Deo ». Celle-ci n'est pas numérotée et elle se retrouve isolée, tout en marquant son appartenance à l'ensemble de l'op. 63 par sa tonalité de do majeur, qui est aussi celle de « La vision », pièce initiale de la première suite. On se gardera d'attribuer le n° 49 à ce « Laus Deo » : il ne conclut pas la quatrième suite, mais en revanche il boucle la boucle de l'ensemble en fermant le cercle des tonalités. L'achèvement est ainsi pleinement atteint par ce retour à la tonalité de départ. La présence de « Laus Deo » fait d'ailleurs de l'op. 63 un cycle, conçu et terminé comme tel : c'est à la fin de « En songe » que l'on lit « fin du 4e Livre », ce qui ne signifie pas pour autant fin du cycle complet. On peut rapprocher ce procédé avec celui des 25 Préludes pour piano ou orgue op. 31 (1847) : sans titre et en mi mineur, le prélude n° 24 est suivi d'un 25e prélude, « Prière », qui revient à la tonalité de départ de do majeur. Dans le cas des *48 Motifs*, il est vraisemblable que le changement d'ordre des tonalités de la trame paire à partir de la troisième suite (on part de sol et non plus de fa comme dans les première et deuxième suites) ait été motivé pour que l'*Esquisse* n° 48 puisse être en fa majeur et pour permettre par la succession des tonalités fa majeur – do majeur de « En songe » et « Laus Deo » un rapport cadentiel IV-I (si le même ordre avait été conservé pour les quatre suites, « En songe » aurait été en mi bémol majeur).

Déjà dans l'op. 31, l'ajout d'un vingt-cinquième prélude correspondait à une intention structurelle pour marquer la fin d'un cycle ; l'intention est encore plus affirmée dans l'op. 63, pour être doublée d'une résonance poétique. Ouvrir un recueil sur une « vision », c'est d'emblée placer la musique à un niveau élevé de compréhension, et du même coup exiger de son interprète qu'il puisse l'atteindre : marque d'une musique qui ne se livrerait pas au commun des mortels. On pourrait certes n'entendre dans cette « Vision » qu'un nocturne de plus « à la Field » étirant indéfiniment sa mélodie surannée (ce qui en 1861 était décidément *out of fashion*, ou alors péché indéniable de musique de salon). Sous le masque de cette musique bien conventionnelle, la première *Esquisse* est un pur moment de contem-

15 En réalité ré phrygien.

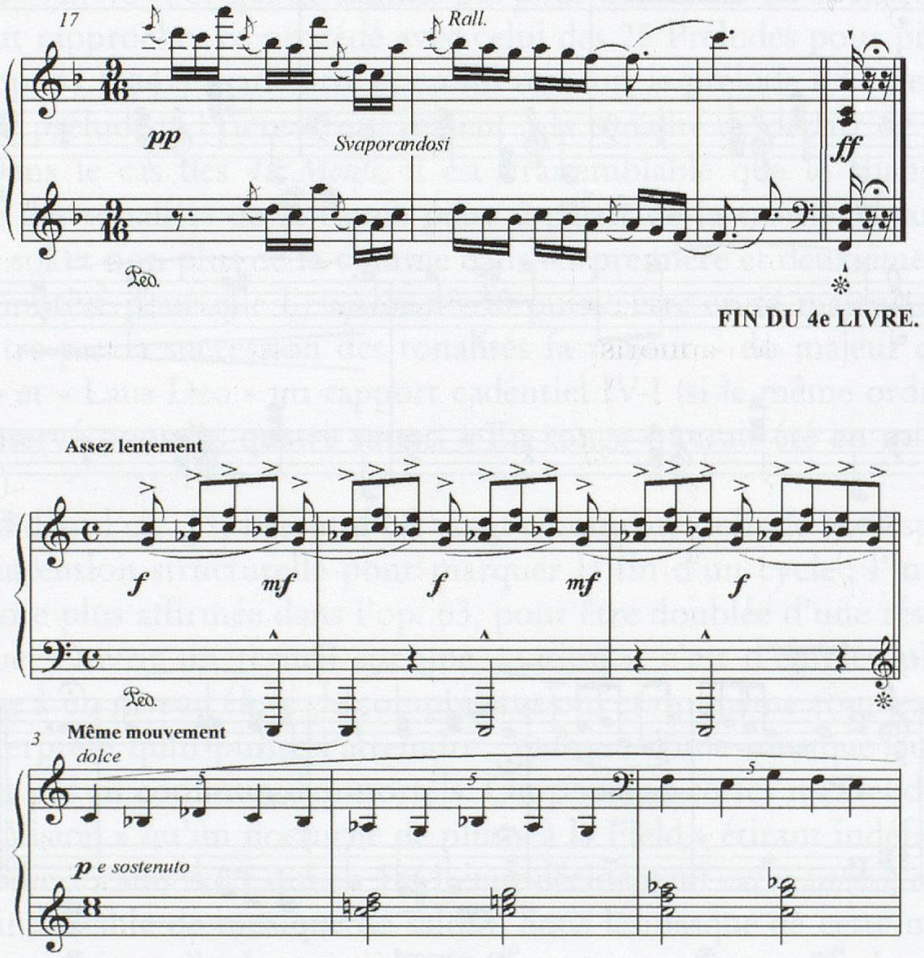
plation, que renforce la longue pédale de tonique du début. Sa conclusion en est toutefois surprenante, traitée à la manière d'une fin ouverte : au moment où la cantilène semblait enfin prendre son envol, la tessiture largement déployée à l'aigu se resserre subitement dans les dernières mesures pour se résoudre dans une formule cadentielle hymnique (voir exemple 1).



Exemple 1 : *Motif* n° 1, « La vision », mes. 1-8, et mes. 34-38

Il faut relier cette vision introductive, s'achevant telle une prière, à l'*Esquisse* finale du quatrième livre des *Motifs*, le n° 48 « En songe » : commencés sur une vision, les *48 Motifs* se referment sur un rêve. Achèvement qui est cependant encore situé dans une sphère supérieure qu'il faut quitter. C'est la fonction du « Laus Deo », pièce située à la fois hors et dans le recueil des *Motifs*, que de résoudre le parcours tonal en revenant à la tonalité de départ : à nouveau un geste de prière, identique à celui du prélude n° 25 de l'op. 31 (« Prière »).

Comme « La vision », « En songe » se déroule essentiellement dans la tessiture aiguë du piano. De manière encore plus marquée que dans « La vision », la musique est ici dépourvue de toute attache, faite de rosalies statiques et d'une conclusion qui s'évapore littéralement (*svaporandosi*). Le sec accord final *fortissimo* sonne d'ailleurs plus comme une annonce du carillon initial du « Laus Deo » que comme la conclusion de ce rêve (voir exemple 2).



Exemple 2 : Dernières mesures du *Motif* n° 48 « En songe », mes. 17-19, et début du « Laus Deo », mes. 1-5

Sur ce point, les *Motifs* ou *Esquisses* sont un autre témoignage de cette conception élitaire de la musique, mentionnée plus haut à propos de Paganini et de Liszt. On peut opérer ici un rapprochement avec celle des *Douze Etudes d'exécution transcendante* de Liszt, dont le titre seul signifie l'appartenance à une sphère accessible au plus petit nombre. L'organisation des *Etudes transcendantes* mérite également d'être rapprochée avec celles des *Esquisses*. Le recueil lisztien s'ouvre sur deux études se démarquant des dix suivantes par leur titre : *Preludio* pour l'étude n° 1 ; « Molto vivace », pour la deuxième étude, soit la seule indication de tempo. A la différence des dix études suivantes du recueil, il s'agit de titres non descriptifs, ou *rhématiques*, pour reprendre une distinction appliquée par Gérard Genette, et qui s'oppose aux titres descriptifs ou *thématiques*[16]. Ces titres rhématiques ont été donnés à deux pièces aux vertus introductives, mise en doigts préalable avant que de commencer à gravir la montagne. Ce n'est qu'une fois cette première étape franchie qu'arrive la troisième étude, intitulée « Paysage » : autre manière de vision, d'autant plus préparée et attendue par les deux premières études, tel le geste de dévoilement d'un tableau qui s'offrirait à son exécutant privilégié.

Le lien poétique entre les pièces initiale et conclusive(s) des *Motifs* montre que l'ensemble constitue bien un cycle : dès lors, est-il possible de trouver d'autres liens à l'intérieur des quatre suites, qui se justifieraient autrement que par l'ordonnance tonale ?

Certains *Motifs* peuvent particulièrement bien remplir le rôle de prélude au *Motif* suivant, et cela lorsque ces « préludes » sont particulièrement brefs, de l'ordre de l'aphorisme musical, mais aussi fort dépouillés sur les plans harmonique et mélodique, et se terminant de façon ambiguë, ou pour le moins évitant résolument la cadence V-I. C'est le cas du *Motif* n° 4, « Les Cloches » (1e suite). Par sa brièveté, son statisme harmonique, mais aussi par la tonique finale teintée d'une 7e mineure, « Les Cloches » (sol mineur) peuvent parfaitement se justifier comme prélude introduisant la pièce suivante, une fugue marquée « Quasi-Coro » (d'une texture hymnique similaire à la fugue en ré majeur du second Livre du *Clavier bien tempéré*), au titre sibyllin, « Les Initiés », conçue comme paraphrase musicale d'une citation des *Grenouilles* d'Aristophane.

Un autre cas de figure similaire est celui du n° 26, « Petit air. Genre ancien », pièce de vingt mesures, qui introduirait le n° 27, « Rigaudon ». L'armure du « Petit air » indique sol mineur, mais la pièce est écrite en ré phrygien. Se terminant sur une quinte à vide (ré-la), elle justifie son « genre ancien » par des inflexions modales évitant soigneusement tout do

16 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré* (Paris : Éditions du Seuil, 1982), p. 81 sq.

dièse. Sa quinte à vide finale crée un enchaînement inhabituel avec l'accord de ré majeur initial du « Rigaudon » (autre allusion à un répertoire « ancien » particulièrement apprécié d'Alkan), au contraire des autres pièces du recueil qui sont ordonnées selon le cycle des quintes ascendantes.

Il est également possible de regrouper à l'intérieur d'une suite certaines pièces par paires, comme par exemple la paire créée entre les pièces n° 2 et 3 (1e suite), respectivement « Le staccatissimo » et « Le legatissimo », dont les titres et l'écriture pianistique les rattachent sans ambiguïté au genre de l'étude. Dans le même livre, on pourrait également voir un autre apparentement générique entre les *Motifs* n° 5 et 6, pour être deux pièces de type fugué : la première est la fugue des « Initiés », elle-même introduite par « Les Cloches » ; quant à la seconde, elle est intitulée sans mystère « Fuguette ». Dans la troisième suite, « L'homme aux sabots » (n° 23) et la « Contredanse » finale (n° 24), outre qu'ils possèdent la même mesure à 6/8, partagent également une même substance musicale ouvertement triviale : « L'homme aux sabots » doit se jouer « d'un pas ordinaire », tandis que la « Contredanse » est un pastiche de barcarolle qu'on jouerait exagérément vite.

S'il est possible de cerner certains apparentements à l'intérieur de chaque recueil, cela ne signifie pas pour autant qu'il s'en dégage une ligne directrice particulière. Qu'on ne se risque donc pas à vouloir trouver un quelconque lien « poétique » pour chaque recueil. Il n'y a pas eu volonté d'ordonnance systématique, mais bien plus des rencontres fortuites, créant un lien entre quelques pièces. Ces *Motifs* ou *Esquisses* semblent plutôt suggérer à ceux qui les jouent et les écoutent un réseau de connexions ou d'évocations, sans que celles-ci soient déterminées avec précision. Le matériel ouvertement connoté de l'op. 63 (comme par exemple la trivialité mélodique de « L'homme aux sabots » et de la « Contredanse ») a pour fonction de déclencher ce processus d'associations.

Motifs ou Esquisses ?

Dès lors, comment comprendre le double titre de *Motifs/Esquisses* donné à l'ensemble de l'op. 63 ? La page de titre de l'édition Richault de 1861 se présente comme suit : « [...] 48 | MOTIFS, | POUR | PIANO, | divisés en

4 Livres [...] »[17] Le titre d'*Esquisses* n'est donné qu'à la première page de chaque suite. Il convient de s'arrêter sur la nature même de ce double titrage, depuis le titre général de *Motifs*, suivi de celui plus spécifique d'*Esquisses*. Cette manière de donner un double titre n'est pas un cas isolé chez Alkan : on la retrouve dans les *Douze Grands Caprices ou Etudes* en quatre cahiers déjà mentionnés de 1837, et où au double titrage général viennent encore s'ajouter les titres des quatre recueils, ainsi que les titres individuels donné à chacun des Caprices ou Etudes (trois par cahier). Mais dans ce dernier cas, il s'agit de créer d'emblée avec cet empilement des titres un brouillage générique, au contraire des *Motifs* ou *Esquisses* où le double titrage s'apparente plus à un souci de précision permettant de traduire au plus près l'intention *poétique* du recueil.

Le titre de *Motifs* est un *unicum* dans l'œuvre d'Alkan. Il relève d'un genre alors très prisé dans le répertoire du salon, celui du pot-pourri instrumental essentiellement conçu pour piano seul. Il n'est que de parcourir les catalogues d'éditeurs pour voir fourmiller des titres contenant le mot « motifs ». Exclusivement donné au pluriel, ce terme n'est toutefois jamais utilisé de manière isolée, au contraire de l'op. 63 d'Alkan : les *Motifs* étaient fréquemment usités dès les années 1820, et leur usage allait encore se maintenir jusque durant le dernier tiers du XIXe siècle. On ne compte pas les variantes autour de ce terme essaimant les catalogues, avec des titres comme *Motifs sur des airs favoris*, *Motifs favoris*, ou *Quadrille* ..., *Divertissement(s)* ..., *Rondeau(x)* ..., *Fantaisie* ..., *Valses* ... et autres *Mazourkes sur des motifs* ...[18] En 1861, année de publication par Richault des *Motifs* d'Alkan, un coup d'œil sur les catalogues de l'époque suffit à montrer l'enracinement de ce terme dans le répertoire du salon – les « motifs » tirés d'opéras d'Offenbach et Meyerbeer étant alors parmi les plus populaires.

Quant au titre d'*Esquisse(s)*, on le trouve déjà utilisé à une occasion par Alkan avant l'op. 63. La première occurrence est celle de la pièce pour

17 Cotage R. 13476.

18 Karl Czerny s'est abondamment illustré dans ce type de composition, le plus souvent sur des motifs d'opéras, comme les *Deux rondeaux brillants, sur les motifs favoris de l'opéra de Bellini, I Puritani* op. 371 (1836), ou les *Huit Rondinos sur des motifs les plus favoris pour le pianoforte* op. 419 (1836). Citons encore à titre d'exemple, de Johann Pixis, la *Fantaisie et pot-pourri pour piano et violon sur des Motifs de Mozart et Beethoven* (1824), de Sigismond Thalberg, *Fantaisie et Variations sur différens motifs de l'opéra Euryanthe* op. 1 (1830), d'Ignaz Moscheles, la *Fantaisie sur des motifs favoris de l'opéra d'Obéron* (1837), de Franz Liszt, la *Grande Fantaisie sur des motifs de Robert le Diable* (1845) et le *Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven* (*Les Ruines d'Athènes* ; 1847) ... L'éditeur Weigl à Vienne a façonné des titres similaires pour les op. 63 et 84 de Franz Schubert, respectivement un *Divertissement en forme d'une Marche brillante et raisonnée sur des motifs originaux français* (1826) et un *Andantino varié et Rondeau brillant sur des motifs originaux français* (1827).

piano *Le Tambour bat aux champs, esquisse* op. 50 bis, publiée en 1859. Moins fréquent que *Motifs*, le titre d'*Esquisse* ou *Esquisses* n'était toutefois pas une rareté en 1860. Au même titre que *Motifs*, il pouvait être utilisé pour désigner des pots-pourris, à l'instar de ces *Esquisses de l'opéra italien, Trois impromptus pour piano sur Anna Bolena, Norma et Torquato Tasso* de Jacob Rosenhain (1840, chez les fils Schott à Mayence). Mais plus fréquemment, l'*Esquisse* est assimilée à une œuvre originale. On trouve cependant bon nombre d'*Esquisses* dans les catalogues, et dans les années 1860, l'utilisation par Alkan de ce titre était elle aussi fortement enracinée dans le répertoire du salon[19].

On peut également imaginer qu'Alkan a glané le titre d'*Esquisses* chez Robert Schumann, auteur des *Vier Skizzen für das Pedal-Klavier* op. 48 (1846), œuvre expressément conçue pour l'un des instruments de prédilection d'Alkan. Le compositeur avait commencé à se familiariser avec cet instrument depuis 1853 par l'intermédiaire de la firme Erard, laquelle venait de mettre au point un nouveau modèle de piano-pédalier. Et sans doute que l'opus schumannien avait déjà pu servir de modèle aux *Trois esquisses* du jeune Georges Bizet, écrites pour piano ou harmonium (1858). Citons encore Stephen Heller, dont les 24 Etudes op. 16, publiées en 1840, comportent une « Esquisse » (étude n° 10) ; ou encore cette *Squizze* pour piano, pièce isolée sans indication d'opus, publiée en Allemagne en 1851 par un disciple de Schumann, Theodor Kirchner.

Le double titre de *Motifs/Esquisses* indiquerait deux directions, non pas opposées mais complémentaires : d'une part le motif, soit l'idée d'une composition sur un matériau préexistant, et d'autre part l'esquisse, titre mieux approprié pour désigner une pièce caractéristique, mais qui chez Alkan possède également des résonances poétiques particulières, associées à l'utilisation de ce terme dans le vocabulaire de l'art pictural – nous y reviendrons.

Si l'op. 63 mérite son titre de *Motifs*, c'est principalement par les citations qui émaillent ses quatre recueils : « citations » doit être pris au sens large, en ce qu'il s'agit plus de réminiscences stylistiques ou génériques que de véritables citations d'œuvres préexistantes (mécanisme habituel de toute composition du type « motifs sur ... »). Ainsi de la « Fantaisie » n° 16 (2e suite) : étude d'agilité pour la main droite qu'on imagine sortie

19 Dans le voisinage chronologique et parisien des *Esquisses* d'Alkan, on trouve trois *Esquisses pour piano* de Charles de Bériot (1862), *Les Pâquerettes, Six esquisses musicales pour les petites mains pour piano* d'Alphonse Leduc (1863), *Esquisses, suite de quatre-vingt pièces pour piano* de Louis Besozzi en 8 Livres (1867) et encore en 1869, *La Musique au Salon, 6 Esquisses musicales pour piano* de Paul Barbot.

d'un recueil de Czerny, ce *Motif* n'en offre pas moins aux mesures 29-30 une claire réminiscence de l'étude op. 10 n° 4 de Chopin.

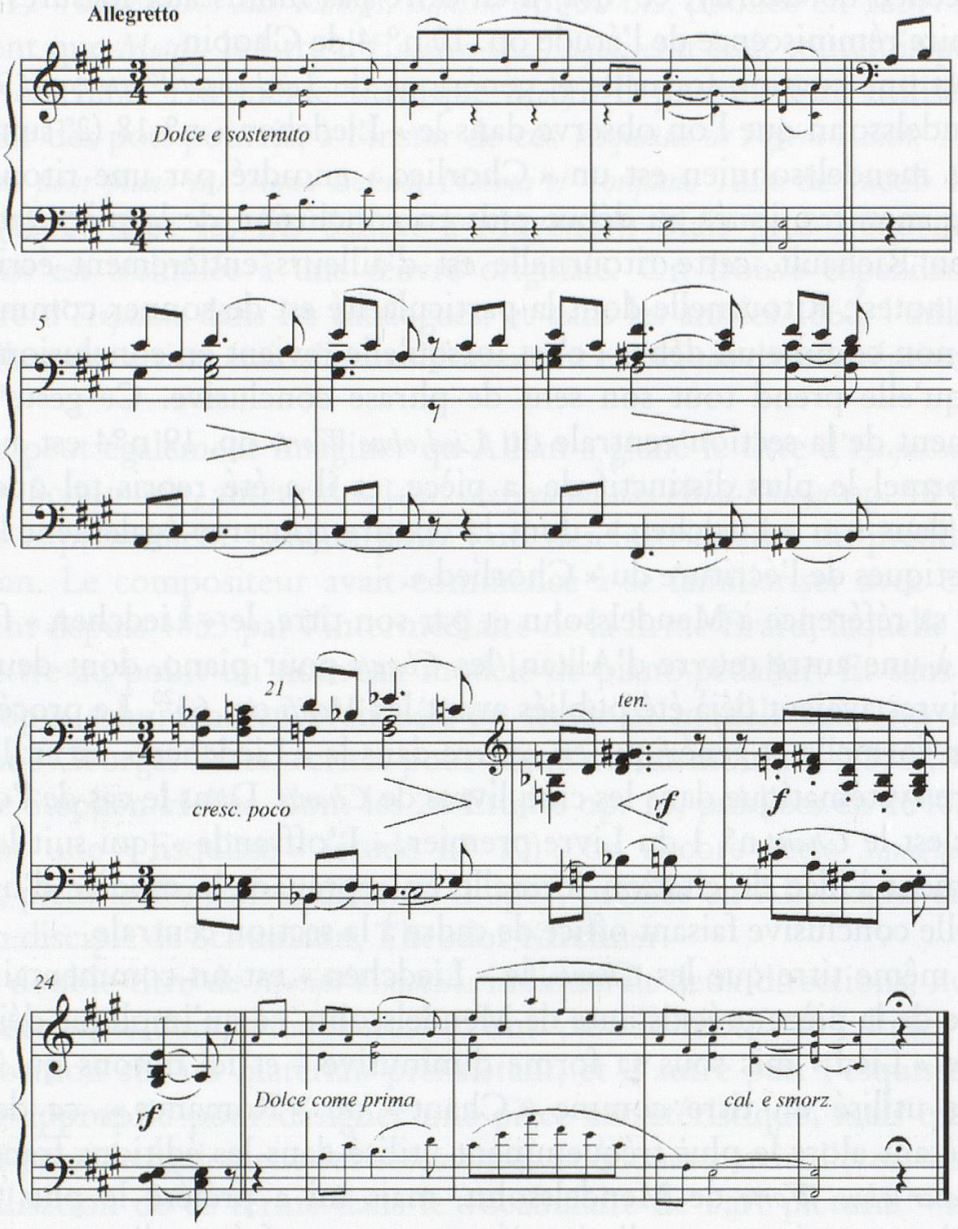
C'est une citation formelle et générique du *Lied ohne Worte* op. 19 n° 4 de Mendelssohn que l'on observe dans le « Liedchen » n° 18 (2e suite) : le modèle mendelssohnien est un « Chorlied » encadré par une ritournelle de cinq mesures, jouée au début puis en conclusion de la pièce (et dans l'édition Richault, cette ritournelle est d'ailleurs entièrement écrite en petites notes). Ritournelle dont la particularité est de sonner comme une fin, et non comme un début : c'est lorsqu'elle revient en conclusion de la pièce qu'elle prend tout son sens de phrase conclusive. Ce geste d'encadrement de la section centrale du *Lied ohne Worte* op. 19 n°4 est aussi le trait formel le plus distinctif de la pièce, et il a été repris tel quel par Alkan dans son « Liedchen », dont la texture conserve également les caractéristiques de l'écriture du « Chorlied ».

Par sa référence à Mendelssohn et par son titre, le « Liedchen » fait allusion à une autre œuvre d'Alkan, les *Chants* pour piano, dont deux des cinq Livres avaient déjà été publiés avant les *Motifs* op. 63[20]. Le procédé de citation formelle et générique en œuvre dans le « Liedchen » est utilisé de manière systématique dans les cinq livres de *Chants*. Dans le cas de l'op. 19 n° 4, c'est le *Chant* n° 1 du Livre premier, « L'offrande », qui suit le plus strictement l'idée de citation formelle en reprenant le modèle d'une ritournelle conclusive faisant office de cadre à la section centrale.

Au même titre que les *Chants*, le « Liedchen » est un commentaire générique de la pièce préexistante de Mendelssohn, ce qu'implique déjà son titre de « Lied » mis sous sa forme diminutive – et ici notons qu'Alkan n'a pas utilisé un titre comme « Chant » ou « Romance », ce dernier terme étant alors le plus fréquemment utilisé dans les éditions françaises des *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn, mais lui a préféré le plus fidèle « Liedchen », qui par son diminutif marque toutefois sa distance avec le modèle de l'op. 19 (voir exemple 3)[21].

20 Voir *supra*, p. 245.

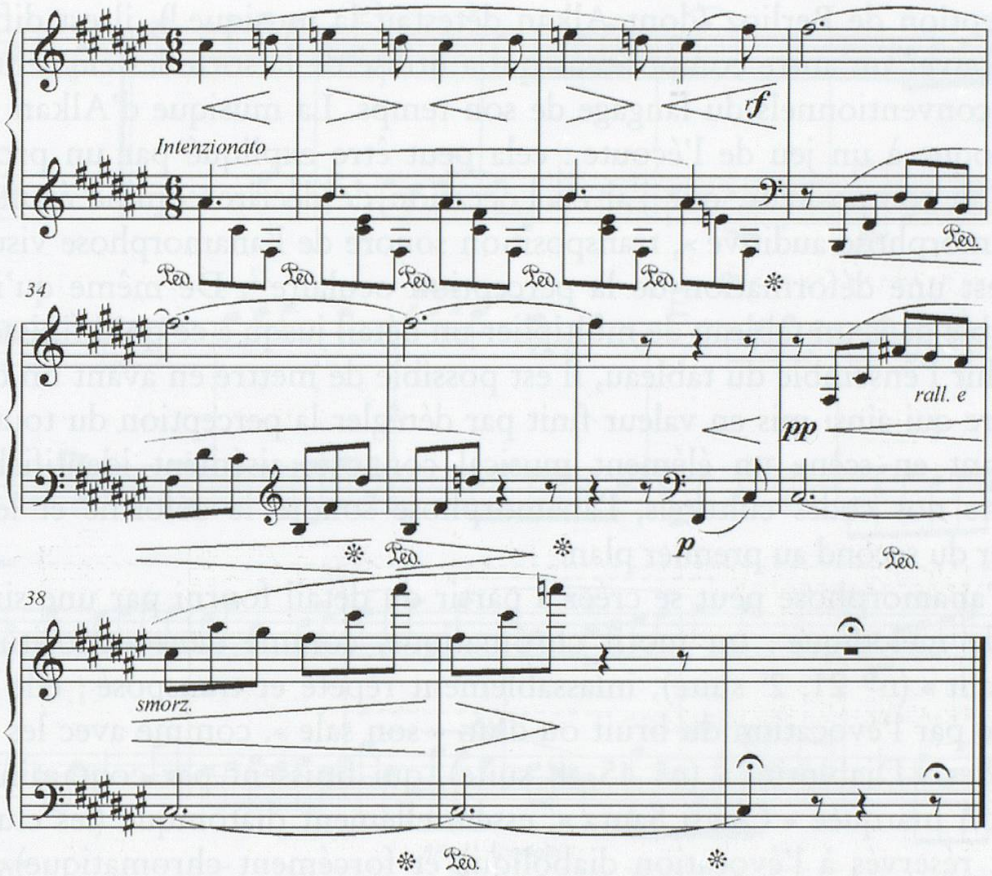
21 Pour les seuls *Motifs* op. 63, on trouve des titres comme « Duettino », « Liedchen », « Minuettino », « Toccatina », « Scherzettino », « Scherzetto », de même que des titres utilisant l'adjectif « petit » : « Petit prélude à 3 », « Petite marche villageoise », « Petit air », « Petit air dolent », « Petit air à 5 voix ». Dans le Livre cinquième des *Chants* op. 70, on trouve « Duettino » (n° 1) et « Andantinetto » (n° 2).



Exemple 3 : Début de la ritournelle et quatre premières mesures de la ritournelle finale du *Motif* n° 48 « Liedchen », mes. 1-8 et mes. 21-28

Une référence générique similaire s'observe dans le *Motif* n° 43, « Notturnino-Innamorato ». Ce titre riche en connotations génériques fait bien plus qu'évoquer l'univers du salon : il le détourne. Dans « Notturnino-Innamorato », la référence générique du nocturne est détournée par le diminutif, qui plus est sous sa forme italianisée, et par l'adjectif « innamorato ». Derrière ce titre qu'on imaginerait volontiers sorti d'un recueil d'Emile Prudent, se cache un subtil hommage à Chopin qui n'a rien du pastiche ou de la parodie. Sa mesure à 6/8 le rapproche du type du nocturne-barcarolle cher à Chopin (op. 27 n° 2, op. 37 n° 2 notam-

ment) et sa forme semble se modeler sur le type du nocturne ABA', forme en arche fréquente chez Chopin : à la première partie en fa dièse mineur suit une partie centrale B en fa dièse majeur, si ce n'est qu'Alkan évite le retour d'un A'et le retour à fa dièse mineur. La coda de la section B se termine sur un accord de fa dièse majeur (dans un geste d'ailleurs typiquement chopénien d'arpège ascendant) qu'interrompt un abrupt la bécarre, note grinçante qui tout à coup brise cette évocation nostalgique d'un nocturne, nous rappelant que cette pièce est avant tout un *Motif*, une pièce « à la manière de » (voir exemple 4).



Exemple 4 : Fin du *Motif* n° 43 « Notturnino-Innamorato », mes. 31-40

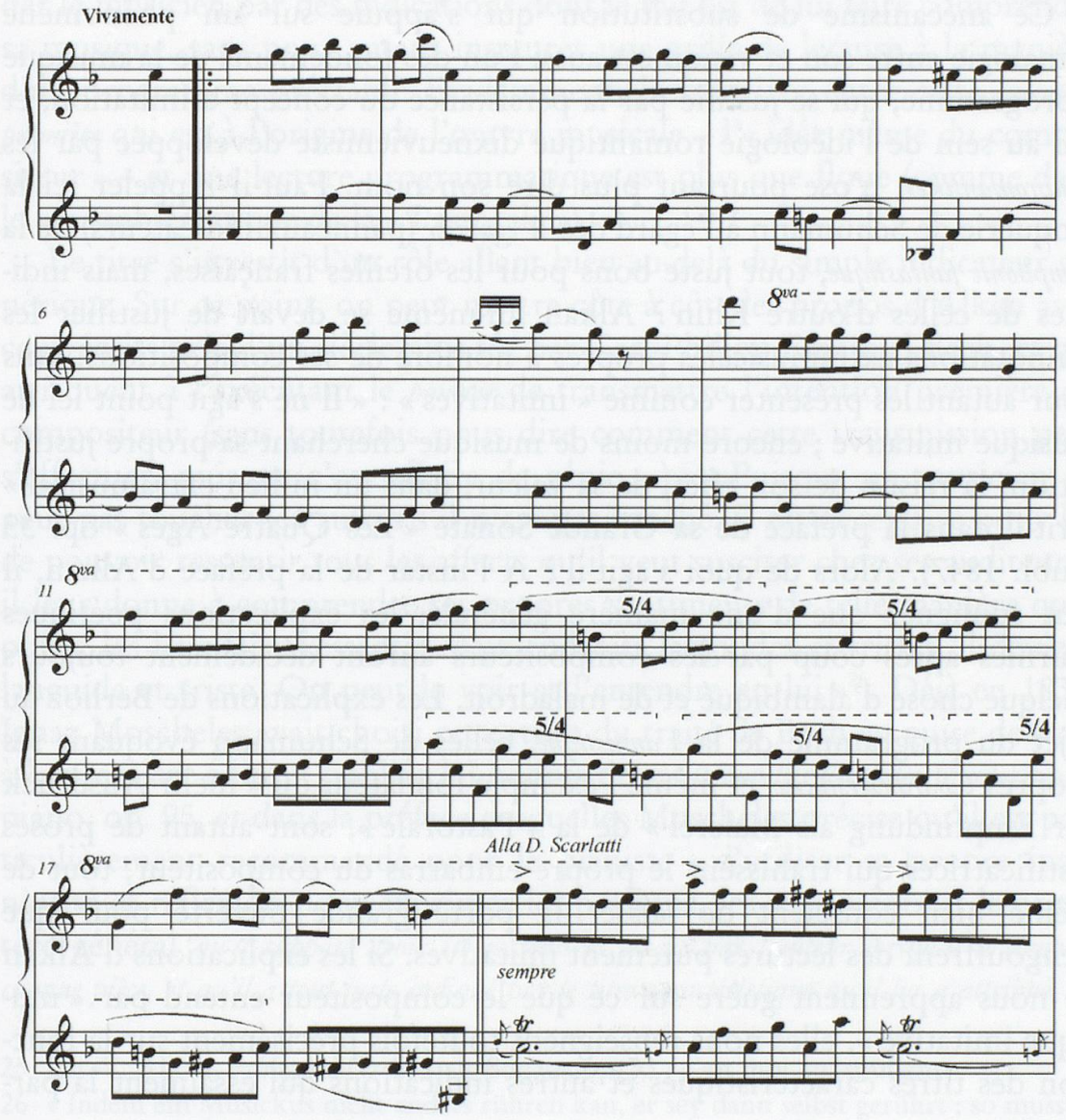
Comme on l'a vu, les compositions sur des *motifs* sont des œuvres bâties sur un matériau préexistant : elles sont des paraphrases, des variations n'allant jamais au-delà de la surface du matériau préexistant, et où la citation se justifie par le simple plaisir de citer. Les *Motifs* d'Alkan se livrent à une revisitation radicale de ce genre. Il n'est que de considérer le matériau musical de bon nombre de ces pièces, d'une simplicité évangélique, que certains jugeront même banal, mais où précisément la banalité n'est que

façade : il y a toujours chez Alkan un processus de distorsion qui se dévoile d'autant plus qu'il est appliqué à une pièce au matériau particulièrement simple. La déviation, l'écart, ne se ressentent que plus fortement lorsque appliqués à un matériau mélodique ou harmonique des plus normatifs. On a souvent reproché à la musique d'Alkan d'être emplie de lieux communs, tant elle joue sur des formules musicales stéréotypées : trémolos, gammes chromatiques, accords de septième diminuée, cantilène dans le registre aigu sur un accompagnement ondoyant ... Autant de signes musicaux conventionnels, de poncifs familiers à un auditoire musicalement éduqué. Il y a cependant ici une volonté de dépasser ces clichés pour en faire surgir des idées sonores proprement inouïes. A l'exception de Berlioz (dont Alkan détestait la musique !), il est difficile de trouver un autre compositeur qui a utilisé de la sorte les éléments les plus conventionnels du langage de son temps. La musique d'Alkan nous convoque à un jeu de l'écoute : cela peut être expliqué par un procédé cher au compositeur, que j'ai eu l'occasion de décrire comme étant une « anamorphose auditive », transposition sonore de l'anamorphose visuelle, qui est une déformation de la perception oculaire[22]. De même qu'il est possible dans un tableau de multiplier un détail jusqu'à ce qu'il finisse par envahir l'ensemble du tableau, il est possible de mettre en avant un détail sonore qui ainsi mis en valeur finit par dérégler la perception du tout. En mettant en scène un élément musical connoté, aisément identifiable à travers nos codes culturels, l'anamorphose sonore le déforme et le fait passer du second au premier plan.

L'anamorphose peut se créer à partir du détail fourni par une simple cellule mélodique : un motif chromatique, comme dans « Morituri te salutant » (n° 21, 2e suite), inlassablement répété et transposé ; elle peut naître par l'évocation du bruit ou d'un « son sale », comme avec les clusters des « Diablotins » (n° 45, 4e suite), qui finissent par contaminer la section marquée « Quasi Santa », essentiellement diatonique (les clusters étant réservés à l'évocation diabolique et forcément chromatique) ; elle peut aussi se créer à partir d'une seule note, comme le do dièse constamment répété de « Grâces », en fa dièse mineur (n° 19, 2e suite) : cette répétition obsessive donne toute son étrangeté à une pièce qui sans cela sonnerait comme un « Chorlied » dépourvu du moindre trouble. Le détail

22 Sur l'anamorphose auditive chez Alkan, voir mon « Searching for the Plot : Charles-Valentin Alkan's ‹ Souvenirs. Trois Morceaux dans le genre pathétique › op. 15 », *Journal of the Royal Musical Association*, à paraître. On trouve une définition de l'anamorphose visuelle chez Max Milner, « L'anamorphose fantastique, ou la transfiguration de la vision par les instruments d'optique », *Il paesaggio. Dalla percezione alla descrizione*, éd. R. Zorzi (Venise : Marsilio, 1999), pp. 45-56.

peut également être une texture, comme la tessiture exagérément aiguë du « Duettino » qui évoque une boîte à musique, ou un bruissement frénétique de clavecin : l'œuvre est un pastiche « alla D. Scarlatti ». Il peut aussi être une particularité métrique : dans ce même « Duettino », il est fréquent que le phrasé écrit ne corresponde pas avec le phrasé auditif, créant ainsi un effet général d'une musique boiteuse et comme déréglée : les mesures initiales ont un phrasé auditif à 2/4, alors que la mesure est à 3/4 ; à partir de la mes. 13, m.d. et m.g. ont des phrasés à 5/4 décalés de deux noires (voir exemple 5).



Exemple 5 : *Motif* n° 14 « Duettino », mes. 1-21

« L'idée même du compositeur ... »

A l'article IMITATION de son *Dictionnaire de musique* (publ. 1767), Jean-Jacques Rousseau a annoncé par une métaphore synesthésique l'ultime développement à l'ère des Lumières de la théorie de la *mimesis* aristotélicienne : « Mettre l'œil dans l'oreille »[23]. Désormais l'esprit se fera œil *et* oreille, pour aller au-delà de l'imitation servile des sons de la nature : pour cela « on ne représentera pas directement ces choses ; mais [on] excitera dans l'ame les mêmes mouvemens qu'on éprouve en les voyant »[24].

Ce mécanisme de substitution qui s'appuie sur un phénomène d'analogie entre son et vision est aussi l'un des fondements de la musique à programme, qui se justifie par la persistance du concept d'imitation, et qui au sein de l'idéologie romantique dixneuviémiste développée par les *Frühromantiker*, n'ose pourtant plus dire son nom. Faut-il rappeler ici la moquerie de Schumann à l'égard des *Wegweiser* (panneaux indicateurs) de la *Symphonie fantastique*, tout juste bons pour les oreilles françaises, mais indignes de celles d'outre Rhin ? Alkan lui-même se devait de justifier les connotations extramusicales propres à nombre de ses compositions, sans pour autant les présenter comme « imitatives » : « Il ne s'agit point ici de musique imitative ; encore moins de musique cherchant sa propre justification, la raison de son effet, de sa valeur, dans un milieu extramusical » écrit-il dans la préface de sa Grande Sonate « Les Quatre Âges » op. 33 (publ. 1847). Alors de quoi s'agit-il ? A l'instar de la préface d'Alkan, il faut souligner que d'une manière générale, les explications poétiques fournies après coup par les compositeurs auront décidément toujours quelque chose d'alambiqué et de maladroit. Les explications de Berlioz au sujet du programme de la *Fantastique*, celles de Schumann évoquant ses propres *Charakterstücke*, et même l'exemple fondateur du « mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei » de la « Pastorale », sont autant de proses justificatrices qui trahissent le propre embarras du compositeur, tout de même bien conscient de laisser la porte grande ouverte pour que s'engouffrent des lectures purement imitatives. Si les explications d'Alkan ne nous apprennent guère sur ce que le compositeur entend par « musique imitative », elles nous renseignent toutefois précisément sur la fonction des titres caractéristiques et autres indications qui essaiment la partition :

23 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes V. Ecrits sur la musique, le langage et le théâtre*, sous la direction de B. Gagnebin et M. Raymond (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1995), p. 860.

24 *Ibid.*, p. 861.

> Chacun [des mouvements de la Sonate] correspond, dans mon esprit, à un moment donné de l'existence, à une disposition particulière de la pensée, de l'imagination. Pourquoi ne l'indiquerais-je point ? *L'élément musical subsistera toujours, et l'expression ne pourra qu'y gagner* ; l'exécutant, sans rien abdiquer de son sentiment individuel, *s'inspire de l'idée même du compositeur* [...] Je crois donc devoir être mieux compris et mieux interprété avec ces indications, quelque ambitieuses qu'elles paraissent au premier coup d'œil, que sans leur secours[25].

Au-delà de la recherche légitime de l'expression, vaste et vague concept, les propos d'Alkan affirment clairement la parfaite entente qui doit régner entre le compositeur et son interprète. C'est au compositeur de guider le musicien par des indications dont le but est de lui faire comprendre sa musique, sans pour autant instaurer une grille de lecture à la manière d'un programme préétabli. Evidemment, la frontière entre cette *intention première* qui est à l'origine de l'œuvre musicale – l'« idée même du compositeur » – et une lecture programmatique est plus que floue (comme dans le cas emblématique de la « Pastorale »).

Le titre s'investit d'un rôle allant bien au-delà du simple indicateur générique. Sur ce point, on peut mettre côte à côte les propos d'Alkan avec ceux écrits près d'un siècle plus tôt par Carl Philipp Emanuel Bach, et qui attribuent à l'exécutant le *pouvoir* de transmettre l'intention première du compositeur (sans toutefois nous dire comment cette transmission peut s'effectuer, puisque c'est affaire de génie ...) : « Puisque un musicien ne peut pas toucher les autres s'il n'est pas touché, il est nécessaire pour lui de pouvoir ressentir tous les affects qu'il veut susciter chez ses auditeurs ; il leur donne à comprendre ses propres sentiments de telle manière qu'il puisse les leur faire ressentir. Aux endroits languides et tristes, il devient languide et triste. On peut le voir et l'entendre en lui »[26]. Déjà en 1837, Ignaz Moscheles avait choisi cet extrait du traité de Bach en guise de *motto* à la première édition publiée à Londres de ses *Nouvelles Grandes Etudes* pour piano, op. 95, et dans la préface desquelles Moscheles précise qu'il est particulièrement recommandé pour le pianiste « d'utiliser sa propre ingéniosité et réflexion pour exprimer les passions, les sentiments et le caractère général *qu'il suppose avoir été ressenti et essayé par l'auteur lorsqu'il a composé chaque pièce, et qu'il a tout juste indiqué par le titre caractéristique qu'il lui a attribué*, et

25 Ch.-V. Alkan, Préface de la Grande Sonate, op. 33 ; c'est moi qui souligne.

26 « Indem ein Musickus nicht anders rühren kan, er sey dann selbst gerührt ; so muss er notwendig sich selbst in alle Affekten setzen können, welche er bey seinen Zuhörern erregen will ; er giebt ihnen seine Empfindungen zu verstehen und bewegt die solchergestallt am besten zur Mit-Empfindung. Bey matten und traurigen Stellen wird er matt und traurig. Man sieht und hört es ihm an ». Carl Philipp Emanuel Bach, *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* (Berlin, 1753 ; R Kassel : Bärenreiter, 1994), vol. i, « Das dritte Hauptstück. Vom Vortrage », §13, p. 122.

par le vocabulaire technique pour la couleur et l'expression, qu'il a répandu un peu partout dans la composition »[27].

Le compositeur attend de l'exécutant qu'il « suppose » les passions et sentiments que le premier aura ressenti au moment de la composition ; c'est le choix du titre ou de l'indication qui a pour fonction de mettre en branle l'imagination de l'exécutant. Dès lors le choix d'un titre ne se fait guère à la légère. Non seulement il ne doit pas être trop imprécis, mais il ne doit pas non plus être trop précis, car trop de précision tue « le génie de l'art » et fait tomber la composition dans la simple imitation. Moscheles se montre particulièrement sourcilleux sur ce point, recommandant que le compositeur se garde d'aller trop loin en tentant de « décrire l'image qui a rempli son esprit » au moment de l'acte créateur – et notons à quel point le vocabulaire de Moscheles trahit l'élément visuel et ancre son propos dans le *descriptif* :

> *Si [le compositeur] a tenté plus particulièrement de décrire l'image qui a rempli son esprit au moment où il a donné forme à son imagination, il craint avoir trop interféré avec le génie de l'art* ; et il a par conséquent été désireux de laisser le développement de son but à la fantaisie et à la sensation de l'exécutant, en qui il espère qu'il créera, sinon précisément la même image, du moins une image ayant une forte analogie avec celle-là[28].

Comme pour Moscheles, le vocabulaire d'Alkan témoigne lui aussi d'une position esthétique encore fortement ancrée dans le XVIIIe siècle. Ainsi lorsqu'il évoque cette conception du titre comme déclencheur de la fantaisie de l'exécutant, lui permettant de saisir « l'idée même du compositeur » (Préface à la *Grande Sonate* op. 33). Il y a des échos éminemment

27 « The player is particularly recommended to use his own ingenuity and reflection in expressing the passions, sentiments and general character *which he supposes the author to have felt and intended at the time he composed each piece, and which he has slightly indicated by the characteristic title which he has attached to it*, and by the technical words for colour and expression, which he has scatter'd over the composition ». Ignaz Moscheles, *Nouvelles Grandes Etudes*, op. 95. Facsimilé de l'édition de Londres, Cramer, Addison & Beale (Courlay : Fuzeau, 2002), p. [ii] ; c'est moi qui souligne.

28 « *If he [the composer] had attempted more particularly to describe the picture which filled his mind at the moment he embodied his imagination, he fears he should have too much interfered with the genius of the art* ; and he has therefore been desirous to leave the development of his aim to the fancy and feeling of the performer, in whom he hopes it will create, if not precisely the same picture, at least one having a strong anology [*sic*] to it ». Ignaz Moscheles, *Nouvelles Grandes Etudes*, op. 95 ; c'est moi qui souligne.
Le lien entre compositeur et exécutant que cherche à établir Moscheles est ici d'autant plus remarquable qu'il concerne des ouvrages didactiques, soit des études pour piano. Désormais dans celles-ci l'aspect mécanique n'est plus fin mais moyen. Cette tendance s'observait déjà, quoique de manière moins marquée, dans le recueil d'études précédent de Moscheles, les Etudes op. 70 publiées en 1828.

rousseauistes derrière cette notion d'« idée même du compositeur » : et si rien ne permet d'affirmer qu'Alkan ait été un lecteur assidu de Jean-Jacques, il était difficile, pour tout musicien éduqué au XIXe siècle, d'ignorer l'existence de son *Dictionnaire de musique* qui fut abondamment pillé tout au long de l'ère romantique, et ce dans l'Europe entière. Par ailleurs l'importante diffusion des idées musicales de Rousseau dès le dernier tiers du XVIIIe siècle – notamment à travers les articles musicaux de l'*Encyclopédie Méthodique* (1791-1818) – explique la prégnance d'idées rousseauistes y compris sous la plume de ceux qui n'ont pas fréquenté directement ses écrits. Ainsi les propos d'Alkan prolongent ceux de Rousseau dans son article MOTIF du *Dictionnaire de musique* (entrée nouvelle par rapport aux articles rédigés par Rousseau pour l'*Encyclopédie*) : « [Motif] signifie *l'idée primitive et principale* sur laquelle le Compositeur détermine son sujet et arrange son dessein. C'est le Motif qui, pour ainsi dire, lui met la plume à la main pour jetter sur le papier telle chose et non pas telle autre »[29]. Conception du motif qui est ici remarquablement proche de celle de l'esquisse picturale. Comme on l'a vu, le titre d'*Esquisses* était dans les années 1860 dans l'air du temps, mais plus importante encore est la richesse de sens que véhicule le terme « esquisse » au XIXe siècle, continuant en cela un développement sémantique déjà largement amorcé au cours du siècle précédent. On sait que derrière l'idée d'esquisse se profile celle du fragment, de l'essai, du premier jet (du peintre ou du poète) ; plus généralement, de la brièveté et même de l'improvisation. Si la valeur de l'esquisse artistique, d'abord développée dans le domaine des beaux-arts, faisait déjà l'objet d'appréciations au XVIIIe siècle, c'est à l'ère romantique qu'elle prendra toute son autonomie. Elle peut devenir œuvre finie, selon la notion d'achèvement dans l'inachèvement (l'une des quêtes du peintre Delacroix). Pour être réussie, l'esquisse demande à l'artiste rapidité d'exécution, sous peine de ne pouvoir fixer le produit de son imagination, cette dernière étant, pour reprendre Watelet dans l'*Encyclopédie*, « maîtresse absolue de l'esquisse, [et] ne [souffrant] qu'impatiemment le plus petit ralentissement dans sa production. C'est cette rapidité d'exécution qui est le principe du feu qu'on voit briller dans les *esquisses* des peintres de génie »[30] : propos des Lumières qui restent encore pleinement valides au XIXe siècle.

29 Jean-Jacques Rousseau, *Dictionnaire de musique*, article MOTIF, p. 912.

30 Claude Henri Watelet, article ESQUISSE, in *Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une Société de Gens de lettres*, éd. D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert, 17 vols (Paris : Briasson, 1751-1765), vol. v (1755) ; édition électronique DVD-ROM (Marsanne : Redon, 2001), non paginé.

« La vision » inaugurant les *Esquisses* d'Alkan semble faire écho à cette conception de l'esquisse : serait-ce un tel moment d'inspiration, marqué par la rapidité d'exécution, qui nous serait fugacement dévoilé par la pièce initiale du recueil, « La Vision » ? « Héraclite et Démocrite » (n° 39, 4e Suite) est un autre exemple d'une telle *esquisse* musicale, une pièce-emblème dont la brièveté empêche toute narration musicale sous forme de développement. On ne saurait trouver pièce plus apte à démontrer la tendance marquée chez Alkan à fuir toute impression de temporalité par le refus de développer : pièce uniquement faite de parties juxtaposées (fa mineur, lent, pour Héraclite, la majeur, rapide, pour Démocrite), « Héraclite ... » est bien une *esquisse* musicale, tendant le plus possible vers l'instant, le moment fugitif, au même titre que les fugaces « Cloches » (n° 4, 1e Suite), figées par leur pédale de tonique : paradoxales recherches de l'instant où la musique tend au tableau.

*

Tirant son titre *Motifs*, ou *Esquisses*, de l'univers du salon, l'op. 63 s'y réfère par une utilisation profuse de signes et d'autres marqueurs génériques propres à ce répertoire. Mais la distanciation se révèle dans la manière d'utiliser ces signes, afin d'en faire autre chose – comme dans « La vision », pastiche de mélodie d'un nocturne « à la Field » ouvrant le recueil à la manière d'un prélude initiatique. Le double titre *Motif/Esquisses* fait entrevoir une démarche dialectique, établissant d'emblée une référence explicite à un répertoire populaire, pour se développer ensuite dans une sphère toute autre : si l'op. 63 utilise généreusement les signes extérieurs de la musique de salon, titres inclus, il *n'est pas* de la musique de salon.

Qui plus est, les *Motifs/Esquisses* montrent à quel point Alkan, qui a traversé tout le XIXe siècle, est resté attaché à des idéaux hérités en droite ligne du siècle précédent. Ce point n'a pourtant pas été suffisamment compris, notamment lorsqu'il est question de scinder la production d'Alkan entre grandes formes (la recherche d'un équilibre classique) et petites formes (la bizarrerie romantique) : l'idée d'une telle dichotomie serait la marque d'un conflit dans son œuvre, comme si le compositeur avait cherché à dépasser le stade de la petite forme pour parvenir au *nec plus ultra* de la grande forme[31] – stigmate également apposé à l'œuvre de

31 C'est notamment l'hypothèse défendue par Brigitte François-Sappey dans le chapitre « Grande Sonate ‹ Les Quatre Âges ›, un destin musical », in *Charles-Valentin Alkan*, éd. B. François-Sappey, pp. 95-128. Toutefois ce partage est artificiel, car chez Alkan, le petit peut s'avérer excessivement grand, ou inversement. Les études n° 4 à 7 et n° 8 à 10 des

Chopin déjà de son vivant. Ces maladresses souvent reprochées à Alkan n'ont pas lieu d'être.

On a souvent affublé Alkan du surnom malheureux de « Berlioz du piano » : si ces deux compositeurs méritent toutefois d'être apparentés, c'est non pas pour leur singularité romantique, qui serait le fruit d'un prétendu conflit entre le présent et le passé, que pour ce qui s'avère bien être un romantisme aussi pleinement assumé que spécifiquement français, n'ayant jamais cessé de coexister avec l'héritage des Lumières.

Etudes dans tous les tons mineurs op. 39 font figure d'excroissances monstrueuses, correspondant respectivement aux mouvements des gigantesques Symphonie et Concerto pour piano seul, tout comme la considérable Ouverture (étude n° 11). Ces grandes formes apparaissent toutefois plus comme des îlots isolés au milieu de cette production aux allures kaléidoscopiques, et à l'exception de la *Sonatine* pour piano de 1861 (on appréciera au passage le diminutif du titre), Alkan aura abandonné la grande forme dès 1847 avec la *Grande Sonate* « Les Quatre Âges » op. 33, contemporaine des Symphonie, Concerto et Ouverture de l'op. 39 qui datent de 1846-1847.