

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL  
FACULTÉ DES LETTRES

L'ŒUVRE PIANISTIQUE  
ORIGINALE  
DE GEORGES BIZET

THÈSE

présentée à la Faculté des Lettres  
de l'Université de Neuchâtel  
pour obtenir le grade de docteur ès lettres

par

MONIQUE MULLER

Imprimerie Cornaz S.A., Yverdon  
1976

L'ŒUVRE PLANISTIQUE  
ORIGINALE  
DE GEORGES BIZET

"En toi j'ai tout trouvé,  
et plus encore que je ne pouvais rêver !"

Schlegel (Lucinde)

A Philippe

La Faculté des Lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de M. Ernst Lichtenhahn, professeur à l'Université de Neuchâtel, et de M. Zygmunt Estreicher, professeur à l'Université de Genève, autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Monique Muller, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 5 décembre 1975

Le doyen :

Rémy Scheurer

Parmi les personnes auxquelles s'adresse, à travers ces lignes, l'expression de ma gratitude, le professeur Ernst Lichtenhahn, directeur de thèse, a voué à mon travail une attention patiente et compétente, tant au niveau de la conception générale du livre qu'à celui du détail, mettant à ma disposition des éléments de réflexion fructueux, de judicieux conseils, ainsi qu'une documentation extrêmement profitable.

Le professeur Zygmunt Estreicher, second rapporteur, a également consacré à la lecture de cette thèse une attention avisée et lucide.

A Stockholm, M. Gunnar Holst, conservateur de la collection Nydahl, m'a apporté une aide précieuse, tant en me facilitant la consultation des manuscrits de Bizet qui s'y trouvent déposés qu'en me fournissant, par la suite, de nombreux renseignements complémentaires.

A Paris, M. François Heugel, président de la maison d'édition dans laquelle parurent nombre d'oeuvres de Bizet, a fort aimablement répondu à mes nombreuses questions.

A Paris également, M. Antonio Ruiz-Pipo, pianiste, interprète de Bizet, m'a aidée à compléter ma documentation sur les oeuvres pianistiques qui font l'objet de ce travail, poursuivant ainsi un but qui nous est commun : faire connaître cet aspect presque inconnu de la production du grand maître français.

M. John Cohen, professeur à l'Université de Manchester, m'a procuré des livres anglais ou américains dont j'ai fait grand usage, ce qui m'a valu un gain de temps appréciable dans certaines lectures.

M. Johannes Pulver, expert graphologue à Berne, m'a fait bénéficier de ses connaissances dans l'appréciation des manuscrits de Bizet, pour tout ce qui concerne les encres, procédés de séchage, plumes employées, nature du papier, etc.

Enfin, Madame Françoise Guinard a voué tous ses soins à la dactylographie du présent ouvrage.

## Avertissement

Les traductions de citations tirées d'ouvrages tant en allemand qu'en anglais sont le fait de l'auteur.

Dans les citations musicales non manuscrites, les mesures concernées sont indiquées entre crochets.

## INTRODUCTION

Deux aspects de la carrière de Georges Bizet sont restés pratiquement dans l'ombre jusqu'à nos jours : le pianiste et le compositeur pour piano. Si l'on ignore le pianiste, la raison en incombe avant tout à Bizet lui-même : malgré un premier prix de piano dans la classe de Marmontel au Conservatoire de Paris, malgré des dons qui, aux dires de Berlioz, Reyer, Liszt, Marmontel, Quiraud, eussent pu faire de lui un des meilleurs pianistes de son temps, Bizet, craignant qu'une activité instrumentale n'interfôrât négativement, dans l'esprit du public, avec la carrière lyrique à laquelle il se vouait essentiellement, dissimula soigneusement ses possibilités pianistiques, n'acceptant de se produire qu'occasionnellement, et toujours en petit cercle.

L'on conçoit que ce silence, dont il entoura volontairement ses talents de virtuose, s'étendît à sa production pianistique, que nul n'eût été mieux à même que lui de faire connaître. Certes, toutes ses œuvres d'adulte furent publiées de son vivant, mais l'on ne sache pas que Bizet fit quoi que ce soit pour en assurer la diffusion, soit en les jouant lui-même, soit en les confiant à quelque virtuose. S'il fait, dans ses lettres, quelques allusions à sa musique de piano, c'est toujours à l'adresse d'amis intimes ou de ses éditeurs, et l'absence de tout texte critique contemporain, à l'exception des commentaires de Marmontel (Symphonistes et virtuoses. Paris : Heugel, 1881) et de Charles Pigot (Georges Bizet et son œuvre. Paris : Delagrave, 1886), tous deux postérieurs à la mort de Bizet, montre bien que cette production pianistique est restée dans l'ombre. Ainsi, sur le double plan de son talent pianistique et de ses compositions pour piano, Bizet a atteint son but : jamais l'instrument n'est venu se mettre au travers de la réputation qu'il tenait à établir et qui est encore avant tout la sienne actuellement : celle d'auteur lyrique.

Comme pour perpétuer cette image, tant les pianistes que les musicologues, depuis Bizet jusqu'à nos jours, semblent s'être donné le mot pour maintenir cette conspiration du silence : la première exécution publique connue de certaines

oeuvres de piano remonte, selon W. Dean (Georges Bizet. Londres : J-M. Dent and Sons Ltd, 2ème édition, 1965, p. 264) à 1938, et les principaux biographes de Bizet se contentent de commentaires succincts concernant certains morceaux. Seul W. Dean consacre un chapitre entier de son livre à l'oeuvre de piano, dont il dresse le catalogue complet en l'état actuel des connaissances.

Il n'y a pas lieu de décider ici si Bizet a eu tort ou raison de dissimuler tout aspect de sa carrière lié au piano. L'exemple de son ami Saint-Saëns, à qui tant de fois l'on a refusé la fibre dramatique en ne voulant reconnaître que ses talents de virtuose, suffirait à expliquer et à justifier une telle attitude. Toutefois, avec le recul historique, l'on peut penser qu'une mise en lumière de la production pianistique de Bizet ne va pas tant à l'encontre des désirs du compositeur qu'elle ne les rejoint indirectement en suscitant peut-être une écoute nouvelle de l'oeuvre lyrique : écoute fondée sur la comparaison avec un autre aspect de la créativité chez Bizet, écoute donc plus avertie et plus ouverte. Tel est l'espoir qui légitime le présent ouvrage.

Si l'oeuvre pianistique de Bizet constitue une découverte à faire et éveille d'emblée, par là même, l'intérêt, cette découverte n'est pas sans revêtir un aspect déconcertant pour quiconque aborde cette oeuvre en s'attendant à y trouver d'emblée des analogies avec le style, les atmosphères, voire des thèmes qui ont fait la célébrité de Bizet (*Symphonie en ut, Arlésienne, Carmen*). De façon générale, l'impression laissée par les oeuvres de piano est différente du stéréotype que l'on applique ordinairement à Bizet et que résument assez bien ces lignes de Julien Tiérsot : "La musique de Bizet respire la santé, la force. Elle n'est pas, assurément, la musique d'un penseur : elle est essentiellement active et extérieure. Elle a la passion, le mouvement, la couleur, une couleur vive et chaude, d'une extraordinaire intensité. Elle est vivante, elle est sincère, elle a les qualités de l'homme même" (Un demi-siècle de musique française. Paris : Alcan, 1918, p. 30). Comme nous le verrons au sujet de chaque oeuvre particulièrement, le musique de piano de Bizet ne respire pas toujours la santé et la force : elle atteste, au contraire, souvent des tendances dépressives : élans brisés, questions sans réponse. Elle est celle d'un penseur dans la mesure où elle constitue pour le compositeur un terrain de recherche à différents niveaux, dont avant tout le domaine harmonique, et sa spontanéité apparente ne masque pas toujours une recherche intellectuelle poussée. Enfin, si la passion, le mouvement, la couleur, la vie même s'y révèlent, sa sincérité - sur le plan des données techniques, du moins - peut être sujette à caution dans la mesure où Bizet, comme par une sorte de pudeur orgueilleuse et solitaire, laisse souvent planer une dissociation entre

la réalité de la partition et ce que perçoit l'auditeur. Il y a là des différences assez importantes entre les caractéristiques généralement attribuées à Bizet et sa musique de piano pour que des musiciens, amateurs ou professionnels, restent, à l'écoute de ces morceaux, dans l'impossibilité de déterminer leur auteur.

L'on pourrait d'autant plus s'étonner de cette distance entre musique lyrique et musique de piano que toute sa vie Bizet a fait le pont entre les deux au travers de très nombreuses transcriptions orchestrales, et que ce passage constant aurait pu également s'opérer au niveau de sa production originale. Certes, l'analyse révèle, à plusieurs niveaux, des traces de ce passage, encore que le fait pianistique précède souvent le fait lyrique : ainsi, la Bohémienne des Chants du Rhin précède Mab et Carmen, et le thème de Frederi, dans l'Arlésienne, se trouve dans la Romance sans paroles de 1854. Mais la distance qui subsiste malgré tout est sans doute fonction de la différence fondamentale de motivation qui préside, chez Bizet, à la création lyrique et à la création pianistique. Au piano, Bizet n'a pas à se soucier, comme au théâtre, de trouver les données de la sensibilité du public: préoccupation qui lui impose, par exemple, certains types de mélodies. "Le seul moyen que le compositeur ait de se faire comprendre du public est le motif" écrit Bizet dans une lettre de Rome du 19 mars 1859, "le vrai motif, rythmé, facile à retenir" (Georges Bizet. Lettres, Impressions de Rome, 1857-60, la Commune, 1871, préface de Louis Ganderax. Paris : Calmann-Lévy, s.d. p. 144). Il n'a pas non plus à satisfaire aux desiderata de directeurs pénibles, soucieux d'influencer son attitude face au livret, voire même le choix de ce dernier; il n'a pas à contenter des interprètes capricieux et désirant avant tout mettre leur virtuosité en évidence. Les oeuvres pianistiques de Bizet sont des créations libres - non dans le sens qu'elles ne sont pas monnayées, mais dans celui qu'elles sont exemptes de préoccupation liée au goût d'autrui. A titre d'exemple, il est significatif de noter que la seule fois où Bizet se soucie, pour l'un de ses morceaux de piano - il s'agit de la Bohémienne, des Chants du Rhin - de l'accueil du public et de la réaction de l'éditeur, c'est pour défendre l'intégrité de sa composition et suggérer plutôt des modifications dans l'exécution (cf. Mina Curtiss, Bizet et son temps. Genève et Paris : La Palatine, 1961, p. 140). Ainsi Bizet peut-il s'exprimer, au piano, dans un langage peut-être moins communicatif qu'au théâtre, mais plus livré à la recherche personnelle (particulièrement dans le domaine harmonique, où il n'est pas lié à des problèmes d'intonation) et par là même, marqué au sceau d'une authenticité plus complète et plus profonde.

Bien que Bizet, mort à 37 ans, n'ait pas disposé d'une durée normale de créativité, la chronologie de son oeuvre originale pour piano révèle cependant trois

phases créatrices. Il y a tout d'abord les compositions d'adolescence, étagées vraisemblablement entre 1850 et 1854. Après le séjour à Rome, pendant lequel parut, en 1858, la partition des Trois Esquisses musicales, la deuxième phase de compositions pianistiques s'étend de 1865 à 1868. Enfin, après un nouveau silence, la dernière oeuvre, Jeux d'Enfants, pour piano à 4 mains (1871). Le fil conducteur qui traverse ces trois phases créatrices n'est pas d'ordre qualitatif. Bien que Bizet eût pensé, dans certains cas, le contraire (l'on sait qu'il renia toute sa vie son premier Nocturne, daté de 1854, allant jusqu'à publier le Nocturne en ré majeur, de 14 ans postérieur, sous le titre de "Premier Nocturne" - procédé qui rappelle le reniement de la Symphonie en ut au bénéfice de Roma), l'on ne peut dire que des premières oeuvres aux Jeux d'Enfants, l'on passe progressivement de l'insignifiant au significatif, du médiocre à l'excellent. Ses morceaux d'adolescent n'attestent aucune immaturité agaçante - non plus, d'ailleurs, qu'une adultisation précoce : ce sont ceux d'un jeune compositeur bien doué, au stade de l'imbrication des influences et de la recherche personnelle, et l'on y trouve, déjà esquissées, certaines options qui deviendront plus tard des lignes de force du langage de Bizet. Quant aux oeuvres d'adulte, elles se signalent par la diversité de leur propos : réponse à un programme littéraire (Chants du Rhin), traitement thématique (Variations Chromatiques), musique orientale (Trois Esquisses musicales), regard de l'adulte sur l'enfance (Jeux d'Enfants). Si la cohérence fondamentale de cette production réside dans des préoccupations harmoniques, chaque oeuvre possède un centre d'intérêt particulier, et l'on ne saurait guère établir, de l'une à l'autre, de gradation qualitative.

Il y a cependant, des créations adolescentes à celles de l'adulte, et au travers même de ces dernières, un sillon qui ne cesse de s'élargir et que l'on peut formuler en un passage d'un univers encore relativement solide à un univers mouvant. Du point de vue formel, par exemple, les deux Nocturnes font foi de cette évolution. Dans le Nocturne en fa majeur, de 1854, Bizet suit le schéma du nocturne en trois parties dont il a pu trouver de nombreux exemples chez Chopin : deux parties calmes encadrant une section plus mouvementée. Quatorze ans plus tard, dans le Nocturne en ré majeur, Bizet renonce à tout découpage temporel structuré pour une juxtaposition d'épisodes suspendus dans un immobilisme qui annonce Debussy. Sur le plan mélodique, l'évolution va dans le même sens : alors que le premier Nocturne atteste la recherche d'une mélodie élaborée et soutenue, le second ne propose que des bribes mélodiques, des élans fragmentaires qui retombent aussitôt que dessinés. Sur le plan harmonique, si le jeune Bizet part d'une tonalité encore relativement solide, ses oeuvres d'adulte montrent qu'il s'y

dérobe de plus en plus, retardant les cadences le plus longtemps possible (Nocturne en ré majeur), annonçant une tonalité et ne s'en servant pas (Trompette et Tambour, Jeux d'Enfants No 6), ou procédant à des rencontres harmoniques qui échappent à toute analyse classique univoque (7ème Variation Chromatique). Enfin, dans la relation de Bizet avec le "programme" qu'il se donne ou qu'un texte littéraire lui suggère, relation immédiate dans les oeuvres d'adolescence, beaucoup plus floue dans les oeuvres d'adulte (à quelques exceptions près, dont le meilleur exemple est Trompette et Tambour), il faut signaler le décrochage représenté par Colin-Maillard (Jeux d'Enfants No 9), morceau qui n'a rien de ludique, qui ne répond nullement à la musique animée et capricieuse que l'on pourrait présumer eu égard aux règles du jeu, et que Bizet, comme pour souligner encore la déconnection entre programme et musique, sous-titre du terme de "nocturne".

Certes, ce décrochage par rapport aux données du langage de Bizet adolescent n'est pas assumé par le compositeur de façon explicite. Bizet n'annonce pas ses intentions avec la franchise dont un Liszt fait montre dans le titre de la "Bagatelle sans tonalité" (1885). Au contraire, il maintient jusqu'à sa dernière oeuvre l'armure de la tonalité classique, quand bien même cette dernière n'a plus grand sens pour lui. Il maintient aussi, comme titres ou sous-titres, des termes du langage romantique : nocturne, caprice, impromptu. Tout se passe comme si Bizet présentait à l'auditeur ou au musicologue une façade encore familière, mais dont les apparences sont trompeuses et dont l'élément manquant, une fois découvert prend, comme dans l'Arlésienne, plus d'importance que ce qui est présent.

Ce décrochage ne s'opère pas non plus de façon systématique aux sein des oeuvres de maturité. A titre d'exemple, le dernier morceau des Jeux d'Enfants, le Bal (sous-titré "galop"), où le compositeur, grâce à une mélodie incisive, une base tonale solide, une relation immédiate de la musique tant avec le titre qu'avec le sous-titre, rejoint l'adéquation de ses premières compositions entre promesses annoncées et promesses tenues.

Enfin, l'on peut arguer que cette évolution qui ressort des oeuvres de maturité de Bizet n'est pas spécifique au compositeur. Elle marque l'esprit du temps et se relève tout au long de l'oeuvre d'un Liszt, par exemple, dont la durée d'existence recouvre et dépasse celle de Bizet. Cependant, si l'on en juge d'après un important catalogue, dressé par le compositeur lui-même (quelque 240 compositeurs, représentés chacun généralement par plusieurs partitions, Paris, Bibliothèque Nationale), et qui représente sans doute le contenu de sa bibliothèque musicale, l'on s'aperçoit que dans le domaine pianistique, le répertoire classique et de la première moitié du 19ème l'emporte largement sur la production con-

temporaire (cf. note 1, en fin du livre ).

Au reste, les musiciens qui formaient principalement le cercle artistique de Bizet, Gounod, Massenet, Paladilhe, Delibes, n'ont que très peu composé pour piano; Bizet ne s'est, d'ailleurs, jamais exprimé qu'au sujet de leurs oeuvres lyriques. Quant à Saint-Saëns, ses options diffèrent trop de celles de Bizet pour qu'une influence soit concevable de l'un à l'autre.

Ainsi, bien qu'inscrite, dans notre optique actuelle, dans une évolution générale, la démarche qui mène Bizet à l'effritement de la tonalité classique, à la dépréciation mélodique, à une conception temporelle où la structure ne trouve plus son compte, à une absence de relation avec le programme annoncé - sans qu'il ait eu le temps, en raison de sa brève existence, de rebâtir, à partir de cet effritement, un langage nouveau - cette démarche, une fois replacée dans le contexte musical qui entourait directement le compositeur, apparaît comme relativement isolée, plus autodidacte que livrée au respect d'un dogme ou d'une école, et par là même, recelant une certaine originalité.

Le présent ouvrage a pour but la présentation des oeuvres originales pour piano de Georges Bizet. C'est dire qu'il n'aborde aucune transcription que le compositeur lui-même a pu faire de passages de ses opéras, de partitions pour chant et piano ou de fragments orchestraux. Toutefois, une exception sera consentie pour les Trois Esquisses musicales, de 1853, dont la version originale est pour orgue expressif, mais dont la seconde édition est prévue pour piano ou harmonium.

Les cahiers d'exercices divers et épreuves d'examen de fugue, écrites pour piano, ne seront pas traités en tant qu'oeuvres, mais il en sera fait mention en ce qui concerne certaines caractéristiques des manuscrits.

Après un chapitre préliminaire consacré à la formation et à l'activité pianistique de Bizet, ceci afin d'aborder ensuite sa production originale pour piano en fonction de l'enseignement qu'il a reçu et de ce que nous pouvons savoir de son jeu, puis un catalogue suivi d'une brève présentation philologique des manuscrits eux-mêmes, l'ensemble de l'oeuvre pianistique sera abordé en deux sections : l'une consacrée aux oeuvres d'adolescence, l'autre aux oeuvres de maturité. L'approche méthodologique choisie diffère d'une section à l'autre, la production adolescente faisant l'objet d'une analyse globale, alors que les oeuvres d'adulte, traitées en ordre chronologique, constituent chaque fois le sujet d'une monographie particulière. Comme cela a été relevé plus haut, les morceaux d'adolescence ne présentent pas encore, ou à l'état d'ébauche, le décrochage dont

on a vu l'importance dans les oeuvres d'adulte, sur les plans harmonique, formel ou mélodique, par exemple. Ils attestent aussi une part naturelle d'influences, à plusieurs niveaux. Leur intérêt réside donc essentiellement non dans l'identité personnelle de chacun d'eux, mais dans l'image qu'ils proposent, dans leur ensemble, de l'univers musical dont Bizet est parti. A ce titre, ils seront abordés dans un plan global, de manière à dégager les lignes de force du langage de Bizet adolescent : le genre de titres qu'il donne à ses morceaux, son attitude face à la forme, à l'harmonie, à la mélodie, au mètre, au rythme, au tempo, à la nuance, son écriture pianistique, d'où identification du genre de cette musique. Sans prétendre traduire le processus créatif lui-même, l'ordre de ces chapitres - qui va plutôt de l'extérieur vers l'intérieur - a été choisi de manière à faciliter le plus possible l'abord de ces oeuvres au lecteur, lequel ne disposera généralement pas des partitions entières des morceaux analysés.

Faisant suite à ce chapitre global, la seconde section tentera de définir l'identité de chaque oeuvre de maturité en fonction du problème particulier qu'elle soulève, en montrant comment Bizet se décroche de certaines données stables du langage qu'il a appris et pratiqué d'abord. Une exception méthodologique sera faite pour les Variations Chromatiques, assemblage de petites pièces très courtes qui, à l'instar des oeuvres d'adolescence, seront traitées globalement, afin d'éviter un émiettement de l'attention sur des analyses de détail. Par contre, chaque morceau des Jeux d'Enfants sera abordé particulièrement, ce qu'autorise leur grande variété et le développement donné à chacun d'eux.

Enfin, si le but de cet ouvrage n'est pas tant de porter un jugement que de faire connaître une oeuvre restée pratiquement dans l'ombre jusqu'à nos jours, un chapitre conclusif tentera cependant d'évaluer l'importance, le poids que cette production pianistique de Bizet peut revêtir, tant en fonction des faits relevés par l'analyse que d'un élargissement du répertoire de concert.

## FORMATION ET ACTIVITE PIANISTIQUES DE BIZET

1. Formation

La formation pianistique de Bizet s'étend de 1842, année où il apprit les notes sous l'égide de sa mère, à 1852, année de son premier prix de piano ex-aequo avec Savary, dans la classe de Marmontel au Conservatoire de Paris.

La mère de Bizet, née Delsarte, est qualifiée d' "excellente pianiste" par plusieurs biographes du compositeur, dont aucun, cependant, ne donne d'indications sur sa formation artistique. Maxime Real Delsarte, petit-cousin de Bizet, écrit au sujet d' Aimée Bizet : "Malgré sa culture artistique très au-dessus de la moyenne, les connaissances musicales de Madame Bizet furent très vite dépassées par le talent de son fils, puisqu'à 9 ans il entra au Conservatoire, et à 14 ans remportait le premier prix de piano dans la classe de Marmontel" ("Souvenirs sur Bizet". Revue de musicologie, XIX (1938), p. 134).

Nous avons plus de détails sur la tante de Bizet, Rosine-Charlotte, épouse de François Delsarte, pianiste et fille d'Andrien, première basse de l'Opéra et ami de Cherubini, alors directeur du Conservatoire. Au cours de 5 ans d'études, elle avait obtenu, très jeune, des premiers prix de piano et de solfège au Conservatoire, ainsi que des mentions honorables en harmonie et accompagnement. Dès l'âge de 13 ans et jusqu'à son mariage, elle avait occupé un poste de professeur adjoint de solfège au Conservatoire. Son professeur d'harmonie, Fromental Halévy, devait devenir, par la suite, le maître, puis le beau-père de Bizet. Grâce à sa mère et sa tante, Bizet bénéficia donc, très jeune, d'une bonne introduction au clavier, alors que son père et son oncle Delsarte devaient apporter à ses premières années de formation un milieu musical essentiellement centré sur l'art vocal; en effet, son père enseignait le chant (il est l'auteur d'une Cantate, Imogène, d'un quatuor à cordes, de quelques fugues, de pièces pour piano, ainsi que de 2 fantaisies pour musique militaire sur des thèmes de F. Halévy), de même que son oncle, François Delsarte, dont Berlioz critiquait, dans les Débats, la pré-

férence exclusive pour la musique ancienne, alors que Saint-Saëns lui reconnaît un rôle important dans l'évolution de la musique française du 19<sup>ème</sup>. (cf. Mina Curtiss, 1. cit., p. 18)

Les biographes de Bizet ne donnant guère d'indications sur la situation matérielle de ses parents, l'on est réduit aux suppositions concernant l'instrument sur lequel Bizet eut ses premières leçons. Vraisemblablement, il devait s'agir d'un piano droit à échappement simple, le double-échappement n'ayant été adapté aux pianos droits qu'en 1843 par le facteur Erard, après simplification et amélioration du principe par H. Herz.

Chez les Delsarte, qui disposaient de plusieurs instruments, l'instrument favori était un clavecin qui avait appartenu à la reine Hortense, et qui servait aux leçons de Bizet et de ses cousins (cf. Mina Curtiss, 1. cit., p. 20). Ce fait donne à penser que la technique enseignée au jeune Bizet avant ses études chez Marmontel a pu être marquée par certains principes de la technique du clavecin, comme la légèreté et l'immobilité du bras, l'attaque à partir de l'articulation des doigts, l'interdiction de placer le pouce et l'auriculaire sur les touches noires (l'on retrouve ce principe de doigté dans la Toupie, des Jeux d'Enfants), le changement de doigt obligatoire pour les notes répétées, la défense de glisser d'une touche à l'autre (cf. Klaus Wolters, Le Piano. Lausanne : Payot, 1971, p. 74).

Charles Pigot, le premier biographe français de Bizet, suivi quasi textuellement dans plusieurs ouvrages ultérieurs, s'est longuement étendu sur la façon dont le père de Bizet s'aperçut des capacités analytiques de son fils pour des accords complexes, ainsi que de sa justesse d'intonation dans des intervalles difficiles (cf. Charles Pigot, 1. cit., p. 2 sq), qualités auxquelles l'enfant dut d'être admis, à 9 ans, comme auditeur libre dans la classe de piano de Marmontel, bien que le chapitre 5, article 27, ("Des élèves, de leur admission et de leurs devoirs") des règlements généraux de 1841 stipulât qu' "aucun aspirant ne peut être admis s'il a moins de dix ans ou plus de 22 ans" (2). Marmontel s'est exprimé comme suit au sujet de son nouvel élève : "Ce fut Delsarte qui m'envoya son jeune neveu. Georges Bizet avait 9 ans, et sans être bien avancé, jouait avec goût et naturel les Sonatines de Mozart. Dès le premier jour, je pus reconnaître en lui une individualité accusée et m'efforçai de la lui conserver. Il ne cherchait pas l'éclat, mais le "bien dire"; il avait ses auteurs préférés, et je prenais plaisir à connaître les causes de ses préférences. C'est ainsi, je crois, que l'on peut, en éveillant l'intelligence et le raisonnement des élèves, guider et former leur goût." (Symphonistes et virtuoses, 1. cit., p. 242). (3)

L'année suivante, en date du 9 octobre 1848, Bizet fut régulièrement inscrit au Conservatoire, et après l'examen semestriel du mois de décembre, fut admis, au début de 1849, dans une classe spéciale pour hommes, dirigée par le même Marmontel qui, âgé de 33 ans, succédait alors à Zimmermann. Wieniawski, Thurner, Francis Planté, Martin Lazare, Jules Cohen, Deschamps, Lestoquoi, brillante génération de virtuoses accomplis et de futurs compositeurs, faisaient partie de la même classe, qui accueillait 8 élèves et deux auditeurs. L'enseignement se donnait les lundi, mercredi et vendredi à 11h 30. Parallèlement à ses études de piano, Bizet étudiait le solfège dans la classe de Croharé (accompagnateur Alkan), où il remporta, âgé de 10 ans et demi, le premier prix. A la suite de cette récompense, il fut présenté à Zimmermann, auprès de qui il devait étudier l'harmonie, le contrepoint et la fugue.

On reconnaîtra la maîtrise pianistique du jeune Bizet pendant cette période de formation au fait qu'il avait été engagé, en compagnie de Saint-Saëns alors âgé de 15 ans, comme pianiste-accompagnateur de la société de chant "Sainte-Cécile", fondée en 1849 par Seghers et dirigée alors par Weckerlin (cf. Paul Voss, Georges Bizet. Leipzig : Philipp Reclam junior, s.d., p. 17).

En 1851, à l'âge de 13 ans, Bizet tenta pour la première fois le concours de piano. Le morceau imposé était le Concerto No 2, en fa mineur, (1er solo), de Chopin. Il obtint le second prix, Deschamps et Lestoquoi se partageant le premier. L'année suivante, il remporta le premier prix ex-aequo avec Savary, Guyon obtenant le second, tandis que Ketterer, Delcroix et Rembielinski bénéficiaient des premier, deuxième et troisième accessits. Le morceau imposé était le Concerto No 3 (1er solo) de Herz. M. Curtiss rapporte (l. cit., p. 25) le soin avec lequel Marmontel avait préparé ses élèves au concours, les faisant jouer à l'avance sur le piano d'Erard dont ils disposeraient lors de l'épreuve, et allant jusqu'à réunir chez lui des amis et membres du jury pour leur faire entendre Bizet, ainsi que deux autres candidats, jouer de la musique de leur composition. Ce premier prix, partagé en deux, rapportait à Bizet des partitions de musique pour une valeur de frs 50.-, soit environ cinq ou six cahiers de prix moyen (cf. lettre personnelle de l'éditeur Heugel à l'auteur). Au concert des lauréats, le 12 décembre 1852, Bizet joua, avec Mlle Marie Colin, lauréate chez les femmes, un Grand Duo sur des motifs de la Norma, de Bellini, par Thalberg. L'on entendit aussi une Overture de E. Jonas, un fragment de Symphonie de C. Prunier fils, une Symphonie concertante pour 2 violons d'Alard, une scène de l'Ecole des femmes, de Molière, un air de Zaïre, de Mercadante, quelques scènes du "Philosophe marié" de Destouches, un fragment d' "Euphrosine et Coradin", de Méhul, quelques scènes

des "Fourberies de Scapin", de Molière, et une scène de "Fernand Cortez", de Spontini (cf. Constant Pierre, l. cit., p. 975).

Le premier prix de piano ne devait pas marquer la fin des études de Bizet au Conservatoire. En 1852 encore, il entra dans la classe d'orgue de Benoist, où il remporta, l'année suivante, un premier accessit, en 1854 un second prix, et enfin un premier prix en 1855. En ce qui concerne la théorie, Bizet, qui était entré, à la mort de Zimmermann, en 1853, dans la classe de Halévy, devait y remporter, en 1854, un second prix de contrepoint et fugue (morceau imposé : fugue sur un sujet d'Auber), et l'année suivante un premier prix ex-aequo avec S. David (morceau imposé : fugue sur un sujet dont le manuscrit ne mentionne pas l'auteur). Enfin, 1856 devait marquer, pour lui, l'obtention du second prix de Rome, avec sa cantate "David", et 1857 celle du premier prix, avec la cantate "Clovis et Clotilde".

Dans Symphonistes et virtuoses, Marmontel se plaît à reconnaître "la façon dont Bizet conquiert, lentement et sûrement, tous ses grades, sans se laisser jamais décourager par un concours moins heureux", louant, d'autre part, "la patience avec laquelle Bizet avait fait ses humanités musicales avant de se produire comme un maître : exemple à signaler dans un temps où la hâte de paraître, jointe aux suggestions de l'amour-propre, persuade à tant d'élèves qu'ils perdent leurs meilleures années sur les bancs du Conservatoire" (l. cit., p. 250). (4)

Bien que l'on ne dispose pas de données précises sur les oeuvres que Bizet travailla au Conservatoire, il est cependant possible de se faire une idée générale de l'enseignement qu'il y reçut. Ainsi, dans les projets de réorganisation du Conservatoire (1848), au chapitre 2 ("Constitution de l'enseignement"), les dispositions générales prévoient la clause suivante : "L'enseignement du Conservatoire doit être large et libéral. Il doit donner accès à tous les genres, admettre tous les progrès, toutes les formes de l'art, mais il doit conserver, avant tout, le culte et la tradition des auteurs classiques, dont l'étude sera toujours la base de toute éducation solide" (cf. Constant Pierre, l. cit., p. 355). L'importance de cette base classique ressort également de plusieurs discours prononcés à l'occasion de la distribution des prix, entre autres de celui que M. Romieu, directeur des Beaux-Arts, tint le 12 décembre 1852, lors du concert final des lauréats où Bizet se produisit après l'obtention de son premier prix : "N'oublions pas que, dans l'éducation, en ce qui touche aux arts comme en ce qui touche aux lettres, c'est la force et la solidité des notions premières, c'est l'étude sérieuse des maîtres classiques qui établit le fond nécessaire sur lequel chaque talent doit ensuite appliquer sa forme individuelle, si audacieu-

se et novatrice qu'elle le voudra" (ib, 1. cit., p. 948).

Si la notion de "classique" qui apparaît dans ces deux textes semble rejoindre celle d' "ancien", en tout cas d' "antérieur à la période contemporaine", et recouvre sans doute, dans l'esprit des auteurs, des compositeurs tels que Scarlatti, J-S. Bach, Händel, Haydn, Mozart, peut-être encore Beethoven, Marmontel fait montre d'une conception beaucoup plus large de ce terme : "Dans notre conviction, toute oeuvre qui fait autorité, que l'on peut accepter comme type de logique et de goût, tout traité spécial qui reste fidèle aux principes de l'art, que l'on choisit de préférence comme modèle du style musical, est, ou doit être rangé dans la nomenclature des oeuvres classiques" (Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano, suivis du Vade-Mecum du professeur de piano. Paris : Heugel, s.d., p. 165). Et plus loin : "Pour nous, les véritables classiques, anciens et modernes, sont les compositeurs qui ont l'amour et le culte du beau, dont le style est noble et pur, dont l'harmonie est saine et correcte, et qui savent allier dans de justes proportions l'imagination au savoir; ceux qui équilibrent leurs idées de façon à conserver au discours musical cette unité dans la variété qui est le fait des maîtres" (ib, p. 166).

Ainsi donc, si, de par les règlements et la tradition, Bizet a bénéficié d' une formation classique dans le sens chronologique du terme, Marmontel a pu lui ouvrir des horizons beaucoup plus larges par l'étude d'un répertoire choisi non en fonction de critères d'ancienneté, mais par le sens du beau : "Un sentiment d'éclectisme bien entendu doit guider dans le choix des morceaux, et cela sans distinction d'école, en ayant seulement en vue de choisir ce qui est réellement beau" (Conseils d'un professeur, 1. cit., p. 85). L'on peut présumer, toutefois, que dans la notion du beau que se faisait Marmontel entraient certainement des morceaux en vogue à l'époque, tels que fantaisies ou pots-pourris sur des airs d'opéras (à preuve la Fantaisie de Thalberg que Bizet joua au concert des lauréats), réductions de morceaux d'orchestre, pièces de genre, de caractère ou de salon, toute musique quasiment disparue de nos répertoires de concerts actuels.

Comme le dit Marmontel lui-même, son Vade-Mecum du professeur, "catalogue gradué et raisonné des meilleures méthodes, études et oeuvres choisies des maîtres anciens et contemporains, du degré le plus élémentaire à la difficulté transcendante" se fonde sur "le parti-pris de connaître tout ce qui se publie" (1.cit., p. 83). Aussi contient-il une nomenclature si riche qu'il est impossible de se faire une idée des oeuvres que le maître faisait travailler de préférence à d' autres, si tant est qu'il ait eu des préférences. Des choix de méthodes, d'exercices, d'études, de pièces classiques et modernes, de pièces de salon, de mor-

ceux de genre, de sonates classiques, de concertos, de pièces caractéristiques, de fugues, ainsi que de musique à 4 mains, sont classés dans un ordre progressif, d'une part selon une estimation chiffrée allant de 1 (très facile) à 35 (maximum du difficile), d'autre part selon une appréciation personnelle du type de : "pièces de salon, morceaux de genre de moyenne difficulté, plutôt expressifs que d'une difficulté brillante" (1. cit., p. 46). Selon cette double classification, l'on constate que les Sonatines de Mozart que Bizet jouait à son entrée au Conservatoire appartiennent au degré 4 à 15, et sont intégrées aux "pièces classiques et modernes dans le style classique progressant du facile à la force moyenne" (1. cit., p. 25). En l'espace de cinq ans d'étude, Bizet a donc parcouru un répertoire partant d'une force moyenne et allant sans doute jusqu'au maximum de la difficulté. (5)

Dans ses Conseils d'un professeur (1. cit.), Marmontel fait un tour d'horizon très complet des problèmes liés à l'apprentissage du piano; tous les aspects de la technique pianistique, du style, de l'interprétation, de même que les problèmes de relations humaines de professeur à élève, l'opportunité d'étudier d'autres branches complémentaires, et jusqu'au choix d'un instrument. L'impression qui ressort de ces différents chapitres est avant tout celle d'une grande largeur de vue. Jamais l'auteur ne tente d'imposer son point de vue. Il en fait état, mais mentionne également d'autres possibilités, mettant surtout l'accent sur l'adaptation continuelle qui doit être faite à l'individualité de l'élève, à son degré, à ses possibilités digitales.

Ainsi donc, Bizet a dû bénéficier, de la part de Marmontel, d'un enseignement intelligent, ouvert, et qui a certainement laissé intactes les impulsions authentiques du jeune musicien. Si l'on se réfère aux morceaux composés pendant cette période de formation pianistique (cf. p. 55 à 61), l'on peut imaginer son jeu marqué, du côté technique, par une nette prédominance de la main droite (élasticité digitale, capacité de différenciation polyphonique, technique de notes répétées, vitesse), une palette sonore qui, s'élargissant avec les années, n'a jamais dû outrepasser les limites de l'instrument, un emploi discret des pédales. (6)

Sur le plan de l'interprétation, on peut lui supposer un jeu clair, direct, sans trace de sentimentalité mais avec des moments de poésie, de passion, le choix de tempi plutôt modérés qu'extrêmes, le sens du rubato et de l'expression des silences, une attention marquée aux indications d'interprétation précisant le caractère de la musique.

Ces remarques ne dépeignent pas le virtuose de concert romantique, marqué davantage au sceau de l'acrobatie digitale qu'à celui de l'approfondissement musical. Elles constituent plutôt le portrait d'un pianiste riche en possibilités d'évocation orchestrale, et dont la démarche ne va pas tant dans le sens d'une mise en valeur de l'instrument que dans celui d'une recherche au niveau de l'interprétation.

## 2. Activité

A part le concert des lauréats du Conservatoire, nous n'avons aucune indication que Bizet se soit produit en public comme pianiste avant son départ pour la Villa Médicis, en décembre 1857. Victor Schnetz, directeur de la Villa, organisait des soirées musicales le dimanche. Dix jours après son arrivée, Bizet y prit part et écrit à sa mère, en date du 6 février 1858 : "J'ai joué chez lui (Monsieur Schnetz), j'ai eu un grand succès. C'est la première fois, depuis que Monsieur Schnetz est directeur, qu'on écoute et applaudit un musicien à l'Académie. Il est juste de dire qu'il n'y a pas de pianistes en Italie et que, pour peu que l'on sache faire sa gamme d'ut des deux mains, on passe pour un grand artiste" (Bizet, 1. cit., p. 28).

C'est en mai 1861 que se place la rencontre, longuement commentée par plusieurs biographes, de Liszt et de Bizet, rencontre qui eut lieu chez Fromental Halévy. L'on sait que Liszt, ayant exécuté avec sa virtuosité habituelle l'une de ses oeuvres les plus difficiles, avait mis au défi quiconque, hormis Hans de Bülow et lui-même, d'interpréter cette oeuvre dans le tempo voulu et avec le panchage requis. Sur l'injonction d'Halévy, Bizet s'était mis au piano, et après avoir reproduit un fragment de l'oeuvre d'impeccable façon, avait déchiffré sans hésitation la partition jusqu'au bout, s'attirant pour cette audacieuse exécution le commentaire enthousiaste de Liszt. Il faut souligner l'intérêt de la lettre, écrite après ce concert, par un jeune auditeur, Eugène d'Eichtal : "Enfin M. Biset (sic) a joué avec son talent ordinaire, qui contraste si singulièrement avec celui de Liszt, et qui est beaucoup plus agréable." (cf. M. Curtiss, 1. cit., p. 97 et 98).

Si l'histoire a peut-être été quelque peu enjolivée, elle n'exagère certainement pas pour ce qui est de l'habileté technique de Bizet, sur laquelle on a de nombreux témoignages, ainsi que sur sa facilité de déchiffrage, grâce à laquelle il réduisait à vue, au piano, des partitions d'opéras. Dans Les Musiciens et la musique (Paris : Calmann-Lévy, s.d., p. 344), Berlioz s'exprime ainsi :

"M. Bizet, lauréat de l'Institut, a fait le voyage de Rome; il est revenu sans avoir oublié la musique. A son retour de Paris, il s'est bien vite acquis une réputation spéciale et fort rare, celle d'un incomparable lecteur de partitions. Son talent de pianiste est assez grand d'ailleurs, pour que dans ces réductions d'orchestre qu'il fait ainsi à première vue, aucune difficulté de mécanisme ne puisse l'arrêter. Depuis Liszt et Mendelssohn, on a peu vu de lecteurs de sa force". (7)

D'autres témoignages importants viennent d'ailleurs corroborer ce jugement. Par exemple, Marmontel écrivait, au sujet de son ancien élève : "En devenant compositeur, et l'un des maîtres les mieux doués pour l'art dramatique et symphonique, G. Bizet était resté virtuose habile, intrépide lecteur, accompagnateur modèle. Son exécution toujours ferme et brillante avait acquis une sonorité ample, une variété de timbres et de nuances, qui donnaient à son jeu un charme inimitable lorsqu'il interprétait ses transcriptions orchestrales. Bizet excellait dans l'art de moduler le son, de le rendre fluide sous la pression délicate ou intense des doigts. Il savait, en virtuose consommé, faire saillir le chant bien en lumière, tout en lui laissant l'enveloppe d'une harmonie transparente, dont le rythme ondulé ou cadencé s'identifiait avec la partie récitante" (Symphonistes et virtuoses, 1. cit., p. 261 à 262).

Ernest Reyer, feuilletoniste des Débats, s'exprimait ainsi le 13 juin 1875, dans l'article nécrologique de Bizet : "La solide éducation qu'il avait reçue dans la classe d'Halévy l'avait familiarisé de bonne heure avec les productions classiques les plus abstraites, et, dans cette étude constante des grands maîtres, son talent de pianiste lui fut d'un grand secours. Il lisait une fugue de Bach ou de Händel et la partition d'orchestre la plus compliquée aussi facilement que d'autres déchiffrent, dans quelque opéra moderne, une cavatine ou une chanson. Je n'ai pas connu de musicien qui fût plus sûr de lui et d'une mémoire aussi prodigieuse".

Armand Gouzien, dans l'Événement du 6 juin 1875, nous a laissé un témoignage de la vertigineuse habileté de Bizet dans la réduction d'orchestre : "Les grandes partitions d'opéras n'effrayaient pas le pianiste : son oeil parcourait les amas de portées de l'orchestration, et couramment, il résumait sur le clavier ces combinaisons de timbres plus ou moins compliquées, avec une sûreté de coup d'oeil et un fini d'exécution tout à fait extraordinaires. Nous en fûmes témoin, un jour, chez Offenbach, qui venait de recevoir de Londres la partition écrite par Gounod pour la Jeanne d'Arc de Jules Barbier. Bizet se mit au piano et y posa la partition d'orchestre encore vierge. Il ne prit même pas le temps de la parcourir pour

s'habituer le regard à la fine écriture du Maître, pour examiner, en éclaircisseur, les casse-cou qui pouvaient s'y trouver et prendre une connaissance rapide de l'oeuvre et de ses surprises. Non ; il attaqua l'accord de l'introduction; puis, quand ce furent les chœurs, sa voix se joignit aux nôtres, qui déchiffraient le manuscrit, en même temps qu'il rendait au piano - autant que le rebelle instrument le permet - tous les effets de l'orchestre : ici une tenue de cor qu'il se gardait de négliger; là un dessin de violon ou de flûte; plus loin un tutti où les notes basses du piano ronflaient sous ses doigts comme des timbales ou vibraient comme des triangles".

Enfin, Edmond Galabert, ami de Bizet, s'exprime comme suit dans Georges Bizet, souvenirs et correspondance, (Paris : Calmann-Lévy, 1877, p. 10) au sujet du jeu pianistique de Bizet : "Comme pianiste, il possédait un talent de premier ordre, qu'il n'a jamais fait connaître en public. D'après lui, un compositeur devait s'attacher à devenir pianiste, afin de s'habituer par là à donner de la précision à la forme. Il me citait les noms des grands compositeurs qui avaient été d'excellents pianistes : J-S. Bach, Mozart, Beethoven, Meyerbeer, etc. L'exécution soignée des fugues de Bach lui paraissait à ce titre indispensable pour former un bon musicien" (p. 10). Bizet lui-même avait donné à Galabert les conseils suivants pour l'étude du piano : l'élève devait "se surveiller, se critiquer, s'écouter très attentivement et recommencer les passages jusqu'à ce que l'attaque de la touche produisit la qualité de son voulue, ne pas se contenter d'à peu près, apprendre l'emploi raisonné de la pédale pour soutenir les sons même pendant les plus courts moments, quand c'était nécessaire, et durant que la main était forcée d'abandonner une ou plusieurs touches dont les cordes, pourtant, devaient continuer à vibrer" (cf. M. Curtiss, l. cit., p. 98). Ces indications montrent bien que Bizet avait atteint lui-même - et exigeait par conséquent chez les autres - une capacité auto-critique ne pouvant s'exercer que lorsque l'artiste atteint une maîtrise technique et psychique si parfaite qu'il peut s'abstraire lui-même de sa propre exécution et s'écouter jouer comme s'il écoutait quelqu'un d'autre. La question de l'attaque parfaitement maîtrisée de la touche donne à penser que son jeu a dû être marqué par une domination complète du poids du bras, ainsi que par la capacité à diriger ce poids, éléments essentiels pour l'obtention de la nuance exacte désirée. Enfin, l'indication concernant la pédale atteste, chez Bizet, l'emploi de pédales courtes, fréquemment changées. "Bizet lui-même, écrit Galabert (cf. M. Curtiss, l. cit., p. 98 et 99), obtenait des effets merveilleux de douceur par l'usage simultané des deux pédales, et dans le fortissimo, joignait toujours le moelleux, le velouté, à la vigueur et à l'éclat". (8)

Galabert fut très impressionné d'entendre Bizet jouer les 32 Variations de Beethoven sur un thème en ut mineur (variations qui ne devaient pas être étrangères à la composition, en 1868, des Variations chromatiques de concert), la Marche funèbre de Chopin, des Préludes et fugues du Clavecin bien tempéré. "Il avait beaucoup insisté sur le double profit, pour les doigts et pour le sentiment, qu'il y avait à retirer de ce recueil si l'on s'attachait à le travailler - il était d'avis que le pianiste, pour bien ressentir l'émotion esthétique, et bien nuancer, devait fredonner, s'aider de la voix qui le portait, animait, colorait son jeu, et lui-même s'en servait; surtout lorsqu'il interprétait un morceau d'orchestre, imitant, à bouche ouverte ou à bouche fermée, le timbre des divers instruments, complétant ou soulignant les détails ou les contrechants. D'ailleurs il possédait à un tel degré l'art de faire vibrer le piano dans toutes les portions à la fois de son étendue et d'en varier les timbres, qu'il rendait admirablement, sans le secours de la voix, les réductions d'orchestre telle que la Marche nuptiale du Songe d'une nuit d'été, de Mendelssohn, et qu'il éveillait l'idée de l'orchestre même dans des oeuvres écrites pour piano comme la Marche funèbre No 3 du 5ème recueil, op. 62, des Romances sans paroles, du même auteur. Il pensait aussi que pour approfondir et perfectionner un morceau, il fallait l'apprendre par coeur. Sa mémoire, d'ailleurs, était extraordinaire, et il pouvait composer de longs ouvrages sans en écrire une note" (cf. M. Curtiss, l.cit., p. 99).

L'on peut se demander pourquoi, fort de dons aussi admirables, Bizet n'est pas devenu l'un des principaux pianistes de son époque. Selon Pigot, de nombreuses propositions lui furent faites qu'il repoussa toujours, ne voulant pas jouer en public, et n'acceptant de se produire qu'à des réceptions privées ou des concerts de charité. "Un ridicule préjugé, malheureusement bien enraciné chez nous, qui consiste à confiner les pianistes dans leur spécialité, empêcha, seul, je crois, Bizet de produire en public son talent de virtuose. Contre ce préjugé, bon nombre de grands artistes eurent à lutter longtemps et péniblement, avant d'arriver à s'imposer comme ils étaient dignes de le faire; je citerai, à titre d'exemple, Saint-Saëns, d'abord, qui n'a pas complètement vaincu, puisque bon nombre d'excellents esprits, lui accordant le don symphonique, lui refusent la fibre dramatique qu'il possède pourtant; ensuite, Liszt et Rubinstein, qui ont eu tant de difficulté, en raison de leur grande renommée de virtuoses, à se faire prendre au sérieux comme symphonistes et comme compositeurs dramatiques. Malgré son peu de goût pour les exécutions publiques, Bizet eût sans doute consenti à se produire dans les grands concerts, aux heures difficiles de ses débuts, s'il n'eût craint de compliquer les difficultés premières de sa carrière de compositeur,

et de paralyser sa marche par l'entrave ridicule de ce préjugé." (cf. Pigot, 1. cit., p. 115).

L'on se souviendra, à cet égard, d'un passage d'un article de Saint-Saëns dans l'Echo de Paris du 19 février 1911 : "La qualité de pianiste était surtout mal vue dans le monde des coulisses; Bizet, qui jouait admirablement du piano, n'osa jamais en jouer en public dans la crainte d'aggraver sa situation."

Une lettre de Bizet lui-même, écrite après que Gounod l'avait introduit dans le salon de la princesse Mathilde, précise son attitude : "Je joue très bien du piano, écrit Bizet à un compositeur belge non identifié, et j'en vis mal, car rien au monde ne pourrait me décider à me faire entendre en public. Je trouve ce métier d'exécutant odieux ! Encore une répugnance ridicule, qui me coûte une quinzaine de mille francs par an. Je me fais entendre quelque fois chez la princesse Mathilde et dans quelques maisons où les artistes sont des amis et non des employés. " (Lettre inédite, collection Albert Willemetz, citée par M. Curtiss, 1. cit., p. 138).

Mise à part la raison d'ordre social qui affleure dans les derniers mots de cette lettre, les biographes de Bizet sont unanimes à voir la raison de ce refus de la carrière de concertiste dans le fait que Bizet ne voulait en rien compromettre sa carrière de compositeur. Selon W. Dean, le public français aimait à répartir les musiciens dans des compartiments séparés : si un exécutant composait un morceau, celui-ci recevait l'étiquette de "musique de pianiste" (cf. W. Dean, 1ère édit., 1. cit., p. 44). Georges Servières, dans les articles qu'il consacre à Bizet, d'après les souvenirs de Pierre Berton, s'exprime ainsi dans le Guide musical du 8 mars 1914 : "Bien que son talent de pianiste fût de premier ordre, Bizet le dissimulait comme une tare, redoutant de ne plus être pris au sérieux comme compositeur le jour où le public le cataloguerait parmi les virtuoses. L'injure : musique de pianiste! est vite décrochée, et si, très souvent, elle porte juste, pour des raisons que savent bien nos lecteurs, elle est parfois de nature à décourager l'essor d'une vocation de compositeur. "

L'on peut se demander si cette raison, certainement fondée, suffit à expliquer l'absence de Bizet des scènes de concert. Le maintien d'une technique de virtuose, le renouvellement d'un répertoire, supposent des heures de travail inlassable. Bizet n'a-t-il pas craint qu'une activité partiellement créative, comme celle de l'interprète, n'empiète sur le travail véritablement créateur du compositeur, vers lequel il se sentait appelé avant tout ? L'on connaît sa réponse à Saint-Saëns, qui proposait qu'en raison de la crise théâtrale, tous deux se réfugièrent au concert : "Je ne suis pas fait pour la symphonie; il me faut le théâ-

tre, je ne puis rien sans lui." (Saint-Saëns, Portraits et souvenirs. Paris : Société d'édition artistique, 1900, p. 124). Derrière ce terme de "symphonie" qu'emploie Bizet, l'on peut entendre bien plus qu'une signification littérale : Bizet sentait ne pouvoir se réaliser pleinement dans aucun genre musical autre que dramatique, et l'on peut en inférer, à plus forte raison dans une carrière de virtuose. Il y aurait là une raison inhérente à la personnalité même de Bizet, à sa tendance artistique profonde, et qui pourrait compléter la raison donnée très généralement par les biographes, raison inhérente, elle, à un jugement extérieur du public.

Malgré sa répulsion pour l'estrade de concert, Bizet devait cependant, en 1866, invité par le Surintendant aux Beaux-Arts, Niewekerke, sur recommandation de la princesse Mathilde, se produire à une réception officielle au Louvre, concert dont la Revue et Gazette musicale fit un élogieux écho. (cf. M. Curtiss, 1. cit., p. 138).

Dans les années 1868 à 1869, Bizet joua souvent aux soirées musicales de Madame Trélat, où il remportait tous les suffrages. Le Ménestrel du 22 mars 1868 rapporte le succès de son interprétation du Songe d'une Nuit d'été, à 4 mains avec Madame Massart, oeuvre jouée "avec autant de style que de perfection".

Enfin, en 1873, deux ans avant la mort du compositeur, l'un de ses rares élèves écrivait : "Exécutant de tout premier ordre, il avait un jeu superbe, brillant, plein de sentiment, d'entrain, de feu, spontané, coloré, avec, cependant, toute la technique et la précision du Conservatoire" (cf. M. Curtiss, 1. cit., p. 301).

Bien que Bizet ait toujours œuvré à ce que son talent de virtuose reste ignoré du grand public, et par là même de critiques dont les comptes-rendus auraient pu nous laisser, au sujet de son jeu et des oeuvres interprétées, des indications beaucoup plus complètes que celles que nous possédons, le Conservatoire devait reconnaître le double mérite de Bizet en tant que compositeur et pianiste en l'appelant, le 11 novembre 1871, au comité d'examen pour la composition et le piano, poste auquel il fut remplacé, à son décès, par Massenet et Fissot (cf. Constant Pierre, 1. cit., p. 403).

### III

#### CATALOGUE DES OEUVRES PIANISTIQUES DE BIZET

Aucun catalogue des oeuvres pianistiques de Bizet n'a été établi du vivant de l'auteur. Dans le document qui constitue probablement le catalogue de sa bibliothèque musicale (cf. p.15), Bizet se consacre une page à lui-même, mais n'y cite en tout et pour tout que 8 mélodies, un duo et deux transcriptions d'airs d'opéras, couvrant une période allant de 1854 à 1868. Après la mort du compositeur, ni sa veuve ni son fils ne songèrent à faire établir un catalogue des manuscrits, dont un grand nombre furent distribués comme souvenirs, d'autres devenant la propriété du second mari de Madame Bizet, l'avocat E. Straus. Cette dispersion est cause du fait que l'on trouve, à différentes époques, sous la plume de certains biographes de Bizet, des listes très variables des oeuvres pianistiques. Dans l'état actuel des connaissances, l'on peut établir la nomenclature suivante: (sauf mention spéciale, les cotes se réfèrent au catalogue de la Bibliothèque Nationale, à Paris)

	Cotes
- Devoirs enfantins de solfège. Cours d'harmonie, 1er, 2ème, 3ème cahiers de contrepoint; canons, fugues	(Ms 479 A)
- Devoirs de fugue avec corrections et observations d'Halévy (sujets d'Halévy, Aubert et anonymes)	(Ms 479 B)
- Concours de fugue de 1854 (sujet d'Aubert)	(Ms 447)
- Concours de fugue de 1855	(Collection Nydahl, Stockholm)
- Fugue à 4 parties et 4 sujets (sujets de Halévy)	" " " "

#### 1. "Compositions diverses" :

Prélude en sol, op. 2, No 3	(Ms 421)
Prélude en mi mineur, op. 2, No 4	(Ms 421)

- Prélude en ut, op. 2, No 1 (Ms 421)  
 Prélude en la mineur, op. 2, No 2 (Ms 421)  
 Valse op. 1 (Ms 421)  
 Thème brillant (Ms 421)  
 1er Caprice original, op. 3 (9) (Ms 421)  
 Romance sans paroles (Ms 421)  
 2ème Caprice original (9) (Ms 421)
2. Grande Valse de concert op. 1 (1854) (Ms 420)
3. Nocturne en fa majeur op. 2 (1854) (Ms 423)
4. Trois Esquisses musicales pour orgue expressif (1858 ?)  
 (Régnier-Canaux, 1858) (K. 8726  
 (Heugel) 1866) (ne figure pas au catalogue) (1 - 3))
5. La Chasse Fantastique (1865 ?)  
 (Heugel, 1866) (Vm<sup>12</sup> 3371)
6. Chants du Rhin (6 Lieder sans paroles)(1865)  
 (Heugel, 1866) (Vm<sup>7</sup> 9187 ou  
 Acp. 1826  
 (1 - 6))
7. Marine (1868 ?)  
 (manuscrit) (Ms 456)  
 (Hartmann, 1868) (Vm<sup>12</sup> 3372)  
 (Choudens, 1882) (Vm<sup>12</sup> 3373)
8. Variations Chromatiques de concert (1868)  
 (Hartmann, 1868) (Vm<sup>12</sup> 3379)  
 (Choudens, 1882  
 a. édition de concert (Vm<sup>12</sup> 3380)  
 b. édition de salon, due à l'éditeur) (Vm<sup>12</sup> 3380 bis)
9. Nocturne en ré majeur (dit "Premier Nocturne") (1868)  
 (manuscrit) (Ms 457)  
 (Hartmann, 1868) (Vm<sup>12</sup> 3375)  
 (Choudens, 1882) (Vm<sup>12</sup> 3376)
10. Jeux d'Enfants (12 pièces à 4 mains) (1871)  
 (manuscrit) (Ms 454 (1-12))  
 (Durand, 1872) (Acp. 1831  
 (1 - 12))

11. Causerie sentimentale

(manuscrit en possession de W. Dean. N'a pas pu être obtenu.)

Les manuscrits des "Compositions diverses", de la "Grande Valse de concert" et du "Nocturne en fa" ont été déposés à la Bibliothèque du Conservatoire par Reynaldo Hahn, en septembre 1933 (cf. D.C.Parker, Bizet. Londres : Routledge et Kegan Paul, 1951, p. 14).

#### IV

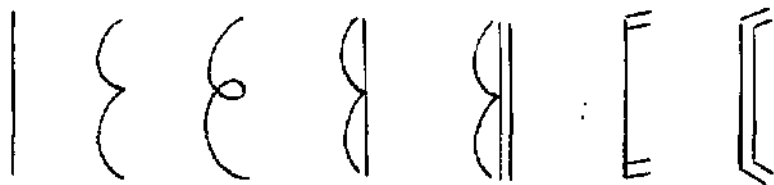
#### PRESENTATION PHILOLOGIQUE DES MANUSCRITS

Il ressort de l'examen des manuscrits que Bizet se sert indifféremment de papier à musique de format très variable, allant de la grande feuille de 270/350 mm, avec 26 portées, au format oblong de 280/215 mm, avec 8 portées. Les encres utilisées sont également diverses : encre noire, qui a viré au brun en raison de sa composition sans doute à base de bois de campêche, encre bleue, encre rouge. Si l'adolescent s'amuse à mêler les couleurs - certaines fugues d'un cahier d'exercices sont écrites à l'encre noire pour certains passages, bleue pour d'autres, une autre montre les deux encres superposées, ou encore les mots "Fin de la fugue" sont écrits alternativement avec une lettre noire et une lettre bleue - ce goût lui est resté comme adulte : le Nocturne en ré majeur (1868), écrit à l'encre bleu-noir, comporte des indications dynamiques et des barres de phrasé à l'encre rouge, ainsi que des indications de pédale au crayon noir.

Les plumes utilisées sont extrêmement fines pour les oeuvres de jeunesse, plus grosses par la suite.

Bizet n'a pas d'habitude fixe concernant la numérotation des pages : certaines oeuvres ont des pages numérotées, d'autres pas. Contrairement à Massenet, il ne craint pas d'employer la page 13.

A quelques exceptions près, le compositeur utilise scrupuleusement toute la place disponible, commençant à écrire au début de la portée et répartissant les mesures jusqu'au bout de la ligne. Une certaine fantaisie se fait jour dans la façon dont il relie les portées, les premières manières se rencontrant dans les oeuvres d'adolescence, les deux dernières dans les oeuvres d'adulte :



Deux oeuvres d'adolescence, le Thème brillant et le Nocturne en fa, bénéficient d'une écriture sur trois portées, principe dont Bizet a pu trouver l'exemple dans la 2ème Romance op. 28 de Schumann.

L'indication des titres joue, sur le plan graphique comme sur celui d'une certaine emphase dans la formulation, un rôle important dans les manuscrits de Bizet. A titre d'exemple, la Grande Valse de concert ne comporte pas moins de trois pages de garde. Sur les deux premières, Bizet a tracé lui-même au crayon des lignes parallèles destinées à assurer la régularité de l'écriture du titre : "Grande Valse de concert par Georges Bizet, op. 1, septembre 1854". Sur la troisième page de garde, il récrit encore une fois les mêmes mots, en biais au travers des portées, mentionnant de plus, après le titre, "pour piano". Quand commence enfin la musique, la page est encore affectée du mot "Valse". Une partition contemporaine, celle de la fugue qui valut à Bizet le second prix dans la classe de Halévy, porte en toutes lettres la mention grandiloquante de : "Second prix décerné à Georges Bizet, élève de Monsieur Halévy, Secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts". Enfin, l'exemple d'une oeuvre d'adulte, le Nocturne en ré majeur précité, montre que la formulation du titre reste toujours importante pour Bizet : en plus des mots "1er Nocturne", écrits en biais au travers des portées et soulignés, selon l'habitude du compositeur, on lit les lettres "Not" biffées au crayon, ce qui indique que Bizet a hésité à se servir du terme italien Notturmo, alors que le terme de "rêverie", écrit entre parenthèses, est également biffé au crayon.

Si les titres font l'objet des soins du compositeur, la fin des morceaux lui semble devoir être également bien marquée : le mot "Fin" (voire "Fin de la fugue", ou "Fin du Caprice") figure souvent après la double-barre terminale.

A l'ordinaire, Bizet ne date pas ses compositions pianistiques. Ce fait peut s'expliquer par sa manière de composer, qui consistait en une longue période de gestation intérieure, suivie d'une réalisation rapide (cf. Dean, l. cit., 2ème édition, 1965, p. 248). Le compositeur a pu ressentir comme superflue l'indication du moment de l'effectuation, eu égard à l'importance combien plus significative du temps de gestation - lui-même indatable. Cette hypothèse est confirmée par le fait que lorsqu'il copie de la musique - acte d'effectuation pure - Bizet se montre beaucoup plus précis, indiquant souvent l'année de la copie, le mois, et parfois même le jour exact (cf. Notbok med kompositioner av honom själv och andra, collection Nydahl, Stockholm). Toutefois, le compositeur a exceptionnellement daté certaines oeuvres originales : ainsi, nous savons que la Grande Valse de concert et le Nocturne en fa majeur datent tous deux de septembre 1854, l'une

des fugues d'un cahier d'exercices portant même la date précise de lundi 9 novembre 1851.

De tous les manuscrits pianistiques de Bizet, seules certaines œuvres d'adolescence et les Jeux d'Enfants portent un numéro d'opus, encore que l'on ne puisse déceler, dans cette numérotation, aucun système cohérent. Ainsi, dans le cahier intitulé "Compositions diverses par Georges Bizet, 1er Prix du Conservatoire de musique", les numéros d'opus ont dû être mis a posteriori, car, bien que les morceaux aient manifestement été écrits à la suite les uns des autres, la numérotation commence par : op. 2 No 3, No 4, No 1, No 2 (4 Préludes). Puis vient l'op. 1 (Valse en do majeur), une œuvre non numérotée (Thème brillant), l'op. 3 (Premier Caprice original), la Romance sans paroles et le 2ème Caprice original, tous deux sans numéros. (10) La Grande Valse de concert (cahier séparé), datée de septembre 1854 et attestant une maturité bien supérieure aux premiers morceaux, porte la mention d'op. 1, sans doute dans l'idée de classer les deux Valses dans le même numéro d'opus. Quant au Nocturne en fa, également daté de septembre 1854, Bizet l'a rangé dans l'opus 2. Dans l'état actuel des manuscrits répertoriés, le numéro d'opus 22 des Jeux d'Enfants ne trouve pas de justification.

De son enfance à son âge adulte, Bizet ne manque jamais de mentionner son nom sur la page de garde des manuscrits. Ainsi, ses premiers devoirs d'harmonie et de fugue portent la mention : Bizet (G.), ou Bizet (Georges), ce qui, outre des implications d'ordre psychologique, social, culturel, familial, peut traduire le souci de se distinguer de son père, Adolphe Bizet, compositeur à ses heures. Dans la majorité des cas, le compositeur signe dans l'ordre : prénom - nom. Dans le titre du Nocturne en fa, Bizet a ajouté au crayon, devant son prénom officiel, l'un de ses impériaux prénoms : César, et après son nom, il mentionne son surnom : dit "Potin". En fin de la fugue de concours de 1855, le jeune compositeur signe : "A C L (Antoine César Léopold, note de l'auteur) Georges Bizet 2ème prix de 1854 (élève de M. Halévy)". Chez l'adulte, la mention du prénom et du nom dans les titres, outre les implications citées plus haut, n'est certainement pas exempte de relation avec la présentation d'une partition destinée à l'édition.

Si les œuvres d'adulte, à l'exception des Jeux d'Enfants, portent toutes une dédicace, les œuvres d'adolescence en sont exemptes. Seule la 3ème page de garde de la Grande Valse de concert montre un : A ... suivi d'un espace effacé à la gouge.

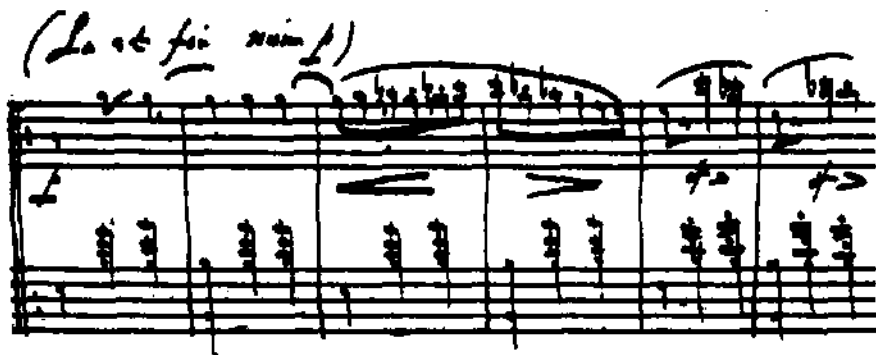
Bien que, de l'enfance à l'âge adulte, l'écriture familière de Bizet soit nettement inclinée vers la droite, son écriture musicale est verticale : tant les barres de mesure que les queues des notes sont essentiellement perpendiculaires

aux portées. Dans les morceaux d'adolescence, la graphie est très petite, fine, serrée, économe d'espace. Seules les barres de liaison, les lignes supplémentaires et les barres reliant les valeurs brèves font l'objet de traits plus pressés. Au fur et à mesure de la maturation, l'écriture a tendance à se libérer sur le plan spatial : les notes deviennent légèrement plus grandes, la place occupée par chaque mesure symbolise mieux les relations musicales qui s'y trouvent contenues. Dans les Jeux d'Enfants, toutefois, les impératifs de l'alignement dans l'écriture à 4 mains, ainsi qu'un papier à musique comportant des portées très serrées, ont obligé l'auteur à retrouver une écriture extrêmement fine.

A toutes les périodes, l'écriture pianistique de Bizet est une écriture cursive, rapide, quoique toujours claire (cf. E. Winternitz, Musical autographs from Monteverdi to Hindemith, vol. I et 2. Princeton : University Press, 1955, p.114).  
(11)


A part les blanches et les rondes, pour l'arrondi desquelles il emploie 2 mouvements :  $\curvearrowright$  et dont la grandeur tend à dépasser l'interligne, les valeurs plus brèves font l'objet d'un seul trait :  $\curvearrowleft$ . Minimum de mouvement, également, pour les notes avec barres supplémentaires, comme par exemple le la en clef de sol :  $\downarrow$ , pour les silences, schématisés au maximum, pour les barres reliant les valeurs brèves, pour les clefs ou les altérations.

Fac simulé de l'écriture pianistique de Bizet :



L'écriture musicale de Bizet montre, en toutes périodes, que ses oeuvres pianistiques n'ont pas été conçues en vue d'une exécution à partir des autographes : l'écriture est généralement trop petite pour être lue aisément à la distance du lutrin du clavier. Par contre, sa clarté graphique n'a pas dû poser beaucoup de problèmes au graveur : à regarder les signes de près, on les déchiffre facilement.

Seules quelques taches d'encre, dans les manuscrits non publiés d'adolescence, laissent planer un doute sur certaines notes.

Chaque fois que c'est possible, Bizet se sert d'abréviations, tant pour l'indication de mesures identiques (qu'il désigne souvent par une suite de lettres majuscules) que pour des données dynamiques ou de nuances (ral., espress., dim., ten., etc.) Les indications de pédale forte sont notées : ped. ou par le signe : , tandis que la pédale douce est demandée par le terme : una corda. (12)

L'on ne trouve d'indication de doigtés en tout et pour tout que dans deux traits de la Toupie (Jeux d'Enfants No 2).

Au temps de son adolescence comme dans son âge adulte, Bizet formule très généralement ses indications d'exécution en italien. Cependant, la langue française n'est pas absente de son vocabulaire musical : ainsi les termes "gaiment" et "lourdement" qui figurent dans le Prélude op. 2 No 4, les mots "sec" (Prélude 2), "lyrique" (Ier Caprice original), le "presque rien" qualifiant la reprise d'un couplet dans la Grande Valse de concert, des expressions telles que "pressez et augmentez" (Chasse Fantastique), "très rythmé et martelé" (Variations chromatiques), "le trémolo très serré, le chant bien marqué" (id.), "plus animé" (id.) "le chant très expressif, très en dehors" (Jeux d'Enfants No 1), "naïvement" (id., No 2), "mesuré" (id., No 9). Dans le Départ (Chants du Rhin No 2), Bizet passe du français à l'italien en même temps que la péroraison de la musique : "bien rythmé", "encore plus fort et animé", "augmentez encore", et enfin "risoluto e brillante". A la fin du Nocturne en ré majeur, l'indication "plus large" précède de quelques mesures seulement le terme "allargando". (13) Dans l'emploi du vocabulaire italien, Bizet fait montre d'un certain goût pour les termes quelque peu recherchés : scintillante, stridente, con slancio.

Un seul terme allemand figure au vocabulaire des oeuvres pianistiques : les Chants du Rhin sont sous-titrés "Lieder sans paroles".

## OEUVRES D'ADOLESCENCE

La première question qui se pose, à l'abord des oeuvres d'adolescence de Bizet, est de déterminer leur motivation. S'agit-il de travaux d'élève en classe de composition ou de compositions libres, en dehors de l'enseignement ? Peut-on discerner certaines oeuvres appartenant à la première catégorie, d'autres à la seconde ?

Etant donné que nous ne possédons pas de cahier d'esquisses de la main de Bizet, montrant des plans de composition, des recherches de thèmes destinés à être soumis au professeur et portant éventuellement des remarques de ce dernier, cette question ne saurait être tranchée de façon absolue. De tels documents ont pu être détruits par Bizet lui-même ou disparaître lors de la distribution des manuscrits que fit sa veuve. Cependant, certains indices laissent présumer que les compositions du jeune Bizet - à l'exception, peut-être, de deux d'entre elles, dont il sera question plus bas - constituent davantage des créations libres que des travaux d'élèves.

En premier lieu, il faut se souvenir que Bizet n'est entré en classe de composition qu'à la fin de 1853. Or ses premières compositions connues (2 vocalises) datent de 1850 déjà, et l'on peut supposer que tout au long de sa formation pianistique, Bizet n'a pas attendu d'être en classe de composition pour écrire des morceaux dédiés à l'instrument de ses études. Si la page de garde du cahier de manuscrits porte la mention "Compositions diverses par Georges Bizet, 1er Prix du Conservatoire de musique", cette indication, qui concerne sans doute son premier prix de piano, obtenu en 1852, n'est pas déterminante, car elle peut avoir été mise après coup. Dans tous les cas, elle laisse ouverte la possibilité de créations conçues une année au moins avant l'entrée de Bizet en classe de composition. En second lieu, le nombre restreint de ces compositions adolescentes (7 morceaux) engage à penser qu'il s'agit plutôt de morceaux libres. Un travail régulier en vue d'un contrôle professoral aurait, semble-t-il, donné lieu à une production plus abondante et peut-être plus diversifiée. Enfin, les corrections

qui figurent dans ces manuscrits - mesures ou lignes biffées - sont de la main de Bizet. L'on ne trouve, dans ces pages, aucune marque de Halévy. Or celui-ci, malgré son indulgence, son absence de méthode, voire sa négligence, (14) n'était pas sans corriger les travaux qu'on lui apportait. Les manuscrits des fugues que Bizet écrivit en classe de composition portent les traces de la collaboration entre professeur et élève : observations qualitatives de Halévy, telles que "bonne", "très bonne", "mauvaise réponse", "assez bonne", "mauvais contre-sujet", "excellente", "superbe", auxquelles s'ajoutent quelques corrections au crayon noir, justifications du jeune élève qui éprouve souvent le besoin d'expliquer son point de vue : "J'ai fait la réponse réelle afin d'éviter la mauvaise harmonie que donnerait la mutation", "les deux sujets ne peuvent pas se réunir en fa à cause de l'étendue trop restreinte des voix", ou encore "la réponse n'étant pas possible dans le mode mineur, j'ai fait entrer un nouveau sujet". Aucune remarque semblable ne figure dans les manuscrits des morceaux de piano. Il ne faut cependant pas écarter entièrement l'éventualité de remarques simplement orales de Halévy.

Les deux dernières oeuvres de cette période créatrice (datées toutes deux de septembre 1854), la Grande Valse de concert et le Nocturne en fa majeur, laissent un peu plus ouverte la possibilité d'une soumission à Halévy. En effet, la partition de la Valse contient un projet d'introduction de 20 mesures, projet qui a pu faire l'objet d'une remarque du professeur, car ensuite Bizet a changé d'idée et réduit les mesures introductives à 2. Cette question n'a, d'ailleurs, pas cessé de le préoccuper, car juste avant la page terminale de la coda, il interrompt la rédaction pour noter un nouveau projet d'introduction de quelque 10 mesures. Quant au Nocturne, il contient plusieurs mesures désignées seulement par des lettres majuscules, et dont le plan n'est pas dépourvu d'incohérences, ce qui laisse supposer une élaboration encore à préciser et peut-être à soumettre au professeur.

A l'exception éventuelle de ces deux morceaux, l'ensemble des premières productions pianistiques de Bizet semble donc relever de créations libres, davantage inspirées de modèles que suggérées, puis corrigées, dans le cadre d'un cours de composition. Cette motivation autodidacte n'est pas pour surprendre, chez le jeune Bizet. Elle est celle de bien des compositeurs romantiques, dont il n'est pas si éloigné dans le temps, - et entre autres de Schumann dont Bizet fut toujours si proche -, pour qui le travail basé sur des modèles joua un rôle beaucoup plus important que l'étude avec des professeurs. Il n'est que de consulter le répertoire copié par Bizet dans les années 1851/52, répertoire où figurent, par des oeuvres très diverses, les noms de Dussek, Beethoven, Mozart, Scarlatti, Cherubini, Clementi, Mendelssohn, Händel, Zimmermann, Herz, Labarre, Czerny, Cramer, Mosche-

les, Méreaux (cf. Notbok med kompositioner av honom själv och andra, 1. cit.), pour se rendre compte que Bizet acquiert par la copie un savoir important, auquel vient s'ajouter la connaissance du répertoire pianistique travaillé avec Marmontel. Aussi, dans sa première période de création pianistique, le jeune Bizet se trouve-t-il face à un large éventail de musique où, tout naturellement, il va se chercher des modèles. 'Oscillant entre le trop personnel et le trop impersonnel, écrit Claude Ballif dans "Introduction à la métatonalité", s'essayant tour à tour à toutes les disciplines, le jeune compositeur prend conscience de ses limites par les contraintes qu'il exerce sur son élan musical. Au début de ses études, il ne peut avoir de circonspection, ni tellement de jugement. Il est avide de tout, il croit tout pouvoir connaître. L'humilité d'une seule croyance vient avec l'âge et le temps, la foi en un seul principe après bien des expériences" (Polyphonie, revue musicale. Paris : Richard Masse, 1956, p. 22). Pour l'étudiant, cette période des premières compositions représente avant tout une prise de conscience de ce qu'il doit aux autres. Aussi bien ses morceaux ne sont-ils nullement révolutionnaires, mais laissent-ils augurer, à travers l'imitation des grands musiciens, le dépassement du modèle au travers d'indices de procédés qui deviendront, par la suite, représentatifs d'un style authentiquement personnel.

#### A. Titres des morceaux

Dans son livre "The french piano charakter piece of the nineteenth and early twentieth Centuries" (Indiana University, Ph. D., 1969, Music, M.f), Mildred K. Ellis définit deux grandes catégories de titres dans la musique française de piano au 19ème : d'une part les titres autonomes, objectifs de nature, et qui font usage de termes ou d'expressions familiers aux musiciens pour indiquer un type de composition (caprice, impromptu, valse, etc), une directive en vue de l'exécution (concernant le tempo, le toucher ou l'attaque), une notation musicale (référence à une spécificité harmonique, par exemple), une allusion à un instrument de musique (carillon) ou à des mouvements corporels musicaux (en dansant); d'autre part les titres hétéronomes, plus subjectifs de nature, et qui suggèrent un contenu extra-musical lié aux intérêts individuels du compositeur, à ses goûts et sentiments personnels, à ses réactions dans telle ou telle situation (cf., p. 320/321, 717). Pour ses compositions d'adolescence, Bizet emploie généralement des titres purement autonomes et précisant un type de composition : préludes, valses, romance sans paroles, nocturne. Ce genre de titres atteste, chez le jeu-

ne compositeur, une attitude d'acquiescement à son époque, car le répertoire romantique est riche en morceaux de ce type, dont Bizet a dû travailler un certain nombre au Conservatoire. Et quand bien même il copie, dans ses cahiers d'étudiant, avant tout des mouvements de sonates, de concertos, ou des fugues, c'est aux formes à la mode qu'il se réfère pour ses créations personnelles. Parfois, Bizet assortit le titre d'un qualificatif : "Thème brillant", "Grande Valse de concert", locutions qui relèvent également d'un caractère autonome en ce qu'elles étaient assez courantes, à l'époque, pour avoir passé dans le vocabulaire musical pur. Cependant ces qualificatifs ne sont pas exempts d'un élément d'hétéronomie en ce qu'ils dénotent malgré tout chez le jeune compositeur - qui aurait aussi bien pu s'en passer - un certain goût personnel pour l'éclat et la grandeur. Quant au titre de "Caprice original" (I et II), il est de nature mixte autonome/hétéronome; si le premier terme confirme l'esprit d'acquiescement à l'époque relevé plus haut, le second marque au contraire une volonté d'indépendance chez Bizet, qui signale par là qu'à l'encontre de nombre de caprices, airs variés, fantaisies ou pots-pourris sur des thèmes d'opéras célèbres, ces deux morceaux ne doivent rien qu'à leur auteur.

Ce refus d'un procédé à la mode s'accompagne d'ailleurs d'autres dérobades : ainsi, le jeune Bizet ne crée pas de musique inspirée par un texte littéraire (lui qui, tout enfant, avait déjà la passion de la littérature) ou par un événement patriotique (cf. le choc que lui avait causé, en juin 48, une émeute face au Conservatoire). Il évite, dans ses titres, toute allusion à la découverte d'un sentiment personnel (ce qu'on eût pu attendre, cependant, d'un adolescent). Il s'abstient de tout terme attestant une préoccupation d'ordre instrumental (ce que ses préoccupations orchestrales sous-jacentes eussent pourtant fait comprendre). Ainsi son attitude face au problème du titre apparaît-elle, au premier abord, faite d'acquiescement à son époque pour ce qui est de thèmes abstraits, purement musicaux, et d'abstention en ce qui concerne des indications plus subjectives.

Toutefois, si l'on songe à la réalité contenue dans les titres que Bizet choisit - préludes, valse, caprices, nocturnes -, l'on s'aperçoit que cette attitude revêt, en fait, une signification inverse, et que le jeune auteur, sous couvert d'une façade objective, prend, au fond, toutes dispositions nécessaires pour donner libre cours à sa subjectivité. En effet, les termes employés - mis à part un degré plus ou moins variable d'adéquation établi, par les exemples majeurs du répertoire, entre titres et musique (les caprices offrant certain caractère fantaisiste, les nocturnes plutôt lyriques, etc.) - n'engagent pas à grand chose. Sur le plan formel, par exemple, la diversité des œuvres ainsi titrées

montre qu'un schéma clairement perceptible, un compartimentage évident ne sont de loin pas le critère dominant de tels morceaux. Celui-ci résiderait plutôt dans leur atmosphère, qui relève de la subjectivité personnelle du compositeur. Même si, chez le jeune Bizet, la liberté d'expression est encore relative, dépendant pour beaucoup des modèles, même si sa musique répond encore largement à l'attente suggérée par le titre, le choix des termes employés pour ses titres dénote, chez le compositeur adolescent, un trait de caractère qui ressortira souvent et fortement chez l'adulte : une manière de présenter une façade qui paraît solide, claire, même traditionnelle, mais derrière laquelle il peut évoluer de façon autonome et imprévisible.

Les titres des compositions d'adolescence indiquent, pour la plupart, des morceaux isolés, indépendants les uns des autres. Il faut signaler, toutefois, deux cas particuliers. Les 4 Préludes op. 2, ordonnés en sol maj., mi min., do maj., la min., (l'ordre normal est aisément reconstitué) pourraient constituer le début d'un recueil de préludes dans tous les tons, comme ceux d'Alkan, Hummel, Chopin ou Heller. L'absence de contrastes très marqués entre ces 4 petits morceaux, la communauté de pensée et d'écriture de 3 d'entre eux (1, 3, 4) laissent également supposer qu'il ne s'agit pas d'une architecture fermée, mais d'une éventuelle entrée en matière pour une oeuvre plus importante.

L'autre cas particulier est le Thème brillant, dont on peut se demander s'il n'était pas destiné à être suivi de variations. La notion de "thème", à elle seule, implique un facteur constructif, le centre fonctionnel d'un réseau de relations. Dans cette perspective, le mot semble donc inadéquat, puisque ce "thème" est isolé. Mais l'expression entière de "Thème brillant" suggère plutôt l'impression d'un morceau constituant une fin en soi, à l'instar de tant d'oeuvres "brillantes" du romantisme. Comme pour les Préludes, Bizet a peut-être formé le projet d'une oeuvre développée (l'arpège final en diminuendo, atténué encore par l'absence de tierce, sa cadence terminale III/1 laissant augurer une suite), puis y a renoncé, faute d'une imagination musicale assez développée ou de moyens techniques adéquats. (15)

## B. Aspect technique

### 1. Forme

Les formes dans lesquelles Bizet coule ses premiers morceaux de piano sont peu nombreuses : il s'agit soit de la simple redite d'une idée, soit de formes lied, ABA, soit encore de formes rondos en refrain et couplets. Après examen de ces trois formes, certains éléments qui leur sont communs - mesures introductives, codas - seront abordés en fin de ce chapitre.

Les 4 petits Préludes op. 2 illustrent la première forme. Ils ne contiennent chacun qu'une idée, très courte, répétée quelques fois. La diversité entre les redites est obtenue par différents moyens : changement de nuance, de toucher, de phrasé, d'accentuation, doublement à l'octave, changement de ton. Même si quelques-uns de ces moyens sont parfois employés simultanément, leur efficacité reste limitée : l'idée de base n'est pas transformée, sinon au niveau de détails qui relèvent plus de l'analyse que de l'écoute. Le procédé de la modulation, employé dans les Préludes 2 et 4, s'avère le plus efficace.

La forme lied est celle que Bizet adolescent a le plus employée : elle figure dans la Valse en do op. 1, le Thème brillant, le 2ème Caprice original et le Nocturne en fa majeur. L'analyse de ces morceaux permet de définir la façon dont le jeune compositeur traite les 3 parties qui constituent cette forme : partie A (fondée sur le thème A), partie B (fondée sur le thème B), redite de A, ainsi que les rapports entre ces parties et les passages qui en assurent éventuellement la liaison.

La partie A est formée de plusieurs expositions thématiques, allant de 2 (Romance sans paroles) à 4 (Valse en do majeur), expositions différenciées par des moyens allant d'une extrême simplicité à une élaboration poussée. Le meilleur exemple de simplicité consiste dans la partie A du 2ème Caprice original : le thème A y est simplement exposé 3 fois, la première en croches staccato, la deuxième avec une pédale de quinte au soprano par-dessus les croches, la troisième avec la même pédale, mais en doubles-croches. Bien que, sur le plan théorique, cette pédale puisse revêtir un intérêt en tant que procédé qui prendra, par la suite, beaucoup d'importance dans les oeuvres de Bizet adulte, à l'écoute le thème n'est nullement modifié par de tels adjuvants, d'autant que l'harmonie, la nuance, l'accompagnement sont identiques dans les 3 expositions.

Le traitement de la partie A dans le Nocturne en fa majeur, de 1854, est autrement subtil. Après une première exposition thématique au soprano, la deuxième exposition se double d'une seconde voix qui rivalise avec la première dans de

sinueuses arabesques, et la deuxième partie du thème est modifiée dans sa teneur mélodique, rythmique, harmonique et dynamique. Puis Bizet amène une exposition partielle sous une couleur harmonique tellement nouvelle qu'elle accapare l'attention et que le thème y perd une partie de son identité. Enfin, la dernière exposition voit le thème enserré, au médium, entre des arabesques dans la basse et dans l'aigu, tandis que sa seconde partie prend encore une figure nouvelle.

Les parties B de ces formes lied sont également constituées d'expositions répétées du thème qui leur est propre. Là aussi, l'exemple le plus simple est le 2ème Caprice original, où le thème B, petite mélodie de 4 mesures, est simplement répété sans modification aucune, à deux mesures d'intervalle. D'une élaboration combien plus poussée la partie B de la Romance sans paroles, dont l'idée maîtresse - que Bizet réutilisera dans le Prélude à la coupe du roi de Thulé, et qui deviendra le thème de Frederi, dans l'Arlésienne - est également redite, mais à 4 niveaux différents dont la poussée, contrée par l'insistance d'une pédale harmonique, crée une tension croissante à l'intérieur de ce passage.

En ce qui concerne la réexposition de la partie A, le jeune Bizet utilise plusieurs formules. La plus simple consiste en la réexposition identique de cette partie. Tel est le cas de la Valse en do majeur op. 1. D'autres fois, Bizet réexpose avec quelques légères modifications d'écriture : dans le Thème brillant ou la Romance sans paroles, par exemple. Le cas le plus complexe réside dans le Nocturne en fa majeur, où Bizet n'indique la réexposition que par des lettres majuscules. Une première incohérence réside dans le fait que le compositeur semble reprendre le morceau dès le début - donc y compris les deux mesures introductives d'accompagnement seul - , créant ainsi une discontinuité mélodique impossible. Il est plus vraisemblable de ne reprendre qu'à la 3ème mesure, c'est-à-dire dès l'entrée du chant. Une autre incohérence réside dans le fait que Bizet ne prévoit de réexposer que les 23 premières mesures, rendant ainsi impossible tout enchaînement avec la coda. Pour rendre ce dernier plausible, il faut rajouter encore 15 mesures. De toute manière, l'ensemble des mesures réalisées et prévues ne satisfait pas au nombre total de 120 mesures indiqué en fin de l'oeuvre.

En ce qui concerne les proportions que Bizet donne aux parties respectives A et B, celles-ci sont variables. Dans le 2ème Caprice original, la partie A comporte à peu près le double de mesures de la partie B. La situation est inverse dans la Romance sans paroles, où l'accent est mis sur la partie B. Dans la Valse en do ou le Nocturne en fa, les parties sont sensiblement égales.

A l'exception du 2ème Caprice original, dans lequel les deux parties sont de caractère proche, Bizet cherche le contraste entre A et B. Contraste positif /

lyrique dans la Valse en do;calme/tourmenté dans la Romance sans paroles; épandu/hâché dans le Nocturne en fa. Les passages intermédiaires introduits, dans ces deux dernières oeuvres, entre B et le retour de A sont cependant de nature à atténuer l'impression de contraste en détournant l'attention auditive vers d'autres horizons. Sur le plan de la liaison entre la partie A et la partie B, le jeune compositeur opte le plus souvent pour un passage direct, sans transition, ou simplement marqué par une double-barre. Exceptions dans le 2ème Caprice original qui comporte, à cet endroit, 3 mesures d'accompagnement seul, et dans le Nocturne en fa, où la dernière exposition thématique donne lieu à une péroraison dont la retombée amène B. Quant à la liaison entre cette partie B et le retour de A, elle prend, dans la Romance sans paroles et le Nocturne en fa précité, une importance significative. Ainsi, dans la première de ces oeuvres, la péroraison du thème B se fond dans un passage au caractère nouveau, qui évolue lui-même en une coda ramenant la partie A. Dans la seconde oeuvre, ce passage de transition prend encore plus d'ampleur : le paroxysme de B engendre de nouvelles voies jusqu'à un carrefour harmonique imprévisible, d'où sort une coda ramenant A.

Le 1er Caprice original et la Grande Valse de concert illustrent la 3ème forme employée par Bizet adolescent : celle du refrain et couplets. Une grande différence d'inspiration préside à ces deux oeuvres. Ainsi, dans la première, le couplet I comme le couplet II sont simplement constitués par un motif répété, soit identique à lui-même soit ornementé. De plus, ces couplets, malgré une recherche de diversification par rapport au refrain (sur le plan tonal, par exemple), restent cependant proches de ce dernier sur le plan de l'atmosphère, du genre de mélodie, de l'écriture staccato ornementée de petites notes. Dans la Grande Valse de concert, l'élaboration des couplets est beaucoup plus poussée. Ainsi, les couplets I et II, qui semblent, tout d'abord, ne pouvoir se détacher du caractère du refrain, évoluent ensuite de façon autonome. Le couplet III jouit d'une personnalité bien caractérisée. Quant au refrain, loin de se présenter toujours identique à lui-même, il semble s'inspirer d'un élan que lui donnent les couplets pour enfler progressivement ses proportions. Ainsi l'oeuvre présente-t-elle, sur le plan formel, en quelque sorte une surenchère continuelle : petit refrain engendrant le couplet I ; refrain plus développé pour mener aux couplets II et III. Refrain qui explose, enfin, en une brillante coda.

Tous les morceaux d'adolescence de Bizet présentent un élément introductif, qui prend diverses proportions. Le plus court est la simple levée du Thème bril-

lant, le plus long les 20 mesures introductives des deux Caprices originaux (comptant respectivement 134 et 94 mesures). Dans ces deux oeuvres, le compositeur profite de l'introduction pour esquisser respectivement le thème du refrain dans le 1er Caprice, celui de la partie A dans le second. Mais la formule la plus fréquemment employée est l'introduction de quelques mesures, faite par l'accompagnement seul : ainsi dans les Préludes 2, 3 et 4, la Romance sans paroles, la Grande Valse de concert (solution à laquelle Bizet s'est résolu après l'abandon d'une esquisse introductive de 20 mesures. Cf. p. 39), le Nocturne en fa. Deux cas particuliers méritent mention : d'une part la longue introduction du Prélude No 1 (9 mesures sur 25 que compte la pièce), sorte de mise en condition à l'argument même du Prélude, sans pour autant que le thème y soit esquissé, d'autre part les 10 mesures introductives de la Valse en do majeur, qui bénéficient d'un mètre qui leur est propre (3/4, la Valse proprement dite étant à 6/8), et dont l'argument est sans connexion - sinon sur le plan tonal - avec l'oeuvre elle-même.

En ce qui concerne les codas, Bizet propose également plusieurs formules, allant du plus simple (arpège final sur trémoilo, dans le 1er Caprice original) au plus développé (80 mesures de haute virtuosité pour la coda de la Grande Valse brillante). Les 4 Préludes présentent une caractéristique qui leur est propre : les quelques mesures de coda y sont précédées d'un silence plus ou moins long, qui les fait apparaître comme le dernier sursaut de quelque chose qui n'aurait pas été suffisamment dit avant. Des codas de pure forme sont incluses dans la Valse en do majeur et le Thème brillant, suite à une mélodie fermée et à une cadence parfaite conclue. A peine plus motivée la coda du 2ème Caprice original, où revient un élément thématique. Les oeuvres les plus intéressantes, du point de vue de la coda, sont la Romance sans paroles, la Grande Valse de concert et le Nocturne en fa majeur où interviennent non seulement des codas terminales, mais internes. Ainsi, dans la Romance, le passage de transition de la fin de la partie B se fond dans quelques mesures de coda qui en prolongent l'atmosphère et préparent insensiblement le retour de A. Dans la Grande Valse, une coda interne termine la 2ème apparition du refrain, tandis que les quelque 30 mesures de coda du couplet II attestent les préoccupations orchestrales du jeune Bizet. Deux codas internes, enfin, dans le Nocturne, à la fin de la partie A, puis pour terminer le passage nouveau à la fin de B. L'on notera, dans cette dernière oeuvre, après les silences et la double-barre qui terminent le morceau, un changement métrique (3/4 au lieu de 6/8) pour un petit supplément de trois mesures - coda de la coda - qui ramènent la conclusion de l'oeuvre de l'aigu du clavier dans le médium.

La façon dont le jeune Bizet aborde le problème de la forme n'a rien de conventionnel, eu égard aux modèles qu'il pouvait connaître. Par exemple, la répétition d'une même idée dans un prélude constitue l'élément formel de plusieurs préludes de Chopin. Ce même auteur utilise, dans nombre de Valses, les formes ABA ou rondo choisies par le jeune Bizet pour ses deux Valses. Sur le plan formel, le futur auteur de Carmen entre donc dans l'activité de compositeur sans rébellion, en conformité avec les modèles du genre. Il ajoute à cette adhésion le souci d'une construction ferme, empreinte, dans la plupart des cas, de régularité et de symétrie. Par exemple, l'alternance refrain/couplets ne souffre d'aucune anomalie, Bizet ne songeant pas - ou s'interdisant - à juxtaposer, par exemple, deux couplets en sautant le refrain, ainsi que le fait Mozart dans le final du Concerto de piano K. 488.

De cette netteté formelle interne, le jeune compositeur ne fait pas mystère. Elle ressort clairement à l'écoute, dépassant même, par sa prévisibilité, une certaine liberté qu'autoriseraient les titres employés. Ainsi, dans un caprice, l'on attendrait, non pas une construction moins élaborée, mais une façon peut-être plus habile de dissimuler cette construction sous des dehors plus libres. Trois œuvres, cependant, font preuve de maturité dans l'art d'éviter une présence formelle trop directe. Ainsi, dans la Romance sans paroles et le Nocturne en fa, le passage de transition qui termine la partie B évite une prescience trop facile de la réexposition. De même, dans la Grande Valse de concert, la manière dont les couplets I et II reprennent à leur compte, dans leur début, le caractère du refrain, la façon dont celui-ci se développe, comme influencé par les couplets, laisse parfois planer un doute sur le clivage exact des entités refrain/couplets, évitant des alternances trop prévisibles.

A l'intérieur des différentes parties constituant les formes utilisées par Bizet, les sections thématiques sont généralement de 8 mesures. Cette carrure est particulièrement évidente dans la Valse en do majeur et les 2 Caprices originaux. Cependant, l'on constate quelques exceptions intéressantes. Par exemple, dans le 4ème Prélude (qui compte 23 mesures), le thème, qui, dans sa première exposition, compte 2 mesures + un temps, réapparaît allongé à 3 mesures + un temps, tandis que les phases d'accompagnement seul sont irrégulières. Dans la Romance sans paroles, les grandes cadences à la Chopin (bien qu'intégrées rythmiquement à la mesure), ainsi que la liberté d'écriture du passage qui termine la partie B, ne ressortissent à aucun découpage abstrait. Bizet va encore plus loin dans la Grande Valse de concert, dont la coda du couplet II ne peut être scindée, et dont le couplet III présente une mélodie dont la ligne et le phrasé dissimulent habile-



(mes. 3 à 10)



Cette évolution qui, des premiers morceaux à ceux de 1854, fait passer la mélodie du jeune Bizet d'un caractère immédiat à un type beaucoup plus subtil et nuancé, n'a rien de surprenant. Elle traduit le passage d'une période d'optimisme foncier, de confiance en l'avenir, voire même de gaieté (plusieurs mélodies sont écrites en staccato) à un moment existentiel plus mature, lié à la découverte de sentiments nouveaux et - partant - à celle de moyens d'expression également neufs, même s'ils sont inspirés par des modèles. De façon générale, les mélodies de Bizet adolescent sont structurées en périodes binaires : 2, 4 ou 8 mesures. A titre d'exemple de ce respect de la structure traditionnelle, l'on peut citer la Valse en do, où malgré leur différence de caractère, tant la mélodie de la partie A que celle de la partie B s'articulent d'identique façon en deux périodes de 8 mesures, simplement réexposées une fois. Cependant, quelques exceptions attestent que Bizet n'a pas été sans chercher à sortir occasionnellement des chemins battus. Ainsi, la mélodie du Prélude op. 2 No 2, établie sur 8 mesures et redite 3 fois, présente un raccourcissement de 2 mesures à sa seconde exposition. Inversement, la courte mélodie du Prélude op. 2 No 4 précité (levée + une mesure + un temps), également redite 3 fois, connaît à ses 2ème et 3ème expositions un allongement d'une mesure; or, si cet allongement trouve, la première fois, une justification par le fait qu'il contient un élément modulateur, tel n'est pas le cas la seconde fois, où il apparaît davantage comme une pure recherche de dissymétrie sur l'ensemble des 3 expositions. Dans la Romance sans paroles, le passage de transition entre la partie B et la réexposition de A montre une certaine liberté mélodique due au fait que la phrase enjambe parfois la mesure (mes. 19/21, 25/27, 27/29). Ceci annonce le court motif de la partie B, dans le Nocturne en fa, également construit en porte-à-faux par-dessus la mesure :

(mes. 40 à 42)

Musical score for measures 40 to 42. The top system shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. The treble clef has a '7' above it and a '9' below it. The bass clef has a '7' above it and a 'd' below it. The bottom system shows a vocal line with a treble clef and a '7' above it, followed by 'etc.'

motif que Bizet ne se contente pas de redire, soit identique à lui-même soit légèrement varié - ainsi qu'il procède dans les morceaux antérieurs - mais dont il tire parti en développant par deux fois le second élément (réponse en clef de sol), ce qui donne lieu à une digression mélodique où les repères structuraux perdent quasi toute importance eu égard au flot véhément de la phrase. Enfin, l'envolée lyrique du 3ème couplet, dans la Grande Valse de concert, se libère également de toute périodicité contraignante, d'autant que l'auteur commence à se servir, dans cette oeuvre, des possibilités du phrasé - parcimonieusement utilisé jusque là : ainsi, la 1ère période, établie sur 16 mesures, est phrasée en 2 fois (12 + 4), la seconde, qui comprend 24 mesures, en 3 fois (7 + 11 + 6).

Quel que soit son type - ramassé et concis dans les premiers morceaux, plus large dans les oeuvres postérieures - la phrase de Bizet adolescent a tendance à descendre : son point d'arrivée est généralement inférieur à son point de départ. Ainsi, parmi plusieurs exemples, la mélodie du refrain, dans le 1er Caprice original (aboutissement inférieur d'une dixième au départ) :

(mes. 22 à 29)

Musical score for measures 22 to 29. The top system is marked 'allegretto' and the bottom system is marked 'pp lyrique'. Both systems show a vocal line with a treble clef.

Cependant, l'on trouve quelques exemples de statu quo, où la mélodie revient à son point de départ (Valse en do, parties A et B, 1er thème de la Romance sans paroles) et quelques cas de mélodie remontante (Caprice original I, couplet II, Caprice original II, 1er thème). Le cas le plus intéressant réside dans l'élaboration des étages mélodiques de la partie B, dans la Romance sans paroles. Exposée 4 fois, haussant chaque fois son point de départ (2 fois d'une tierce majeure, puis d'une quinte diminuée), la mélodie est d'abord descendante (point d'arrivée à la tierce mineure du point de départ), encore descendante (1 ton de différence), montante (une tierce mineure de différence), puis à nouveau descendante (1 ton de différence) :

(mes. 12 à 19)

The image displays four systems of musical notation, each consisting of a treble clef staff, a bass clef staff, and a piano accompaniment. The first system is marked with a common time signature 'C'. The second system is marked with a 'Cres.' (Crescendo) hairpin. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'f' (forte) and 'p' (piano). The piano accompaniment features dense chordal textures and rhythmic patterns.

Il faut relever la subtile conjonction mélodique et harmonique de ce passage. Dans la première exposition, la ligne descendante du chant et la fixité

des harmonies répétées sur la pédale de la se rejoignent dans une atmosphère sombre et comme sans issue. Dans la deuxième exposition, il y a une ouverture harmonique, mais la mélodie, bien que haussée, semble se refuser à entrer dans de nouvelles voies et conserve sa tendance descendante. La troisième fois, alors que la mélodie prend enfin son essor, l'harmonie retrouve sa pesante fixité du début. Enfin, la quatrième exposition voit la mélodie retrouver sa ligne descendante, comme définitivement brimée par le poids de la pédale harmonique. Il y a, dans cette phrase de Bizet adolescent, un premier exemple de tentative contrariée, d'élan sans lendemain, dont on trouve de nombreux cas dans sa production adulte.

Si la tendance générale de la mélodie du jeune Bizet est descendante, l'on constate que, par rapport à la ligne polarisatrice de chaque période, les notes avoisinantes sont distribuées plus souvent vers le haut que vers le bas. Ainsi, dans le Thème brillant, par exemple, les notes de la première période mélodique sont réparties, par rapport à la note principale do, dans l'intervalle d'une quinte supérieure et celles de la seconde période dans celui d'une sixte supérieure par rapport au si principal, sans aucune note plus basse. La mélodie du Prélude op 2 No 2 montre un exemple d'équilibre dans la première période et de distribution supérieure dans la seconde :

(mes. 2 à 9)



1ère période : point le plus haut : ré	distance d'une quarte par rapport
" " " bas : mi	au la d'aboutissement

2ème période : point le plus haut : fa	sixte supérieure au la d'aboutis.
" " " bas : sol	1 ton inférieur au la d'aboutis.

Cette manière de distribuer les notes dans un intervalle le plus souvent supérieur à la note polarisatrice a pour effet de contrebalancer la tendance générale descendante des mélodies de Bizet adolescent, leur conférant ainsi un caractère d'équilibre et de juste proportion.

Toutes les mélodies de cette production pianistique adolescente sont réservées à la main droite, à l'exception du 2ème Prélude et de fragments de la partie B dans le Nocturne en fa. Mais il s'agit rarement d'une voix monodique. En effet, à l'instar de Schumann, Bizet utilise très souvent une ou plusieurs voix secon-

daires, soit sous forme de mélodies en octaves ou confinées au soprano des accords, soit encore sous forme de contre-chants mélodiques qui prennent différentes formes : ainsi, dans la Valse en do, le thème B, en noires pointées, est soutenu d'une broderie en doubles-croches. Dans le 2<sup>ème</sup> Prélude, la voix mélodique à la main gauche s'accompagne d'un contre-chant à la droite. Il arrive aussi que la mélodie commence seule et qu'une seconde voix vienne terminer la phrase (Prélude 4, thème A du Nocturne en fa). Enfin, les pédales harmoniques dont il sera question au chapitre suivant peuvent prendre la forme d'un trille réservé aux doigts 4 et 5, les doigts forts assurant, par ailleurs, la mélodie. (16)

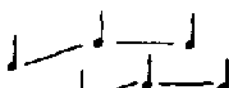
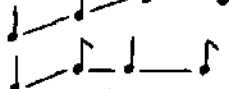
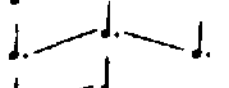

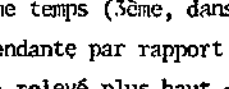
Si l'on peut imaginer, pour certaines des mélodies de cette période, une exécution chantée (Prélude op. 2 No 2, thème B de la Valse en do, couplet III de la Grande Valse de concert, Thème brillant surtout), la plus grande partie d'entre elles sont de type instrumental. Cela ne saurait surprendre dans les derniers morceaux, où l'on a vu que l'écriture se libère pour couvrir une large étendue du clavier (cf. p. 48). Mais les mélodies concises et ramassées du début ressortissent également à ce type en raison de la présence fréquente de staccato, de notes répétées rapides, d'une ornementation plus adaptée au clavier qu'à la voix (appoggiatures, trilles, groupes de petites notes de passage), ainsi que du procédé employé dans les 1<sup>er</sup> et 4<sup>ème</sup> Préludes - consistant à faire cesser la mélodie avant la fin de la période pour en confier la chute à une voix secondaire (cf. exemple de ce Prélude p. 48).

L'on ne saurait établir de relation systématique entre le type de mélodie et la forme utilisée. Certes, les deux Caprices présentent bien des mélodies de même veine, mais qui apparaissent aussi dans les Préludes 1, 3, 4, dans la partie A de la Valse en do ou dans le couplet II de la Grande Valse de concert. Les mélodies de la Romance sans paroles - si proche d'un nocturne - et du Nocturne en fa se ressemblent également, mais l'on en trouve une prescience dans le Prélude No 2' (cf. citation p. 52) ou dans la partie B de la Valse en do.

Par contre, Bizet établit une correspondance constante entre le caractère de ses mélodies et la façon dont elles sont harmonisées. Ainsi, une mélodie de type simple, direct, se déroulera-t-elle dans un cadre apparemment stable et qui lui correspond. Mais le chant adopte-t-il une ligne plus sinueuse, traduisant divers climats expressifs, l'harmonie se colore d'accords de 7<sup>ème</sup> diminuée, de pédales contrant la ligne mélodique ou supportant des éléments chromatiques, de carrefours imprévus. Au niveau tonal, l'on constate une nette dépendance de la mélodie par rapport à l'harmonie : en raison de la présence fréquente de mesures introductives (cf. p. 45), la mélodie commence dans l'accord qui la précède. En cas de

modulation, celle-ci s'effectue d'abord à l'accompagnement ou simultanément entre l'harmonie et la mélodie, à trois exceptions près : la première dans le Thème brillant, où la mélodie prend l'initiative du morceau et ramène le ton principal à la mesure 9, la deuxième dans le Caprice original 1 (mes. 83), où un sol  $\natural$  mélodique annonce une modulation de ré  $\flat$  à la dominante, et la troisième dans le Nocturne en fa, au moment où s'ouvre le passage de transition qui amène la réexposition (cf. citation p. 57).

Ainsi qu'entre la mélodie et l'harmonie, une correspondance se révèle également entre mélodie et accompagnement, les mélodies de caractère simple étant soutenues par un accompagnement clair et concis, les mélodies plus élaborées se dessinant sur un fond d'arpèges ou d'accords répétés. Il y a une certaine uniformité dans les formules employées pour les accompagnements simples, ceci quel que soit le mètre employé :

a. mesure à 3 temps :	
b. mesure à 4 temps :	
c. mesure à 6/8 :	
d. mesure à 9/8 :	
e. mesure à 2 temps :	

L'on constate que le 2ème temps (3ème, dans le 6/8, 4ème, dans le 9/8) est toujours en progression ascendante par rapport au premier, élan qui peut renforcer le caractère optimiste - relevé plus haut - de plusieurs mélodies. Ces accompagnements sont généralement conçus de façon à ponctuer le mètre choisi (4 noires pour une mesure à 4 temps, etc.), ou tout au moins les temps forts du mètre (1, 4, 7, dans le 9/8 du Thème brillant). Ils sont toutefois souvent pourvus d'une accentuation propre contredisant l'accentuation mélodique.

Les accompagnements comparés de la Valse en do et de la Grande Valse montrent une évolution dans la conception que se fait Bizet de l'emploi de la main gauche : dans la première oeuvre, le compositeur ne sort du pattern traditionnel - basse suivie de deux accords - que dans quelques mesures de la coda (accords répétés) et 2 mesures de la partie B, où manque le 1er temps. Dans la seconde, bien que ce pattern reste dominant, l'on trouve quelques passages de contre-chant où il est abandonné, ainsi que des formules telles que : accord répété 3 fois, basse/accord/basse, longues tenues. (17)

Enfin, il faut relever, dans ce type d'accompagnements simples, la préoccupation d'ordre orchestral qui se fait jour au travers de plusieurs passages en trémolos de basse, procédé que Bizet affectionnera toute sa vie, mais dont le rendement pianistique est médiocre.

Dans les accompagnements en arpèges (partie A de la Romance et du Nocturne, Prélude No 2), l'on trouve également la courbe ascendante/descendante relevée plus haut (points b et d), mais avec de nombreuses exceptions, telles que 2 élans symétriques : ↗ ↗ ou une courbe inversée : ↘ ↗. Contrairement aux accompagnements simples, ceux-ci tendent plutôt à effacer l'empreinte du mètre : tant le 6/8 du Prélude No 2 et du Nocturne en fa que le 4/4 de la Romance peuvent y trouver une pulsation à 2 temps.

Si les accompagnements sont très généralement le fait de la main gauche, la main droite, en plus de sa tâche d'assurer la voix mélodique secondaire, est parfois chargée de simples formules accompagnantes. Ainsi dans le thème B de la Valse en do :

(mes. 51 à 53)



ou le thème B de la Romance sans paroles (cf. citation p. 51), procédés fréquemment employés dans la Grande Valse et le Nocturne en fa. Un cas spécial se présente dans cette dernière oeuvre (début de la partie B) où l'accompagnement, joué par la main droite, se trouve enfermé entre des interventions thématiques inférieures et supérieures.

### 3. Harmonie

Dans l'introduction générale, intitulée "Etude comparée du langage harmonique de Fauré et de Debussy", au chapitre consacré au "Problème musical du 19ème siècle", (Revue musicale. Paris : Richard Masse, 1971), Françoise Gervais définit la préoccupation dominante de l'école romantique post-beethovenienne comme un souci d'échapper à la tonalité absolue, c'est-à-dire à l'alternance dominante/tonique, et ceci par différents moyens :

- grand emploi de l'accord de 7ème diminuée (depuis Weber)
- modulations subites et lointaines, emprunts nombreux engendrant l'équivoque to-

nale (chez Schumann, notamment)

- camouflage tonal par le chromatisme, les broderies ou les appoggiatures
  - chromatisme harmonique égarant la tonalité (surtout l'école allemande : Wagner, R. Strauss, Schönberg)
  - emploi des modes médiévaux (école française)
  - emploi des modes exotiques (école française depuis F. David - *Mélodies orientales*, 1835, *le Désert*, 1844)
- (cf. p. 13, 14, et 12)

Si l'ensemble de ces points satisfait à l'analyse des œuvres pianistiques de Bizet adulte, seuls les quatre premiers conviennent à celle de ses morceaux d'adolescence, où l'on ne trouve ni modes médiévaux, ni modes exotiques. Le fait que le jeune compositeur n'emploie pas le premier de ces deux procédés s'explique par différents facteurs : Bizet n'a pas été élève de l'école Nierdermeyer, spécialisée dans l'enseignement modal; le Traité théorique et pratique de plaint-chant, établi par Joseph d'Ortigue et Nierdermeyer a, d'ailleurs, été publié en 1857, donc après la période adolescente de Bizet. D'autre part, au Conservatoire, il n'a pu, pour des raisons chronologiques, être l'élève de Reicha, maître officiel d'écriture modale. (18)

Quant à l'emploi de modes exotiques (ou du moins considérés comme tels à l'époque), le jeune Bizet ne semble pas encore avoir eu connaissance des œuvres de F. David à l'époque de ses morceaux d'adolescence, qui ne portent pas de trace d'un tel univers harmonique. En effet, ses premières compositions relèvent uniquement des modes majeur et mineur, avec une légère prédominance du premier. (19)

Avant d'explicitier l'univers harmonique des morceaux d'adolescence de Bizet en regard des points relevés par Françoise Gervais, il convient tout d'abord de préciser les choix tonaux du jeune Bizet. Ce dernier n'utilise guère de tonalités "sombrement colorées en bémols, caractéristiques, selon Ilse Storb (Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy. Diss. Köln, 1867, p. 32, M-f.), de l'espace sonore romantique". La tonalité la plus chargée de dièses est do# mineur, la plus chargée de bémols ré b majeur. Do majeur est le plus fréquemment employé, ce qui peut s'expliquer dans le contexte d'un début de carrière créatrice, (la seule œuvre d'adulte en do majeur est l'Aurore, Chants du Rhin No I, qui est aussi une promesse d'avenir) et peut-être aussi pour des raisons de simplification d'écriture.

Si la tonalité annoncée est toujours présente, il s'agit d'une tonalité affaiblie, désarmée de l'intérieur par divers procédés.

En ce qui concerne l'accord de 7<sup>ème</sup> diminuée, cité en premier lieu par F. Gervais comme procédé de brouillage tonal, le jeune Bizet en fait grand emploi. Après une apparition dans la Valse en do majeur op. I, cet accord joue un rôle essentiel dans la partie centrale de la Romance sans paroles, dans la coda du 2<sup>ème</sup> Caprice original, dans la Grande Valse de concert (emploi maximum dans le couplet III), ainsi que dans tout le Nocturne en fa, dont, entre autres, la cadence pré-terminale est basée sur fa 7<sup>ème</sup> dim. VII/fa I. (20)

Sur le plan des modulations ou des emprunts, à côté de modulations simples à la dominante, au relatif, au relatif de la dominante ou l'inverse et de modulations entre tonalités en parenté de tierce majeure, (cf. I. Storb, l.cit., p. 28) il faut relever deux cas particulièrement intéressants. Dans le 1<sup>er</sup> Caprice original, Bizet propose, à l'ouverture du couplet II, un changement d'armure indiquant une modulation enharmonique de do# mineur en ré b majeur. Une quarantaine de mesures plus loin, il mute la b en sol# et rétablit l'armure originelle pour le retour du refrain. Dans le Nocturne en fa, l'on trouve la transition suivante dans le passage qui relie la partie B à la réexposition :

(mes. 68 à 72)

L'altération des notes si, fa, ré dans l'accord de do 7<sup>ème</sup> dim. VII est-elle comprise, à l'écoute, comme une 7<sup>ème</sup> majeure VII (3<sup>ème</sup> renvers.) en do b (ou enharmoniquement si majeur) ? L'accord n'est-il pas plutôt ressenti comme un la b V<sub>F</sub><sup>6</sup> (la b pour sol, fa b pour mi b) ? Quoi qu'il en soit, l'évolution qui s'amorce vers fa V<sup>7</sup> est absolument inattendue.

Le camouflage tonal par le chromatisme, les broderies ou les appoggiatures (3<sup>ème</sup> point cité par F. Gervais) existent aussi dans les oeuvres d'adolescence de

Bizet. Les traits cadentiels de la Romance sans paroles, du Nocturne en fa et de la Grande Valse de concert attestent un chromatisme de liaison d'accords, spécifique du romantisme et particulièrement du style de Chopin (cf. Ilse Storb, l. cit. p. 35).

Quant au chromatisme harmonique, destiné à égarer la tonalité, l'on peut en relever un magnifique exemple dans le Nocturne en fa (exposition partielle du thème A) :

(mes. 19 à 23)

Il faut relever combien la mélodie se fait ici discrète, pour laisser aux harmonies le premier rôle.

Cet exemple est significatif d'un procédé qui prendra une grande importance dans les oeuvres d'adulte de Bizet : des harmonies chromatiques glissant sur une pédale. L'on en trouve d'autres exemples, à la période adolescente, dans le 1er Caprice original (couplet I), la Grande Valse de concert (couplet I et fin couplet II), le thème A du Nocturne en fa.

Mais au-delà de ces points précis par lesquels Bizet se rattache à l'harmonie romantique telle que la définit F. Gervais, il convient de relever l'attitude gé-

nérale du jeune compositeur face aux degrés significatifs de la tonalité. En effet, ces morceaux de jeunesse sont marqués d'un parti-pris constant d'affaiblissement de la tonique au bénéfice de la quinte et de la tierce (cf. I. Storb, l. cit., p. 28), et cela sur plusieurs plans. Mélodiquement, tout d'abord, l'on peut multiplier les exemples où Bizet, partant du 5ème ou du 3ème degré, voire d'une levée de l'un à l'autre, ne se sert du 1er degré que comme note de passage ou comme tremplin pour aller ailleurs, n'y trouvant de repos qu'à retardement et comme à regret. A cet égard, le début mélodique du 2ème Caprice original est significatif :

(mes. 21 à 28)

Dans le courant des mélodies, nombreux, également, sont les cas où, de par les valeurs rythmiques, l'accentuation, le phrasé, la courbe du trait, les degrés V et III sont mis en évidence au détriment du 1er. Dans les cadences terminales, généralement fondées sur V/I, l'on trouve souvent une chute mélodique III/I, ainsi que des accords présentant la tierce ou la quinte au soprano.

Concourant à l'affaiblissement de la tonique, le Vème degré joue un rôle important en tant que pédale constituant une voix secondaire, ou un adjuvant mélodique; ainsi, il introduit le 1er Prélude, se réserve les batteries de tambour du Thème brillant, vient se poser, sous forme de trilles, par-dessus la voix mélodique (Caprices originaux). A titre de pédale harmonique de dominante, il soutient toute l'introduction des deux Caprices, ramène (pédale de soprano, médium et basse) la partie A dans la Romance sans paroles, s'impose plusieurs fois dans la Grande Valse de concert (coda des refrains et du couplet III), ainsi que dans le Nocturne en fa (accompagnement du thème B). La dominante est également mise en évidence dans des accords privés de tierce (cf. note 19). Comparé aux degrés V et III, le IVème degré, ou son substitut II, ne jouent qu'un rôle sporadique et effacé dans les oeuvres d'adolescence de Bizet, qui évite, par ce biais, l'affirmation

de cadences complètes. Par contre, le VIème degré a souvent retenu l'attention du jeune compositeur, aussi bien pour des appoggiatures mélodiques retombant sur V que dans des formules d'accompagnement dont voici un exemple :

(Prélude III, mes.1)



Si la recherche harmonique - qui prendra, par la suite, tant d'importance dans les oeuvres de Bizet adulte - se dessine donc déjà dans les morceaux d'adolescence, et particulièrement dans le Nocturne en fa, l'on ne peut dire, cependant, qu'à l'écoute, cet élément ressorte en premier lieu. Les procédés d'affaiblissement tonal que Bizet utilise n'ont rien de révolutionnaire, et l'on a montré plus haut leurs accointances avec les tendances générales de l'univers harmonique romantique. Seuls, les deux passages du Nocturne cités pages 57 et 58, et peut-être la transition entre la partie B et la réexposition de A, dans la Romance sans paroles, apparaissent suffisamment significatifs pour accaparer l'attention auditive, laquelle se portera généralement plutôt sur l'élément mélodique.

#### 4. Mètre, tempo, rythme

Les compositions d'adolescence de Bizet ne révèlent pas de prédominance d'un mètre ou l'autre. Elles sont écrites à 2/4, C, 3/4, 3/8, 6/8 ou 9/8, sans révéler de correspondance entre le mètre adopté et le genre de mélodie. L'auteur se sert généralement d'un mètre unique pour tout le morceau. Seuls la Valse en do et le Nocturne en fa contiennent un changement: dans la première, l'introduction est écrite à 3/4, la Valse elle-même à 3/8. Dans le second, écrit à 6/8, les 3 mesures terminales sont notées à 3/4. Les 6/8 sont conçus de façon exclusivement binaire, aucune interprétation ternaire ne pouvant leur être donnée.

Il n'y a pas de relation systématique entre le mètre choisi et le tempo. Concernant ce dernier, Bizet adopte, consciemment ou non, plusieurs attitudes différentes. Il lui arrive de ne donner aucune indication de tempo, celui-ci devant se dégager lui-même du style du morceau. Tel est le cas des Préludes 1 et 4, du Thème brillant, de la Romance sans paroles, de la Grande Valse de concert. Ailleurs, le compositeur se sert d'un terme simple pour désigner le tempo : andantino (Prélude 3), allegretto (Valse en do, 1er Caprice original). Plus souvent, il utilise un terme composé, précisant un tempo simple d'une indication complémentaire liée

soit au tempo lui-même (allegretto moderato du 2ème Caprice original), soit à l'expression (andante espressivo du 2ème Prélude et du Nocturne, allegro vivo de l'introduction des deux Caprices). (21)

Si l'indication de tempo est généralement unique pour tout le morceau, l'on constate cependant quelques cas de modification. Ainsi, le 2ème Prélude (andante espressivo) offre une coda notée largo. Quant aux Caprices, bien que présentant tous deux une introduction allegro vivo, le 1er se déroule ensuite allegretto, le second allegretto moderato. (22)

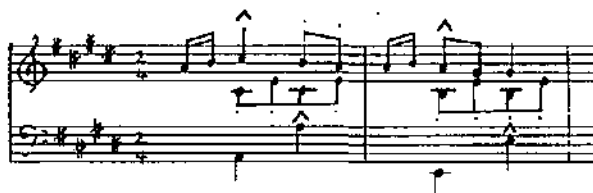
L'on constate que Bizet n'emploie pas de tempi extrêmes, tels que presto, prestissimo, larghetto ou largo (ce dernier terme apparaissant toutefois dans les dernières mesures du Nocturne). Ses tempi se maintiennent dans une norme plutôt modérée qui rejoint le caractère d'équilibre relevé plus haut (cf. p. 52) au sujet des mélodies.

En ce qui concerne les fluctuations de tempo, le jeune compositeur se montre prodigue d'indications : les ral., rit., calando, animato, suivis de tempo primo sont fréquents, surtout dans la Grande Valse et le Nocturne, où Bizet se sert notamment de l'expression composée : ral. molto. Cependant, ces nombreuses indications ne font que traduire fidèlement la pulsation même de la musique, apparaissant dès lors quasiment superflues à la sensibilité de l'interprète.

Si l'auteur utilise parfois le  $\curvearrowright$  pour souligner un accord final (préludes 1 et 4, Grande Valse de concert), il s'en sert généralement pour valoriser les silences (Préludes 1 et 2, Valse en do, Caprice II). Dans la Romance sans paroles, l'on trouve deux exemples de  $\curvearrowright$  suspendant un instant la résolution d'une cadence parfaite.

L'on relève, dans cette production adolescente, trois cas d'indications métronomiques : la Valse en do (indications différentes pour l'introduction et la Valse elle-même, cf. note 22), une esquisse introductive que Bizet avait prévue pour la Grande Valse (allegro,  $\text{♩} = 88$ ), et le Nocturne en fa ( $\text{♩} = 54$ ). (23) Si cette dernière indication convient bien à l'andante espressivo du Nocturne, celle de la Valse ( $\text{♩} = 86$ ), dont on a déjà relevé l'inadéquation avec le terme d'allegretto, (cf. note 22) semble un peu rapide eu égard au passage contrapuntique de la partie B, dans lequel, à cette vitesse, la main droite, souvent placée dans des positions malcommodes, doit se livrer à un véritable marathon pour assurer l'énoncé de la voix secondaire. D'autre part, une traduction claire des notes répétées du thème A suppose, dans les mêmes conditions, un système de double-échappement parfaitement réglé et dont on a tout lieu de croire qu'il n'atteignait pas, à l'époque de Bizet, sa perfection actuelle.

En comparaison des questions harmoniques, les problèmes rythmiques ne semblent pas avoir fait l'objet, de la part de Bizet, d'une recherche particulièrement poussée, et ceci à aucun moment de sa vie. Dans ses oeuvres d'adolescence, l'on retiendra avant tout des rythmes stables, sans inquiétude, et qui révèlent un accord de fond entre la sensibilité du compositeur et la mesure. Si proche déjà de Schumann, par certains côtés, le jeune Bizet reste étranger aux rythmes instables, haletants, du maître allemand, à ses essais de polyrythmie, à ses répétitions obstinées et têtues d'une formule rythmique devenue idée fixe (cf. Louis Aguettant, *La musique de piano des origines à Ravel*. Paris : Albin Michel, 1954, p. 238 et 239). Toutefois, il apprécie assez souvent une accentuation contraire aux deux mains, dont on trouve exemple dans les Préludes 3 et 4, la Valse en do, le 1er Caprice :  
(mes. 24 et 25)



La formule rythmique la plus intéressante de ces morceaux est le thème B du Nocturne en fa (6/8), qui enjambe la mesure en utilisant les temps 5, 6, 1, 2 (cf. citation p. 50).


Dans le choix des valeurs rythmiques, le jeune Bizet fait preuve de la même modération que dans celui des tempi. Evitant les extrêmes, la valeur qu'il emploie le plus souvent est la croche, armature rythmique de plusieurs thèmes. Dans la Grande Valse de concert, par exemple, morceau où la virtuosité technique joue un rôle non négligeable, l'on constate que le compositeur ne dépasse pas les formules en croches, sinon dans 2 mesures (sur quelque 450) de doubles-croches.



L'emploi de valeurs plus brèves est réservé exclusivement à des formules de broderie (cadences en triples-croches de la Romance sans paroles et du Nocturne en fa, qui contient également une demi-mesure de quadruples-croches), ou à des trémolos. Quant aux valeurs longues, Bizet ne dépasse guère la  $\text{♩}$ . L'on ne trouve de rondes que dans les préludes 3 et 4.


Les silences jouent un rôle important dans les 4 Préludes : soit une pause entière, soit une partie de la mesure allongée d'un  $\text{♩}$  y séparent l'argument essentiel de la pièce des mesures terminales. Par ailleurs, Bizet se sert souvent des silences dans les mesures introductives, où une main se tait tandis que l'au-

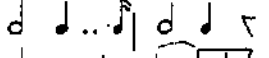
tre entame le morceau, ou dans des passages de transition réservés également à une seule main (Grande Valse de concert).


L'on peut relever une certaine correspondance rythmique entre les premières périodes des mélodies lentes, où l'auteur procède par valeurs rythmiques décroissantes jusqu'au moment où, ayant la plus brève, il réintroduit des notes plus longues. Ainsi dans le


Prélude op. 2 No 2 : 

le Thème brillant (levée  ) :  etc.

la Romance sans paroles (A) : 

la Romance sans paroles (B) : 

le Nocturne en fa (A) : 

Au niveau de la seconde période, le Prélude et le Nocturne en fa présentent tous deux une ligne mélodique régulière en  .

En ce qui concerne les mélodies de caractère rapide, aucune correspondance rythmique particulière n'est à relever d'un morceau à l'autre.

## 5. Nuance

Si Bizet adulte ira jusqu'à demander, dans ses œuvres pianistiques, des nuances aussi extrêmes que pppp (Aurore, Chants du Rhin No 1) ou fff (Jeux d'Enfants) il fait, encore une fois, preuve de modération dans ses morceaux d'adolescence, lesquels se déroulent dans une marge sonore allant de pp à ff. Toutefois, quelques cas particuliers montrent déjà un souci d'élargissement sonore : ainsi, dans la Valse en do, l'on trouve, à la 3ème mesure de la partie B, l'indication ppp. D'autre part, à la fin du 1er Caprice original et dans la Grande Valse de concert (coda du couplet III et fin de la Valse), la nuance ff est renforcée d'un "tutta forza", tandis que le Nocturne en fa ouvre son thème B dans la nuance fff (non maintenue, d'ailleurs).

Des premiers morceaux ressort une optique avant tout contrastée de la nuance: Bizet y passe de pp à ff ou de p à f sans transition et ignore la nuance mf. Mais le 1er Caprice original montre un progrès en la matière : 3 expositions successives du refrain y sont ordonnées en gradation, la première pp, la deuxième p, la troisième mf. Dès la Romance sans paroles, le jeune compositeur développe son univers sonore dans le sens de nuances progressives couvrant des périodes de plus

en plus grandes. Bien que les nuances contrastées ne soient pas abandonnées, l'on trouve, dans la Grande Valse de concert, à la fois des soufflets établis sur quelques mesures et de grandes progressions, tel le crescendo principal de la coda, qui couvre quelque 35 mesures. De façon générale, l'on constate que Bizet accorde nettement plus de développement aux crescendos qu'aux diminuendos (ceci restant d'ailleurs valable pour les œuvres d'adulte) : ses élans partent de loin et progressent haut, mais se brisent vite.

A examiner l'aspect de la nuance, dans cette production pianistique adolescente, l'on songe à la phrase de Marmontel, concernant son nouvel élève Bizet : "Il ne cherchait pas l'éclat, mais le bien dire" (cf. p. 19). En effet, une nuance plutôt discrète prédomine dans l'ensemble de ces morceaux, la nuance *ff* étant réservée à de courts passages contrastés, à l'aboutissement de crescendos (dont on vient de voir qu'ils retombent rapidement), ou parfois aux mesures terminales. A cet égard, il est significatif que le Thème brillant, dont la nuance uniformément brillante justifie le titre, se termine en diminuendo, comme pour laisser la place à autre chose ou s'excuser de son éclat longtemps maintenu. L'on peut créditer l'apprenti virtuose qu'était Bizet lorsqu'il composait ses morceaux d'adolescence du fait qu'il ne cherche à aucun moment l'effet sonore bruyant et facile, se cantonnant dans les limites accessibles à la sonorité pianistique.

## 6. Ecriture pianistique

Dans leur livre intitulé Le romantisme dans la musique européenne (Paris : Albin Michel, 1955), Jean Chantavoine et J. Gaudefroy-Demombynes résument en 12 points les acquisitions de l'écriture pianistique vers 1830 - 1850 :

1. Accompagnements par accords répétés.
2. Occupation médiane du clavier soit par la main gauche (Chopin : arpèges ou basses quittées dès le 1er temps), soit par les deux mains (Liszt : déplacements rapides), pour remplir le vide entre les basses et les aigus.
3. Arpèges avec passage d'une main à l'autre.
4. Combinaison d'arpèges et de thèmes mélodiques.
5. Arpèges sur pédale.
6. Notes répétées dans un mouvement rapide.
7. Successions d'octaves martelés aux deux mains (Liszt).
8. Pluies de perles et cascades sonores (Liszt).
9. Gammes chromatiques en tierces (Chopin).

10. Mélange des rythmes, rubato.
11. Technique de la main gauche.
12. Mélodie décorative à la Chopin, s'amenuisant parfois en broderies arachnéennes.  
(1. cit., p. 232 et 233)

Si l'on compare à ce répertoire l'écriture pianistique de Bizet adolescent, l'on constate que seuls deux points sont véritablement utilisés : le point 6 (partie A de la Valse en do, roulements du Thème brillant) et le point 12, (cadenances de la Romance sans paroles et du Nocturne en fa). D'autres points trouvent une esquisse d'illustration, mais dans des conditions qui ne confirment pas toujours leur difficulté. Ainsi, l'on trouve un accompagnement par accords répétés dans la Romance sans paroles (partie B), mais dans un tempo lent. Des exemples d'occupation médiane du clavier par la main gauche (point 2) se rencontrent dans la coda de la Grande Valse de concert (sauts entre l'octave du 1er temps et les deux accords) et dans les arpèges du Nocturne en fa (ceci rejoint, dans une certaine mesure, le point 11). (24)

La combinaison d'arpèges et de thème mélodique (point 4) apparaît timidement dans le 2ème Prélude. Les points 3, 5 (dans la mesure où le terme de pédale se rapporte à l'instrument, et non dans le sens de pédale harmonique), 7, 8, 9, et le mélange des rythmes du point 10 ne sont pas utilisés par Bizet. Quant au rubato, s'il est nécessaire à l'exécution du chopinien Nocturne en fa, les nombreuses indications agogiques données par le compositeur (cf. p. 61) suffisent à l'interprétation des autres morceaux.

Si les difficultés de l'écriture pianistique de Bizet ne répondent donc que très partiellement aux 12 points cités par Chantavoine et Demombynes, elles procèdent bien davantage de préoccupations contrapuntiques et liées à une écoute intérieure d'ordre orchestral. Leur concrétisation essentielle réside dans la double tâche, impartie à la main droite, d'assurer à la fois mélodie et voix accompagnante. Les meilleurs exemples de ce genre de difficultés sont l'accompagnement contrapuntique de la partie B, dans la Valse en do, et les trilles confiés aux 4ème et 5ème doigts dans le 1er Caprice original (cf. p. 59). (25)

Si le jeune compositeur semble ne se préoccuper nullement, dans de tels passages, de la qualité d'exécution pianistique qui pourrait leur être donnée, il attache, par contre, beaucoup d'importance à l'interprétation musicale. L'on trouve, au cours des morceaux, de nombreux termes ou expressions tels que : lourdement, gaiement, sec, grazioso, lyrique, con eleganza, con grazia, brillante, bien

rythmé, scintillante, stridente, morendo, etc., qui viennent préciser la pensée de l'auteur.

Si Bizet n'écrit aucun doigté, il ne néglige pas complètement les indications de pédale, sommaires et insuffisantes, toutefois. La pédale forte fait l'objet d'une notation adéquate, mais non systématique, bien que, dans la Grande Valse de concert et le Nocturne, l'auteur se soit donné un peu plus de peine. Quant à la pédale douce, notée généralement "una corda", elle connaît trois interventions : dans le refrain du 1er Caprice, au milieu du couplet II et au début du couplet III dans la Grande Valse de concert.

Le type d'écriture pianistique de Bizet adolescent autorise une première constatation en ce qui concerne la caractérisation de ces morceaux en fonction de la production pianistique de l'époque. A l'exception de certains passages de la Grande Valse de concert, il ne s'agit pas de musique virtuose, pleine d'effets et de prouesses techniques, "musique écrite par des virtuoses pour des virtuoses", selon l'expression de W. Georgii (C-M. von Weber als Klavierkomponist, Diss. Phil. Halle. Leipzig : Breitkopf u. Härtel, 1914, p. 1). En effet, l'on a vu que les difficultés d'exécution de ces pièces ne ressortissent pas aux caractéristiques essentielles d'une technique virtuose, mais avant tout à celles d'une écriture polyphonique, d'un effet bien moins extérieur.

Mais l'on ne peut dire non plus que ces morceaux tombent dans la catégorie de la musique de salon, nettement distinguée, par plusieurs auteurs, de la musique virtuose (cf. W. Georgii, l. cit., p. 1, et Klaviermusik. Berlin-Zurich : Atlantis-Verlag, 1941, p. 244; Elfriede Glusman, The early Nineteenth Century Lyric Piano Piece, Diss., Columbia Univ., 1969, p. 27, M-f), et caractérisée d'une part, sur le plan technique, par des exigences restreintes ou très moyennes, d'autre part, sur le plan musical, par un aspect sentimental, voire larmoyant. Pour n'être pas des pièces de virtuosité, les morceaux du jeune Bizet n'en présentent pas moins des problèmes techniques réels, et tout élément de sensiblerie en est absent.

Si les morceaux d'adolescence de Bizet ne représentent ni de la musique virtuose ni de la musique de salon, ils répondent, par contre, en général, aux caractéristiques du morceau de genre (ou pièce de caractère, ou encore pièce lyrique), telles que les ont dégagées plusieurs auteurs : (26)

1. Composition courte, indépendante (cf. E. Glusman, l. cit., p. 31, W. Kahl, "Charakterstück", MGG, II (1952), p. 1094).
2. Forme simple (généralement forme du lied, de la danse ou du rondo), exempte de caractère cyclique et de tout développement, et exprimant une, deux ou au plus

- trois idées musicales (cf. Ellis, 1. cit., p. 10, Glusman, 1. cit., p. 31, Kahl, 1. cit., p. 1094. Vidor, citée par Ellis, 1. cit., p. 34).
3. Utilisation d'un titre offrant des degrés variés de caractérisation (cf. Ellis, 1. cit., p. 10, Kahl, 1. cit., p. 1094).
  4. Unité d'atmosphère (école germanique, cf. M. Vidor, citée par Ellis, 1. cit., p. 7 et 34).
  5. Aspects lyrique, poétique, dramatique (cf. Ellis, 1. cit., p. 10, Glusman, 1. cit., p. 31).
  6. Préoccupation de l'élément sonore (Glusman, 1. cit., p. 31).

L'on a vu qu'à part les 4 Préludes, qui constituent peut-être le projet d'une oeuvre plus développée, les morceaux de Bizet sont des entités isolées, indépendantes les unes des autres, et que leur forme utilise bien, à part le principe de la simple répétition d'une idée, les schémas du lied et du rondo. Les titres choisis (cf. chapitre Titres des morceaux, p. 40), de par leur nature purement musicale, satisfont pleinement à la distinction que l'école germanique introduit entre la pièce de caractère, qui "caractérise", et la musique à programme, qui est une peinture sonore ("Tonmalerei") et un symbolisme ("Symbolism") (cf. M. Vidor, citée par Ellis, 1. cit., p. 25). Bizet ne se réfère à aucun contenu extra-musical, d'où absence de toute intention descriptive, et par suite de tout mouvement dans le sens d'un programme.

Le critère de l'unité d'atmosphère trouve plus ou moins de justifications dans les morceaux d'adolescence de Bizet, dont certains présentent une atmosphère unifiée (Préludes, Thème brillant, les 2 Caprices), tandis que d'autres attestent des humeurs contrastées (les 2 Valses, la Romance sans paroles, les 2 Nocturnes).

En ce qui concerne l'aspect lyrique, poétique, voire dramatique, de cette musique, l'on ne saurait oublier qu'au moment de ses premières compositions, Bizet est encore une personnalité en voie de développement, à la recherche d'un équilibre entre ce qui vient de lui-même et ce qu'il trouve chez les autres. (27)

L'on ne saurait donc attendre de sa musique une expression adulte et permettant une caractérisation bien définie. Cependant, suivant l'ordre des "Compositions diverses", l'on peut distinguer deux paliers de développement expressif. Le premier est celui des morceaux de caractère direct, immédiat, dans lesquels la pensée va droit son chemin avec une obstination aimable, allègre et décidée : Préludes 1, 3, 4, Valse en do, Caprices originaux. Toutefois, le 2ème Prélude ouvre une voie vers plus de poésie et légitime la deuxième étape, celle des morceaux lyriques et passionnés : Romance sans paroles, Grande Valse de concert, Nocturne

en fa. Pour être beaucoup plus mûre, l'expression y est parfois moins personnelle : à entendre le thème A de la Romance sans paroles, l'on ne peut s'empêcher de songer au 1er thème du Concerto de piano de Schumann, et la belle envolée lyrique du 3ème couplet, dans la Grande Valse, n'est pas sans parenté avec le thème du 1er mouvement du Concerto de violon de Beethoven. Cependant, le thème B de la Romance sans paroles correspond certainement à quelque chose de profondément authentique chez Bizet, qui le reprendra dans son oeuvre adulte, exprimant par ce type de phrase "l'état émotif d'un jeune homme pris au piège d'une passion qu'il ne peut ni écarter de soi ni dominer" (cf. Dean, première édition, l. cit., p. 157). L'évolution expressive est la même dans la Romance sans paroles et le Nocturne en fa : partie A calme, lyrique, partie B passionnée, véhémence, mais qui revient assez vite vers des horizons plus détendus, retour au calme initial. Ni le lyrisme ni la passion ne donnent jamais, chez le jeune Bizet, l'impression de traduire une sensibilité débridée, mais s'équilibrent, au contraire, d'une recherche consciente et organisée au niveau formel, par exemple, et surtout harmonique. (28)

Quant à la préoccupation de l'élément sonore, dans la pièce de caractère, (occupation du clavier jusque dans les basses et dans l'aigu, rendue possible par les progrès de la technique pianistique, cf. Glusman, l. cit., p. 24, 131) les chapitres consacrés à la mélodie (cf. p. 48) ainsi qu'à la nuance (cf. p. 63) ont montré le développement progressif du jeune compositeur en ce domaine.

Si plusieurs titres des oeuvres postérieures de Bizet donnent à penser que dans son âge adulte, le compositeur tendra davantage vers une musique à programme que vers la pièce de genre, l'analyse de la relation programme/musique - relation la plus souvent sujette à caution - atteste que, fondamentalement, le morceau de genre demeure l'aspect principal de sa créativité pianistique. Mais le lien entre les oeuvres d'adolescence et les oeuvres adulte apparaît à d'autres niveaux encore. Dans le domaine harmonique, tout d'abord, les oeuvres de maturité ne feront que confirmer toujours davantage les procédés d'affaiblissement tonal relevés plus haut (cf. chapitre : Harmonie, p. 55), et entre autres, l'emploi de pédales harmoniques supportant des éléments chromatiques. Sur le plan mélodique, l'on y retrouvera ce mélange d'alacrité directe, immédiate, avec des élans lyriques et passionnés. Un seul thème, toutefois, sera repris, celui de la partie B de la Romance sans paroles (cf. p. 44)..

Pas plus dans les oeuvres d'adulte que dans les morceaux de jeunesse, la recherche rythmique n'apparaîtra comme dominante, chez Bizet. De même, le compositeur montrera toujours une préférence pour les tempi modérés : aucun adagio ou

largo, et un seul presto : celui du Bal (Jeux d'Enfants No 12). Si les nuances de Bizet adulte s'orienteront vers une dimension plus large, (pppp à fff) et dépassant les possibilités instrumentales réelles, son écriture pianistique conservera et développera encore les caractéristiques polyphoniques relevées plus haut (cf. p. 52), dans le sens d'une préoccupation parfois exclusivement orchestrale (7ème Variation Chromatique, par exemple). Par contre, certaines pièces adultes - Nocturne en ré majeur, les Quatre Coins (Jeux d'Enfants No 8) - accuseront l'abandon d'un schéma formel clairement perceptible au bénéfice d'une suite d'épisodes sans lien prévisible, évolution formelle que rien ne laissait pressentir dans les morceaux d'adolescence.

Ces premières productions pianistiques n'ont pas dû paraître dignes de parution à l'auteur devenu adulte. L'on ne sait pas qu'il ait jamais soumis l'une d'entre elles à un éditeur. (29)

Il reniait le Nocturne en fa majeur - oeuvre pourtant significative sur le plan du langage harmonique - puisqu'il titra "Premier Nocturne" le Nocturne en ré majeur, de 14 ans postérieur. Plus tard, ni sa veuve ni ses amis n'envisagèrent une publication de ces morceaux. Actuellement, il y a lieu de le regretter, tout au moins pour certaines pièces : la Romance sans paroles et le Nocturne en fa mériteraient diffusion, la première en fonction surtout de l'importance du thème de sa partie B, le second en fonction de ses trouvailles harmoniques. Il faut relever que les circonstances mêmes dans lesquelles Bizet a commencé à composer pour piano étaient favorables : entouré de bons professeurs, confronté à des modèles musicaux pour la plupart de valeur, étranger à des motivations susceptibles d'engendrer une musique médiocre - galanterie, recherche de gloire ou d'argent - (cf. E. Egli, Probleme der musikalischen Werkästhetik im 19. Jahrhundert (Ein Versuch zur schlechten Musik). Winterthur : P. G. Keller Verlag, 1965, p. 86), ses dons personnels s'ajoutant à ces circonstances, le jeune compositeur était d'emblée en bonne voie. De fait, à l'exception du Thème brillant, dont l'écriture est bien grandiloquente pour son contenu, ses morceaux d'adolescence valent avant tout par une juste proportion entre buts et moyens (ib, p. 87) : si les premiers ne dépassent pas les possibilités du jeune garçon bien doué qu'était Bizet à ce moment-là, les seconds leur sont justement adaptés. Pour une oeuvre dépourvue de prétention lyrique ou dramatique (Caprice original II), des moyens simples, directs; pour une oeuvre sensible et véhémement (Nocturne en fa), des moyens plus riches et élaborés. Même la Grande Valse de concert, dont le titre pourrait faire craindre une

création superficielle, recèle assez d'intérêt musical pour que les quelques passages de virtuosité qui s'y trouvent apparaissent comme des moments de détente justifiés.

Ce sens de la mesure, que l'on a pu relever plus haut tant en ce qui concerne la mélodie que les choix harmoniques, rythmiques, de tempo ou de nuance, est peut-être le trait le plus caractéristique de ces morceaux d'adolescence, auxquels il confère une manière d'unité de fond qui est la marque d'un travail solide et cohérent. Voilà qui ne saurait surprendre ni de l'enfant qui, à 9 ans, "ne cherchait pas l'éclat mais le bien dire" (cf. p. 19), ni de l'adolescent qui, à 15 ans, se montrait assez raisonnable pour refuser la proposition faite par son maître Halévy de concourir pour le Prix de Rome, alléguant son manque de maturité et la nécessité de bases plus solides (cf. M. Curtiss, l. cit., p. 28).

## VI

### TROIS ESQUISSES MUSICALES

(1858 ?)

A M. Lefébure-Wély (30)

#### Ronde turque - Sérénade - Caprice

Les Trois Esquisses musicales ont été publiées la première fois chez Régnier-Canaux, éditeur de musique religieuse, en 1858. Bizet se trouvait donc à Rome. Comme ses lettres ne font aucune allusion à cette oeuvre, l'on peut supposer qu'elle fut composée encore à Paris, dans les années 55 à 57, à moins qu'elle n'ait été inspirée au compositeur - comme pourrait en témoigner le titre du premier morceau - par la chambre turque qu'il occupa tout au début de son séjour à la Villa Médicis (cf. la lettre à sa mère du 27 janvier 1858, dans laquelle il exprime son enthousiasme pour les décorations d'Horace Vernet).

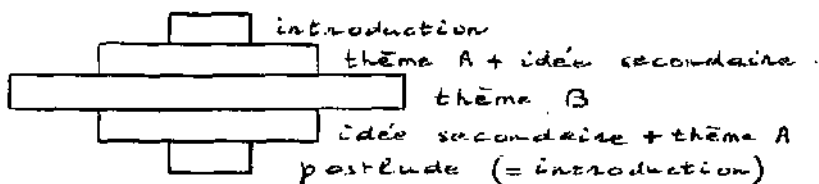
Le fait que l'oeuvre soit écrite initialement pour orgue expressif - savoir l'harmonium - (31) n'est pas une expérience isolée dans l'oeuvre de Bizet : en effet, l'éditeur Choudens devait publier en 1881 quelque 120 morceaux religieux pour le service divin, transcrits pour orgue ou harmonium par le compositeur (Bibliothèque Nationale, Vm<sup>7</sup> 2284 (1.2)). Il est possible, bien que l'instrument envisagé diffère, que Bizet ait été motivé par les "Esquisses pour le piano à pédalier" op. 58 de Schumann.

La première oeuvre d'adulte de Bizet montre une recherche nouvelle sur le plan formel : c'est la première fois (mise à part la tentative des Préludes op. 2) que le compositeur, abandonnant le principe du morceau isolé, s'essaye à une oeuvre composite, dont les trois éléments sont pourvus d'un titre générique. L'on pourrait penser que, ce faisant, il s'éloigne de la pièce de caractère (cf. p.66 / 67) pour se rapprocher d'une manière de sonate. Cependant, bien que les trois parties de l'oeuvre ne soient pas sans relation les unes avec les autres - les allegrettos de la Ronde turque et du Caprice, encadrant l'andantino de la Séré-

nade, pourraient être assimilés à un schéma de sonate vif-lent-vif, et l'analyse révèle quelques réminiscences sous-jacentes d'un morceau à l'autre - le caractère personnel de chaque morceau l'emporte sur le degré de connexion qui les relie. Au reste, les titres - tant génériques que particuliers à chaque pièce - montrent que Bizet n'est pas vraiment sorti de la pièce de caractère.

L'on peut faire, au sujet de ces titres, la même remarque que pour ceux des oeuvres d'adolescence (cf. p. 40) : il s'agit de titres autonomes, mais qui laissent, en fait, toute latitude au compositeur, les termes d'"esquisse", "sérénade", "caprice", n'impliquant aucune forme définie et pouvant recouvrir bien des atmosphères. Le titre de "Ronde turque", également autonome, semble préciser davantage sa signification : si Bizet évite le terme de rondo - qui laisserait supposer une forme en refrain et couplets -, l'on peut attendre de celui de "ronde" une musique qui, partie d'un point, décrit un certain circuit, sans jamais revenir sur ses traces, pour retrouver à la fin son point de départ. Quant au qualificatif de "turque", l'on peut en inférer des implications d'ordre mélodique, rythmique et harmonique. Toutefois, à la façon dont Bizet traite ce premier morceau, l'on s'aperçoit que le titre est conçu bien davantage dans un esprit d'hétéronomie, n'imposant au compositeur, comme à l'accoutumée, aucune directive rigoureuse.

Sur le plan formel, tout d'abord, la musique ne décrit pas un cercle, mais suit un schéma aller et retour : progressant jusqu'à la partie centrale, elle rétrograde en repassant en sens contraire par les épisodes traversés dans l'exposition :



Le terme de "ronde" ne doit donc pas être interprété ici dans un sens formel, mais plutôt dans celui d'une progression prudente, aux aguets, passant de l'ombre à la lumière pour retourner s'effacer dans la nuit, à moins que l'on n'y voie le symbole d'une tendance qui se vérifie constamment dans les oeuvres pianistiques de Bizet (cf. p. 12) : questions qui restent sans réponse, élans qui n'aboutissent qu'à leur propre recommencement, inanité - dans le cas de la Ronde Turque - d'une progression qui ne peut que revenir sur ses propres traces.

Quant à l'élément de turquerie, il serait illusoire, à l'époque de Bizet, d'attendre une inspiration basée sur un folklore authentique, la recherche des fon-

dements réels de la musique turque étant bien postérieure. L'intérêt de Bizet - qui est aussi celui de tout son environnement musical à partir des environs de 1840 - pour l'exotisme, et en particulier pour l'Orient, (32) fut certainement stimulé par des oeuvres de son ami Félicien David (*Mélodies orientales*, 1835, *le Désert*, 1844), lequel, en tant que Saint-Simonien, avait accompli des missions au Moyen-Orient et en avait ramené un genre de mélodies au caractère plus ou moins oriental, qui devaient inspirer tout un courant de la musique française (cf. F. Gervais, 1. cit., p. 50). Or l'époque où David se rendit en Orient est précisément celle où des influences occidentales provoquaient le déclin de la musique ottomane (renvoi de la fanfare de janissaires par le sultan Mahmut II, réforme de la musique militaire confiée à Donizetti, Guatelli et Aranda, concerts de Liszt et Vieuxtemps en Turquie, troupes d'opéra italien à Istamboul et Izmir). Les procédés que Bizet pouvait trouver dans la musique orientale de David relevaient donc bien davantage d'impressions folkloriques que d'une authenticité rigoureuse. Le premier facteur d'"orientalisme" qui marque la Ronde Turque est d'ordre rythmique : l'emploi de mélodies faites de longues tenues entrecoupées de valeurs brèves. Ainsi le thème de l'introduction, dont l'allure rythmique à des répondants dans les *Pêcheurs de perles* (accompagnement de hautbois de la chanson de Nadir "De mon amie", acte II, scène 8, air de Leïla "O Dieu Brahma, finale de l'acte I),

(mes. 11 à 18)

le thème A, (qui préfigure rythmiquement celui de l'*Arlésienne*)

(mes. 22 à 30)

The image shows a musical score for measures 22 to 30. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. Above the treble staff, there is a marking "oloz (2)". Below the bass staff, there is a marking "bimétrisme". The music is written in a style characteristic of Bizet, with complex rhythmic patterns and chromaticism. The second system continues the piece with similar notation.

1e thème B

(mes. 58 à 64)

The image shows a musical score for measures 58 to 64. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef and a bass clef. Above the treble staff, there is a circled number "4". Below the bass staff, there is a marking "mf". The music is written in a style characteristic of Bizet, with complex rhythmic patterns and chromaticism. The second system continues the piece with similar notation.

L'obstination d'un rythme d'accompagnement sur une pédale, tel celui des thèmes A et B, est aussi pour Bizet un facteur d'orientalisme; on retrouve le procédé dans Djamiléh (accompagnement de tambour de basque de la scène I, accompagnement du chant de Djamiléh au début de la scène 3 - trio et Ghazel -, duo final de la scène 9) et dans l'accompagnement des Adieux de l'Hôtesse arabe (rythme identique à celui de la scène 3 de Djamiléh).

Sur le plan harmonique, il faut relever le long ostinato de dominante avec les appoggiatures chromatiques de ré $\sharp$ , qui accompagne le thème A. On en trouve le répondant dans le prélude des Pêcheurs de perles, dans l'apparition de Leïla (id, acte I, scène 3), dans son chant au souper d'Haroun (scène 5) ainsi que le duo

final (scène 9). L'intervalle de quinte du même ostinato se retrouve dans le chœur d'ouverture et dans l'accompagnement des danses (scène I) des Pêcheurs de perles, dans le premier chœur de l'acte 2, dans l'accompagnement du chant de Djamileh à la scène 3 ainsi que dans celui de l'Almée (danse de Djamileh, scène 7), de même que dans les Adieux de l'Hôtesse arabe.

L'alternance du mineur et du majeur, telle que Bizet la conçoit dans la Ronde Turque - thème A en la mineur, thème B en la majeur - doit être également relevée, car, bien que l'auteur se soit servi du même procédé dans des œuvres d'une veine bien différente (Bohémienne des Chants du Rhin, Marine, Variations Chromatiques, certains Jeux d'Enfants), elle se présente - avec des changements plus rapides - dans d'autres œuvres d'inspiration orientale : ainsi dans la chanson de Nadir précitée (acte 2, scène 8) et dans l'accompagnement de l'Almée. (33)

L'emploi de pédales harmoniques, tel qu'il se présente dans la Ronde Turque, est si largement utilisé, tant dans les Pêcheurs de perles que Djamileh ou les Adieux de l'Hôtesse arabe que l'on peut y voir, selon Dean, un moyen type par lequel Bizet traduit l'expression d'une couleur ou d'une atmosphère exotique (les autres objectifs des pédales étant l'apport de variété à une musique non dramatique et l'augmentation de la tension - cf. Dean, 1ère édition, l. cit., p. 140). Si le compositeur ne fait pas usage, dans la première Esquisse, de pédales avec chromatisme - comme dans la fin de scène I des Pêcheurs, dans l'accompagnement du 1er chœur de Djamileh et surtout dans celui du chant de Djamileh -, les rencontres harmoniques qu'il propose entre la mélodie du thème B et le dernier temps de l'accompagnement sur pédale de la (6ème degré) méritent d'être relevées, surtout lorsqu'elles portent sur la dominante.

Ainsi que le relève Reyner dans la critique qu'il écrit pour Djamileh (cf. plus bas), la recherche d'une atmosphère orientale ne se traduit pas, pour Bizet, par l'emploi d'échelles particulières telles, par exemple, que les modes grégoriens, très proches des modes byzantins (cf. Encyclopédie Fasquelle, article mode, p. 219). Mais la façon dont il utilise la tonalité vise ici à un dépouillement particulier : rôle essentiel des degrés V/I dans les deux thèmes et dans l'idée secondaire, rareté de la tierce, de la sensible et de la 7ème, emploi de la sous-dominante pour encadrer, avec le 6ème degré, la dominante dans l'accompagnement du thème B. D'autre part, dans l'introduction du morceau, Bizet joue sur l'équivoque tonale (à laquelle s'ajoute le rôle important des silences) pour donner à cette entrée le caractère d'une marche précautionneuse et furtive, dont on ne sait d'emblée où elle va mener : malgré l'impression de la mineur donnée par les premières octaves de main gauche, l'absence de sol  $\sharp$  laisse planer l'ombre de mi

mineur (la note fa  $\sharp$  est soigneusement évitée - c'est d'ailleurs au moment où ce fa  $\sharp$  arrive enfin, semblant préciser mi mineur, qu'intervient pour la première fois le sol  $\sharp$ , indiquant la gamme mélodique de la mineur).

Toujours sur le plan harmonique, il faut enfin relever une analogie précise entre les accords de la  $II^{\#}/V^{\#}$  qui précèdent l'introduction du thème B et l'harmonisation de la fin du lamento de Djamiléh (scène 6).

Dans son commentaire des Esquisses musicales, W. Dean qualifie la Ronde Turque d'"excellent spécimen de l'exotisme de Bizet sur une petite échelle, pleine de saveur et bien soutenue par la tension rythmique et harmonique", relevant par ailleurs que le thème de l'introduction, ineffectif au piano, gagnerait à l'orchestration (cf. Dean, 1ère édition, 1. cit., p. 116). Mais l'on ne saurait mieux expliciter la légère teinte d'exotisme oriental du morceau qu'en citant la critique de Reyer pour Djamiléh (cf. M. Curtiss, 1. cit., p. 281) : "Elle est vraie (cette musique orientale), non par l'imitation de certains effets d'instruments "sui generis", non par l'emploi d'une gamme toute différente de la nôtre, mais bien par l'accompagnement qu'elle fait au paysage que notre imagination évoque ou au tableau qui passe sous nos yeux. C'est une vérité un peu de convention, un peu habillée, si l'on veut, mais une vérité qui tient compte de la délicatesse de nos oreilles et de la nature des sensations musicales auxquelles nous sommes habitués".

Placé entre les deux allegrettos de la Ronde Turque et du Caprice, l'andantino de la Sérénade fait figure de mouvement lent - avec toutefois une partie centrale plus rapide - dans la trilogie des Esquisses musicales. Sans doute y a-t-il, dans l'esprit de Bizet, un lien entre la sérénade et le genre oriental, puisqu'il en a inséré une, accompagnée de la harpe et de la flûte, dans un duo de la Guzla de l'Emir (cf. M. Curtiss, 1. cit., p. 110).

Cette deuxième Esquisse est une simple forme ABA à deux thèmes, ceux-ci - bien que de nature très différente - harmonieusement juxtaposés et finissant même par réaliser entre eux une sorte de fusion, un élément de B venant servir d'accompagnement à A dans la réexposition.

La première partie, en ré  $\flat$  majeur, expose un thème de caractère grave, bien posé sur une pédale de tonique :

(mes. 3 à 20)

Andantino.

EMPIESS. PP

lappierissimo tarcomp.

cres. dim.

cres. dim.

cres. - en - du sf dim.

All. vivo. (une mesure pour un temps du mouvement précédent.)

estinto.

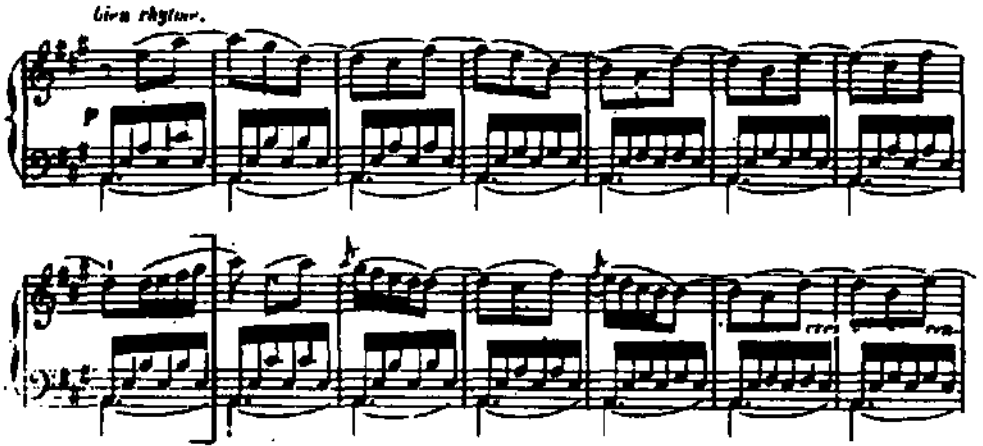
f

L'on constate qu'à part le procédé de la pédale, Bizet n'y reprend aucun des moyens qui donnent au premier morceau son cachet d'orientalisme.


Il n'en va pas de même pour la partie centrale - allegro vivo à 3/8 (une mesure pour un temps du mouvement précédent), en la majeur - fondée sur une pédale de la, et dont le thème, au caractère fluide et mouvant, a dû prendre, dans la conscience créatrice de Bizet (malgré sa référence au Quintette avec clarinette


de Mozart, cf. Dean, 1ère édition, 1. cit., p. 216), une teinte d'exotisme, car on le retrouve dans les Pêcheurs de perles (duo de Lefla et Zurga, acte 3), Djamiléh (trio précédant le Ghazel, scène 3) et Carmen (chanson d'Escamillo "Si tu m'aimes", acte 4) :

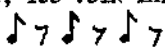
(mes. 25 à 32)




La façon dont Bizet reprend ensuite ce thème, légèrement varié - entre autres par des appoggiatures supérieures de quinte - montre qu'il cherche à renforcer cette parenté. D'autre part, l'on notera que l'accompagnement suit un chemin aller et retour qui reprend le procédé de construction de la Ronde Turque - la note supérieure suit ici une progression descendante de  $do \#$  à  $fa \#$ , puis remonte - et que les deux premières notes de chaque mesure constituent un ostinato de quinte dont il a été relevé plus haut de nombreux exemples en ce qui concerne les œuvres d'inspiration orientale chez Bizet.

Le passage qui sert de coda à ce thème B confirme cette veine d'orientalisme: sa brusque atteinte *ff* à  $do \#$  majeur (enharmonique du ton de base  $ré \flat$ ), suivie d'un retour *pp* à la majeur rappelle, de par l'alternance du  $mi \#$  et du  $mi \flat$ , un changement modal, et le rythme mélodique  se retrouve dans Djamiléh (accompagnement de la chanson de Djamiléh dans le Ghazel, scène 3, id scène 9), ainsi que dans l'accompagnement des Adieux à l'hôtesse arabe.

Redits à l'octave supérieure, ce thème B et sa coda mènent au retour de la partie initiale qui atteste, dans cette réexposition, un esprit de fusion entre A et B; en effet, si la mélodie du début revient semblable à elle-même, la voix médiane de l'accompagnement se prévaut, maintenant, du rythme  précité, groupé dans chaque mesure en trois triolets dont la superposition avec les cro-

ches mélodiques régulières est d'un heureux effet. Pour laisser sa pleine efficacité à cette formule d'accompagnement, les voix inférieures de la main droite abandonnent leur ponctuation initiale  pour de longues tenues. Une idée secondaire, toujours sur pédale de ré  $\flat$  et avec le même accompagnement, concourt à l'affirmation du ton de base, puis la main droite s'empare à son tour de ce rythme pour égrener, *leggierissimo*, sur des harmonies atténuées (I, VI, I<sup>6</sup>, IV, I) des arpèges de ré  $\flat$  majeur qui concluent cette deuxième Esquisse.

Si W. Dean relève (Ière édition, l. cit., p. 117) "la construction nette et le charme" du morceau, l'on peut ajouter à cette appréciation l'homogénéité du caractère de chaque partie ainsi que l'aisance des transitions. Dans la partie initiale, la sagesse de la mélodie, la solidité harmonique (présence bien marquée de la tonique, affirmation cadentielle des mes. 16 à 19), la tranquillité du tempo et un plan de nuance tout en douceur, à peine traversé de deux légers soufflets, s'allient pour créer une atmosphère sereine et doucement allante. La transition avec la partie centrale s'opère aisément grâce à la parenté de tierce des tonalités de ré  $\flat$  et la majeur, et au fait que le tempo, bien que triplé, ne rompt pas la pulsation initiale. Contrairement à la première partie, celle-ci est toute de mouvance, de variété; attaquée en force, la nuance cède aussitôt devant l'entrée du thème B, s'anime d'un crescendo qui établit le forte, puis alterne les contrastes *ff/pp*; la mélodie procède par syncopes et retards avant que de connaître deux formes de variations, tandis que l'accompagnement, fixé à la basse la, participe, par la volubilité de ses doubles-croches, aux montées et descentes mélodiques; enfin, la surprise de l'atteinte au do# majeur, suivie d'un immédiat retrait en la majeur, constitue le point culminant de cette partie animée.

Bien que l'on se trouve ici, avec les deux thèmes de la Sérénade, en face de deux entités bien différentes, la tendance de Bizet - qui apparaîtra également dans la Chasse Fantastique - à l'approfondissement d'une idée unique plutôt qu'à l'opposition de deux idées trouve un exemple dans la dernière partie de ce morceau, où la formule rythmique apparue avec le do# majeur sert d'accompagnement au thème A, dont la gravité se trouve tempérée par cet élément mouvant. Dès lors, tout ce qui a précédé n'apparaît plus que comme une préparation à ce passage où s'affirme le facteur déterminant - et en définitive caractéristique - de la Sérénade, facteur qui n'est ni le thème A ni le thème B, mais la formule rythmique , dont le compositeur tient à affirmer la présence en montrant qu'elle subsiste même dans l'idée secondaire placée en fin de la réexposition, et que la voix mélodique elle-même finit par s'en emparer. Ceci mérite d'être relevé, l'intérêt dominant de la musique de piano de Bizet étant généralement plutôt d'ordre

harmonique que rythmique.

Si ce morceau souffre moins que la Ronde Turque d'une exécution pianistique, - entre autres, les pédales de la partie centrale sont reprises à chaque mesure - les pédales de 4 mesures, et à plus forte raison celle de 8 mesures, dans la réexposition, appelleraient un son maintenu et imposent au pianiste soit des rappels discrets, soit un tempo qui risque d'être légèrement trop rapide eu égard à la position du morceau et à sa fonction dans le cycle. Une exécution orchestrale serait facilement concevable, où un vent au son clair et cristallin aurait son rôle à jouer dans la partie centrale (2ème exposition surtout), le polyphonisme de la réexposition offrant, par ailleurs, d'intéressantes possibilités de diversification instrumentale, alors que le soufflet demandé sur l'accord final exigerait l'archet.

La troisième Esquisse musicale ne présentant aucun point commun avec les deux Caprices originaux des années d'adolescence, ni avec Saute-mouton - sous-titré "caprice" - des Jeux d'Enfants, l'on peut inférer que son titre de "Caprice" ne représente, dans l'esprit de Bizet, aucune référence à un signe caractéristique précis.

Après les mouvements modérés des deux premiers morceaux du cycle, l'on pourrait s'attendre à un final quelque peu animé. Mais Bizet reprend un tempo simplement allegretto et maintient le morceau, comme il l'avait fait pour les deux autres, dans une nuance généralement douce, ce qui assure à l'ensemble de l'oeuvre une certaine unité d'atmosphère. Non d'atmosphère turque, cependant; car les éléments qui assuraient à la Ronde Turque son cachet d'orientalisme, et qui apparaissaient encore - bien qu'affaiblis - dans la Sérénade, sont ici quasi inexistantes. Certes, le principe de la pédale est employé ici encore, mais non de façon particulièrement significative; il y a bien une formule d'accompagnement intéressante et qui est répétée 4 fois au début du morceau (id, mesures symétriques), mais sans persévérer davantage; il y a aussi, dans le premier thème, alternance de notes longues avec des valeurs plus brèves, mais ceci atténué dans le sens de tenues moins longues et de valeurs courtes plus étalées. Mais pas trace d'ostinato de quinte, d'appogiatures caractéristiques ou de formules rythmiques se retrouvant dans d'autres oeuvres d'inspiration orientale, à l'exception peut-être d'une vague réminiscence des Pêcheurs de perles dans le premier thème. En fait, le morceau déconcerte, car s'il n'a pas de teinte exotique, son type personnel, en fonction de la facture des différentes composantes, n'apparaît pas clairement,

et ses qualités ressortent davantage de l'analyse que de l'écoute.

Ainsi sa construction, "presque en forme sonate", selon Dean (cf. 1ère édition, l. cit., p. 117), se présente de la façon suivante :

A A B B intermède en polka A B intermède en polka A (partiel) coda. Il s'agit donc d'une forme en diminution progressive, puisque les deux thèmes, exposés d'abord chacun deux fois, ne reviennent qu'une fois après le premier intermède en polka, et que le seul thème A jouit d'une redite partielle, après le second intermède. Cette forme est unique, dans la production pianistique de Bizet, et comme telle, a certainement fait l'objet d'une réflexion particulière. L'on peut voir une manière de caprice dans cette façon dont les épisodes, au lieu de connaître une réexposition symétrique et équilibrée, tendent vers leur propre extinction, et ceci n'est pas sans rappeler l'espèce de renoncement qui, dans la Ronde Turque, ramène la musique à son point de départ.

Sur le plan harmonique, il faut noter une recherche de toucher plusieurs tonalités en dièses : do, sol, ré (mineur), la (majeur et mineur), mi, si, fa# (mineur) sont abordés, de même que fa majeur. (54)

Bien qu'à l'analyse, l'on relève une prépondérance de do majeur (4 affirmations cadentielles), l'écoute ne retient guère de tonalité dominante. L'on passe dans les tonalités sans qu'aucune cadence ne revête un poids particulier, et sans surprise, sinon une atteinte à fa majeur après la V<sup>e</sup>. Il faut relever cependant que la tonalité de base est affirmée tardivement : la mineur ne trouve sa cadence que dans la coda de la deuxième exposition thématique (mes. 39).

Le premier thème est le plus intéressant des deux, avec son accompagnement légèrement accentué et la tenue du 2<sup>ème</sup> temps (mes. 6 et sym.), ainsi que les tierces syncopées de la main droite. Si les trois premières notes de l'accompagnement sont prometteuses en ce qu'elles semblent reprendre la quinte caractéristique de la Ronde Turque, l'intervention de la tierce, à la main droite, puis à la gauche, adoucit immédiatement l'harmonie :

(mes. 5 à 15)



Peut-être y a-t-il, dans la première mesure (et sym.) de cet accompagnement comme une vague réminiscence - tonale, en tout cas, ainsi que dans la courbe et l'accentuation - de l'introduction de main gauche dans la Ronde Turque :

(Ronde Turque, mes. 3 à 4)

(Caprice, mes. 1)

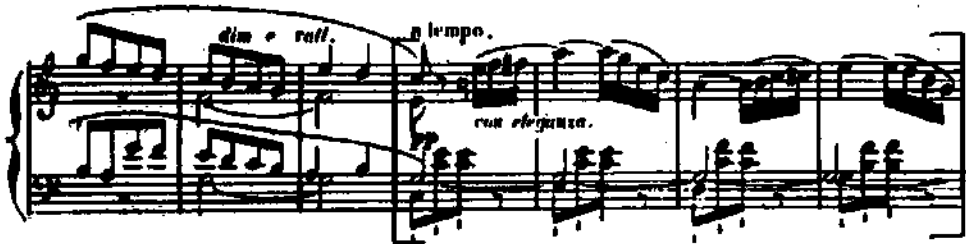


Mélociquement, l'on constate que les longues tenues et les grupettos ramassés de la première Esquisse sont devenus ici bien plus lâches. Si l'on compare cette mélodie avec la Romance de Nadir (Pêcheurs de perles, acte I, scène 4), qui est dans la même atmosphère tonale et un peu dans la même allure rythmique, l'on remarque que Bizet évite, à la mesure 8 du Caprice, la montée au la par notes conjointes, ce qui provoque une originalité bienvenue.



Si Bizet reprend, pour accompagner le deuxième thème, les tierces en syncopes à la main droite qui soutenaient le premier, et des croches détachées à la gauche, dans le genre du début de la Ronde Turque, assurant ainsi une certaine continuité d'un thème à l'autre et à l'intérieur du cycle, la mélodie elle-même, en do majeur, soutenue d'harmonies bien sages, est d'une insigne banalité. Elle mène à un intermède dont le style de polka rappelle le vif intérêt de Bizet pour Weber, tout en marquant définitivement l'abandon de toute trace d'orientalisme dans cette oeuvre :

(mes. 85 à 88)



Après le retour des deux thèmes, redits une fois chacun (le second en la majeur, ici), un second intermède polka qui contient la seule surprise harmonique de l'oeuvre (passage subit de la  $V^7$  à fa majeur I) et une redite partielle du thème A, l'oeuvre trouve son aboutissement dans une coda en la majeur où la formule d'accompagnement du début revient, en legato et en force, sous des tenues de main droite qui appelleraient l'orchestre.

De beaucoup la moins originale des Trois Esquisses, le Caprice fait regretter son insertion dans un cycle dont il appauvrit beaucoup la teinte originale donnée par le premier morceau : il eût fait moins piètre figure en première place, voué comme le sera l'Aurore (Chants du Rhin No 1), davantage à un rôle de mise en condition qu'à celui d'apporter un message significatif. En permutant le Caprice et la Ronde Turque, Bizet eût laissé l'auditeur sur une impression beaucoup plus profonde et durable. Certes, l'on a relevé (cf. C. M. Girdlestone, Mozart et ses concertos pour piano. Paris : Desclée de Brouwer, 1953, p. 45), au sujet des finales de concertos de Mozart ou Beethoven, par exemple, qu'une certaine superficialité dans le dernier morceau peut être le fruit d'une volonté délibérée de détente, après le poids des mouvements précédents. A la rigueur, et malgré la différence des contextes historiques, l'on peut créditer Bizet de cette manière de voir, bien que cela ne constitue pas forcément un alibi à la faiblesse de cette dernière pièce. En effet, une telle optique suppose une tension maintenue non seulement dans le premier morceau, mais également dans le second. Or si

l'on envisage l'ensemble des Trois Esquisses musicales, l'on constate un relâchement progressif de la tension sur tous les plans : harmonique, mélodique, rythmique, ainsi que dans l'originalité du style. A l'image de la forme en progression décroissante du Caprice, le cycle perd peu à peu son efficacité, maximale dans la Ronde Turque, affaiblie déjà - bien qu'encore agissante - dans la Sérénade, quasi inexistante dans le Caprice. L'on ne saurait guère en imputer une interruption dans la composition, entre les deux premiers morceaux et le dernier, l'analogie sous-jacente entre le début de main gauche de la Ronde Turque et du Caprice, de même que la parenté tonale et d'accentuation conférant, malgré tout, une manière de continuité entre ces pièces. Plus vraisemblablement y a-t-il, de la part du compositeur, une recherche délibérée d'un certain statisme; contrairement à la progression qui marquera, plus tard, le cycle des Chants du Rhin, les Trois Esquisses ne présentent ni point de départ ni arrivée : la musique reste sur place, figée dans un immobilisme dont la portée musicale va décroissant. Cette absence de mouvement fut-elle liée, dans l'esprit de Bizet, à une atmosphère orientale ? Si cela n'est pas impossible, au moment de la composition des Esquisses, l'auteur devait cependant reprendre, dix ans plus tard, cette recherche d'une conception statique de la musique dans des oeuvres d'une veine bien différente : les Variations Chromatiques et le Nocturne en ré majeur.

Malgré cette déperdition énergétique due surtout au Caprice, il faut relever la place à part qu'occupent les Trois Esquisses musicales dans la production pianistique de l'auteur de Carmen : celle d'une oeuvre discrète, en demi-teinte et comme en retrait, et que ne traverse aucun des élans véhéments dont la présence sera souvent relevée, plus tard, au sein des pages les plus calmes.

Isidore Philipp a établi une version des Trois Esquisses musicales (Bibliothèque Nationale, Vm<sup>12</sup> 22970 (1 à 3)) qui tend à une simplification pour le moins discutable de la partition originale. Ainsi, dans la Sérénade, il remplace le bruissement de doubles-croches de Bizet par une simple formule d'accords sur deux croches, maintenue tout au long de la partie centrale, et supprimant, dans la dernière partie, le rythme que l'accompagnement emprunte à la mélodie en do $\sharp$  majeur du passage central (cf. p. 79), procède à une réexposition sommaire du début. Dans le Caprice, il passe directement de l'exposition du thème A à la redite de B (saut de la mes. 45 à la mes. 139), et de cette dernière à la redite partielle de A (saut de la mes. 156 à la mes. 181). Des appoggiatures, mordants, doublements à l'octave répartis ici et là dans les trois morceaux ne leur fournissent aucun apport significatif.

## VII

### LA CHASSE FANTASTIQUE

(1865 ?)

A Marmontel (35)

Publiée par Heugel en 1866, la Chasse Fantastique ouvre la phase de créations pianistiques la plus importante de Bizet, phase qui comprend les Chants du Rhin (1865), Marine, les Variations Chromatiques de concert et le Nocturne en ré majeur (ces trois œuvres datant de 1868). Pendant les quelque 11 ans qui séparent le Nocturne en fa (1854) de la Chasse Fantastique, Bizet n'a composé, à l'exception des Trois Esquisses musicales, que pour l'orchestre, et plus spécialement le théâtre. (36)

L'on peut donc se demander ce qui, dans ce contexte, a motivé un retour à des créations pianistiques. Bien que ni à Rome où il avait eu des succès de pianiste dans les salons, ni à Paris à son retour, Bizet n'eût perdu le contact avec le piano (concerts privés, admiration de Liszt, de Berlioz), ses relations quotidiennes avec l'instrument étaient avant tout d'ordre alimentaire : leçons, réductions ou lecture à vue de partitions d'orchestre, projet de rédaction d'une méthode de piano à l'usage des débutants, accompagnements de toutes sortes. L'on peut supposer que ce retour à la production pianistique dans les années 65/66 est une sorte de réaction à l'état dépressif - manifeste dans les lettres de cette époque à Choudens - dans lequel Bizet se trouvait après l'échec d'Ivan IV, retardé au Théâtre Lyrique pour des raisons financières, refusé à l'opéra, et dont l'auteur ne devait jamais voir la création. La composition d'œuvres pour piano a pu lui apparaître, à ce moment-là, comme une manière de ressourcement - renvoi à ses années d'adolescence au Conservatoire -, à moins que des motivations financières n'aient plus prosaïquement joué un rôle.

La Chasse Fantastique est la première œuvre pianistique à porter un titre exclusivement hétéronome (cf. M. Ellis, l. cit., p. 320 sq) annonçant un programme d'ordre extra-musical. Ce changement de la motivation musicale chez Bizet peut s'expliquer, à la suite des années d'intense activité lyrique qui précèdent cette

oeuvre, par l'habitude de composer en fonction d'un livret. Il est compréhensible qu'au moment de cette reprise de contact avec la création pianistique, l'auteur soit resté dans le même ordre de motivation qu'au théâtre en se donnant à lui-même un thème extra-musical.

En l'occurrence, ce thème a deux implications : l'une d'ordre descriptif, ou tout au moins suggestif (cf. Edmond Goblot, "La musique descriptive", Revue philosophique de la France et de l'étranger, LII; [1901], p. 72) - celle de la chasse -, l'autre d'ordre atmosphérique - l'élément de fantastique. L'évocation d'une chasse, qui apparaît dans plusieurs oeuvres du répertoire classique et romantique (le catalogue de la bibliothèque musicale de Bizet comporte, entre autres, le Freischütz et l'étude de Heller intitulée "La Chasse", que Bizet aimait à interpréter) a pu venir à l'esprit du compositeur non seulement pour des raisons d'ordre musical, mais également littéraire. En effet, une seconde traduction des poèmes d'Ossian, due à P. Christian, avait paru en 1858 chez Hachette (la vieille traduction de Letourneur étant épuisée) avec grand succès. Or Bizet, inspiré par ces poèmes comme le furent, entre autres Lesueur ("Ossian", opéra, 1804), Méhul ("Uthal", opéra, 1806), Mendelssohn ("La Grotte de Fingal", ouverture, 1830/32), avait composé, en 1861, une ouverture intitulée "La Chasse d'Ossian" - oeuvre qui ne fut ni publiée ni exécutée, et dont le manuscrit est perdu. L'on peut penser que dans l'esprit du compositeur, cette ouverture et la Chasse Fantastique ne furent pas étrangères l'une à l'autre, la partition pianistique pouvant apparaître, malgré sa publication postérieure, comme une manière de projet pour l'oeuvre orchestrale (cf. Dean, 2ème édition, 1. cit., p. 58), à moins qu'elle n'en constitue, au contraire, la réduction. Bizet a pu trouver dans Ossian plusieurs épisodes de chasse : celle de Dermid, celle du poème "Finan et Lorna", celle de la chasseresse Migul, et une atmosphère pleine de cors, de dogues, d'arcs, de cerfs, de sangliers, de la course du vent et des nuages. (37)

Quant à l'élément de fantastique, s'il a pu apparaître à Bizet, sous diverses formes, au travers d'oeuvres musicales telles que la Symphonie Fantastique, Obéron, Le Freischütz, Euryanthe, (38) les Kreisleriana, (39) l'on peut, comme pour l'évocation de la chasse, penser que des connotations littéraires liées, entre autres, à Ossian, ont également joué un rôle. "L'ombre d'un guerrier conduisait encore des armées fantastiques. S'il avait aimé la chasse, il poursuivait des sangliers de nuages, monté sur un coursier de vapeurs" (P. Christian, Introduction aux poèmes d'Ossian. Paris : Hachette, 1858). Le fantastique d'Ossian procède de ce conflit du réel et du possible, qui naît de l'irruption d'un élément surnaturel dans un monde soumis à la raison (cf. Louis Vax, L'Art et la littérature fan-

lastiques. Paris : PUF, 1970).

S'il n'y a pas lieu de s'étonner que le thème de la chasse ait retenu l'attention de Bizet, l'élément de fantastique peut surprendre davantage étant donné les nombreux témoignages attestant - de façon plus superficielle que pénétrante - le caractère franc et direct du compositeur, ses attaches solides à la réalité, son équilibre intellectuel et moral. Cependant, une lettre à Galabert, datée de 1866, et dans laquelle Bizet s'exprime sur l'interaction de l'art et du progrès scientifique, révèle chez lui, compte tenu d'une exaltation passagère, une attitude ouverte aux vues de l'imagination : "Le fantastique, l'enfer, le paradis, les Djinns, les fantômes, les revenants, les Péris, voilà le domaine de l'art ! (...) Comme musicien, je vous déclare que si vous supprimez l'adultère, la fanatisme, le crime, l'erreur, le surnaturel, il n'y a plus moyen d'écrire une note. (...) L'art dégringole à mesure que la raison avance. Faites-moi un Homère, un Dante, aujourd'hui. Avec quoi ? L'imagination vit de chimères, de visions. Vous me supprimez les chimères, bonsoir l'imagination ! Plus d'art !" (cité par M. Curtiss, l. cit., p. 154). (40)

En fonction d'une telle profession de foi, l'on est en droit de s'attendre à trouver, dans la Chasse Fantastique, "les accents chevaleresques et diaboliques des vieilles légendes, une chevauchée épique à travers le monde des esprits", selon les termes employés par Marmontel pour caractériser cette oeuvre, à lui dédiée (Symphonistes et virtuoses, l. cit., p. 262). Or, si chevalerie il y a, l'on cherche en vain quelque vision diabolique dans ce morceau, plus installé dans la réalité de son éclat pianistique que voué à l'évocation de fantômes. Son thème principal - évocateur d'une sonnerie de trompette déjà entendue dans la Marche Funèbre de 1861, et qui réapparaîtra dans Trompette et Tambour, des Jeux d'Enfants - est lui-même solidement installé sur des arpèges de mi b majeur, eux-mêmes basés sur une rassurante tonique, le tout dans un tempo rapide, certes, mais posé :

(mes. 35 à 38)

Il constitue l'argument principal de la première partie du morceau, en compagnie d'un long passage de virtuosité dont on pourrait attendre quelque caractère fantastique dans le genre de la poussée démoniaque qui anime la technique lisztienne de Mazeppa. Mais la virtuosité de Bizet y atteste plutôt un caractère de compacité solide, voire touffue, que l'amplitude nerveuse et volubile qui traduit, chez Liszt, la course effrénée de Mazeppa. Il s'agit davantage de traits posés par les deux mains, généralement proches et parallèles, à différents étages, que d'un parcours épique du clavier. Très souvent, les mains ont la même tâche (accords répétés à l'unisson, par exemple) ou presque (fragments de gammes à la droite et arpèges à la gauche identiquement orientés, harmonie répétée à la gauche et trémolo de la même harmonie à la droite). Lorsque la main droite prend son essor (gammes montantes), la gauche contredit le mouvement par le statisme de ses accords (mes. 93/94, 104/105, 117/118). Si la gauche manifeste une initiative, la droite s'immobilise à son tour (mes. 79 à 84).

Toutefois, malgré son caractère général de stabilité réaliste, cette première partie n'est pas dénuée de moments de tension - plus inhérents, d'ailleurs, à l'élément de chasse qu'à celui de fantastique. Ainsi, le court thème secondaire qui apparaît à la suite du thème principal (auquel il est relié par une citation du 1er mouvement de la Sonate op. 58 de Chopin) revêt un caractère angoissé et imprévisible en fonction de l'harmonie instable sur laquelle il se développe et du

fait que les différents étages où il se présente sont disposés en ordre non symétrique :

(mes. 51 à 58)

Musical score for measures 51 to 58. The score is written for piano and voice. The piano part consists of two staves (treble and bass clef) with complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *cre*. The vocal line is on a single staff with lyrics: "scen - do - - - - - mol - - - - - to." The music is in a minor key and features a mix of eighth and sixteenth notes.

D'autre part, un passage dans lequel des fragments de gammes naissant dans les basses et grimpant, de façon menaçante, toujours plus haut alternent avec des interjections haletantes, bloquées dans l'aigu, rompt avec le déroulement majestueux de la musique pour créer un moment de nerveuse incertitude :

(mes. 73 à 78)

Musical score for measures 73 to 78. The score is written for piano. It features two staves (treble and bass clef). The music is characterized by ascending and descending scale fragments in both hands, creating a sense of tension and uncertainty. The piano part includes dynamic markings like *f* and *mf*. The vocal line is not present in this section.

A l'instar du 1er thème, celui de la partie centrale n'offre, lui non plus, aucun caractère fantastique; il est noté "bien chanté" et présente, en fa mineur, une courbe de caractère agréablement lyrique :

(mes. 119 à 127)

The musical score consists of three systems of two staves each. The first system begins with a melodic line in the right hand marked 'glissée' and 'bien chanté'. The second system features a 'poco' marking and a 'dim.' marking. The third system also features a 'poco' marking and a 'dim.' marking. The score is written in F minor and 6/8 time.

Toutefois, cette seconde partie n'est pas sans connaître aussi un moment de tension, grâce à une longue pédale de sol 7ème diminuée VII sur laquelle courent des interjections chromatiques, et surtout dans le passage de transition qui ramène la partie initiale et où s'ébauchent plusieurs tentatives de percer l'étroitesse d'une pédale de si b à la basse.

Davantage qu'une atmosphère surnaturelle ou infernale, l'oeuvre présente bien les traits caractéristiques du genre de la chasse (cf. M. Ellis, l. cit., p. 270): un tempo animé, un mètre à 6/8, des structures rythmiques brusques et éclatantes (sonnerie de trompette du 1er thème), ainsi que des figures mélodiques en appel de cor basées sur la tierce majeure (introduction lente). L'on peut citer aussi l'effervescence du début de l'allegro, qui peut évoquer le rassemblement des gens et des chiens, ainsi que le long accord de mi b V<sup>7</sup> qui marque la fin des

préparatifs et ouvre la voie au cortège majestueux et assuré des cavaliers. Mais ces traits - que l'on retrouve dans bien des compositions de chasse (par exemple le caprice de concert op. 48 de Goria, intitulé "la Chasse", ou la 3ème des "5 Grimaces pour le Songe d'une nuit d'été", de Satie, (1914), qui porte le même titre) - ne constituent que des éléments de matériau musical, des procédés traditionnels pour éveiller l'idée de la chasse dans l'esprit de l'auditeur. La tension inhérente à la situation de chasse requiert des procédés de composition d'un autre ordre, comme par exemple l'affrontement de deux thèmes, les péripéties de leur combat, les modifications entraînées par leur confrontation - l'un acquérant peu à peu la prédominance, l'autre cherchant jusqu'à sa chute à défendre son intégrité. Or, la Chasse Fantastique ne propose qu'une simple juxtaposition des deux thèmes, le premier gardant du début à la fin la prédominance, comme si la proie s'était rendue sans autre forme de procès. Certes, il y a bien des moments de crise (cf. citation des mes. 51 à 58, 73 à 78, p. 89), mais simplement au niveau de l'opposition entre une pédale et un élément mobile (procédé qui n'est pas lié seulement à l'idée de la chasse, chez Bizet, mais constitue au contraire un trait caractéristique de son écriture en général), ou à celui du contraste entre un motif grondant dans les basses et son répondant dans l'aigu, et non entre les deux principaux protagonistes de l'oeuvre. Au reste, la forme en trois parties, de par son caractère répétitif et fermé sur lui-même, n'est peut-être pas celle qui peut le mieux convenir à la traduction d'une activité irréversible comme la chasse, qui mène à la mort. L'on songerait plutôt à une forme sonate, par exemple, mais sans réexposition, la musique s'arrêtant après l'affrontement des deux thèmes.

En plus de cette absence de tension au niveau thématique, il faut relever que le second thème de l'oeuvre, de par son caractère lyrique, est difficile à interpréter dans le contexte d'une chasse. Ceci dénote chez Bizet - comme chez un Heller, qui a pris un parti analogue dans la partie centrale de l'étude "La Chasse", ou un Liszt dans celle de Mazeppa - davantage un souci de contraste au niveau musical qu'à celui de la force évocatrice du programme.

Enfin, il manque à la chasse de Bizet l'élément de silence, ce silence pouvant signifier l'instant qui précède l'affrontement des protagonistes, et aussi la mort. Dans la Chasse Fantastique, la musique court sans autre rebondissement que l'impulsion de ses crescendos, s'asphyxiant de sa propre abondance. En fait, plutôt que d'une chasse, il s'agit davantage d'une course, donc d'un mouvement simple, dépourvu de caractère compétitif.

Si donc l'élément de fantastique ne trouve guère son compte dans ce morceau,

le programme "chasse" n'y trouve que partiellement le sien. Certes, le côté sensoriel de l'imagination auditive y est satisfait : on entend bien la sonnerie du cor et des trompettes, utilisée ici comme représentation pure et simple (cf. Irvine, "The expression of Ideas and Emotions", cité par M. Ellis, l. cit., p. 269). Mais l'aspect conceptuel d'une chasse ne trouve pas d'illustration dans cette musique, qui se contente d'une évocation purement descriptive, c'est-à-dire fondée sur le fait psychologique de l'association des idées à base d'une convention (le cor évocateur de chasse - cf. M. Griveau, "Musique pittoresque", Revue de musicologie, VII (1923), p. 101). Face au double programme impliqué par le titre, l'on peut donc dire qu'en ce qui concerne la chasse, Bizet fait preuve d'une attitude plus réaliste qu'intellectuelle, et ne dépassant guère le stade des procédés traditionnels du genre. Pour ce qui est du fantastique, le terme est inadéquat, et pourrait être avantageusement remplacé - eu égard au caractère général du morceau et, en particulier de la fin - par exemple par celui de "victorieuse".

Comme c'est souvent le cas chez Bizet, l'un des principaux facteurs d'intérêt de la Chasse Fantastique réside dans son aspect harmonique, dont il faut relever trois points. Il y a tout d'abord les deux longs passages évoquant la cavalcade (première partie et réexposition), dans lesquels la tonalité de base mi b majeur est solidement affirmée par ses degrés I (importante pédale de tonique), I<sup>6</sup> et V<sup>7</sup> dans tous les renversements. A côté de cette tonalité bien assise, des accords de 7<sup>ème</sup> diminuée VII jouent un rôle important, en particulier dans le milieu de la section centrale et dans le passage qui amène la réexposition. Enfin, il y a des passages caractérisés par leur incertitude tonale, ou même leur bitonalité. Ainsi, dans l'introduction du morceau, après des arpèges établissant mi b majeur, le 6<sup>ème</sup> degré do prend une importance telle que l'impression auditive glisse vers do mineur, rendant d'autant plus imprévu un arrêt brusque sur si b mineur. Le balancement qui suit entre cette dernière tonalité et fa mineur contribue encore au suspense tonal, lequel ne prend fin qu'avec l'accord de mi b V<sup>7</sup> introduisant le thème principal. Au cours du développement de la première partie, l'on trouve (mes. 67 à 69) l'emploi simultané de deux tonalités en parenté de tierce : fragments de gammes de la b majeur à la main droite, arpèges de fa 7<sup>ème</sup> dim. VII à la gauche (il y a quasi coïncidence entre le mi b du haut et le mi b du bas, mes. 69). Dans le passage de transition à la fin de la section centrale, des fragments de gammes de mi b majeur à la main gauche s'accompagnent, à la droite, d'un trémolo de ré 7<sup>ème</sup> dim. VII (mes. 159/60). Enfin, il y a les quartes précédant le bondissement final, non intégrées à un accord, et qui se présentent seules, en une pauvreté dissonante peut-être évocatrice des trompettes qui s'éloignent.

Sur le plan rythmique, cette pièce marque une recherche nouvelle chez Bizet. En effet, c'est la première fois que le compositeur utilise 16 doubles-croches dans une mesure à 6/8 (mes. 27 et 28), ou encore des formules comme 7 contre 6 (mes. 86), 7 contre 3 (mes. 93).

Les commentaires suscités par la Chasse Fantastique auprès des biographes de Bizet sont unanimement négatifs (à l'exception, citée plus haut, de Marmontel, cf. p. 87). Ainsi, W. Dean emploie au sujet de cette oeuvre les qualificatifs de "longuette, plate et insipide", et n'y voit de fantastique que sa médiocrité (2ème édition, 1. cit., p. 147). Cette opinion est reprise par D. C. Parker (1. cit., p. 169). Mina Curtiss estime que les productions de cette époque (Chasse Fantastique, Chants du Rhin) "ne valent guère mieux, dans l'ensemble, que la plus banale musique de salon" (1. cit., p. 139). Quant à Paul Landormy, il s'exprime ainsi : "Quand Bizet écrit sa Chasse Fantastique ou ses Chants du Rhin, on a l'impression qu'il se débarrasse au plus vite d'une besogne à laquelle il ne prête aucune sérieuse attention : il s'agit de fournir à de "petites pensionnaires" la musique mignarde et sentimentale ou d'une fantaisie bien sage et toujours "sous les doigts" qu'elles réclament pour briller dans les salons où ne règne encore aucune espèce de snobisme musical, et où l'on ne redoute rien tant au contraire en art que la nouveauté, l'imprévu, et aussi la profondeur et la sincérité" (Paul Landormy, Bizet. Paris : Alcan, 1924, p. 78).

Si le commentaire de Dean peut se comprendre, eu égard à d'autres oeuvres beaucoup plus intéressantes que Bizet dédia au piano, il est fonction surtout d'une approche musicologique de la partition, car au travers d'une interprétation très contrastée, évitant tout affadissement dans le 2ème thème, l'oeuvre peut ne pas manquer d'allure à l'écoute.

En ce qui concerne la notion de musique de salon, la Chasse Fantastique ne répond guère aux éléments de caractérisation dégagés par plusieurs auteurs (cf. plus haut, p.66) dans ce genre de musique. Sur le plan technique, tout d'abord, la compacité orchestrale de l'écriture (trémolos, accords chargés nécessitant une large extension, polyphonie impliquant des trilles aux 4ème et 5ème doigts, etc.) comme certains aspects plus pianistiques (gammes, arpèges), dépassent largement les exigences restreintes ou très moyennes de la musique de salon, et par là même, les possibilités d'exécution d'un dilettante. Sur le plan musical, le caractère brillant, victorieux, de cette oeuvre exclut d'emblée tout aspect mignard, sentimental, voire larmoyant, également caractéristique de la musique de salon. Enfin, de par l'ampleur des sonorités qu'elle réclame, la Chasse Fantastique ne saurait être considérée comme une musique qui, selon l'expression de W.

Georgii, "passe au mieux dans le salon" (W. Georgii, C-M. von Weber als Klavierkomponist, 1. cit., p. 1).

Si l'oeuvre ne satisfait donc pas aux caractéristiques de la musique de salon, l'on ne peut dire qu'elle réponde davantage à celles de la musique virtuose, au sens où l'entend Georgii (cf. p.66). Certes, elle fut écrite par un virtuose, mais un virtuose avant tout préoccupé d'orchestre. Elle est aussi dédiée à un virtuose, mais cette dédicace visait sans doute bien davantage, pour Bizet, à marquer sa reconnaissance à son maître qu'à s'assurer un interprète - Marmontel se vouant bien plus à l'enseignement qu'à l'estrade. Au reste, les exploits techniques chers aux virtuoses ne trouvent guère matière dans la Chasse Fantastique.

Bien que l'oeuvre échappe donc à une catégorisation tant dans la musique de salon que dans la musique virtuose, elle s'y réfère tout de même par un certain caractère de superficialité bavarde, lié à un abord trop facile. Par le fait qu'il s'agit davantage d'une simple course que d'une vraie chasse, et qu'il n'y a donc pas de tension entre proie et chasseur au sens du "Wilde Jäger" de Burger ou de "L'aigle du casque" de V. Hugo, la musique se déroule sans grand effort pour l'attention auditive. Cette absence d'exigence - tant pour l'auditeur qui, après une première écoute agréable, aura vite épuisé cette perpétuelle découverte d'éléments nouveaux qui marque les chefs d'oeuvre, que pour l'interprète, lequel, ayant dominé une fois les problèmes techniques et musicaux, n'aura guère à poursuivre sa recherche - marque bien les limites de l'oeuvre, dans laquelle Bizet n'a pas évité une certaine disproportion entre contenant et contenu.

## VIII

### LES CHANTS DU RHIN

(1865)

Bizet ayant toute sa vie manifesté un vif intérêt pour la littérature, (41) il était naturel qu'une oeuvre importante de sa production pianistique s'inspirât d'un texte poétique.

Le Rhin était à la mode depuis la publication, en 1842, des notes de voyage de V. Hugo intitulées précisément "Le Rhin", et depuis la réponse d'A. de Musset au "Rhin allemand" de Nicolas Becker (1849). (42)

L'attrance personnelle de Bizet pour l'Allemagne ressort d'ailleurs clairement d'une lettre à Paul Lacombe, dans laquelle le compositeur affirme être "allemand de conviction, de coeur et d'âme" (cf. P. Imbert, Portraits et études. Paris: Fischbacher, 1894, p. 165).

Bizet avait fait la connaissance du poète Joseph Méry (1798-1865), auteur des Chants du Rhin, aux répétitions de l'Erostrate de Reyer - dont Méry était le librettiste - à Bade en 1862, et s'était lié d'amitié avec lui. (43)

Voici les poèmes des Chants du Rhin :

#### PRELUDE

Le Rhin est ce beau fleuve, où chaque promontoire  
A gravé sur le roc sa fable ou son histoire;  
Le Rhin parle; il raconte, avec sa grande voix,  
Les drames ténébreux et les exploits sublimes,  
Autrefois accomplis au fond de ses abîmes,  
Au soleil de ses tours, à l'ombre de ses bois.

Le Rhin prend tous les tons, joyeux, légers ou graves,  
Pour chanter les jardins, les vignes, les Burgraves;  
Ses accords naturels suivent les lois de l'art;  
Dans ses golfes d'azur, où les aigles vont boire,  
Dans les nefs de ses bois, divin conservatoire,  
Il créa Glück, Weber, Beethoven et Mozart !

I

L'AURORE

C'est un beau jour d'été; c'est à l'heure première  
Qui sonne dans le ciel, quand sa douce lumière,  
Rayon horizontal, vient argenter les eaux;  
La cime des sapins sur les monts se colore;  
L'air suave est rempli des concerts de l'aurore,  
De la brise du fleuve et du chant des oiseaux.

II

LE DEPART

Les jeunes bûcherons, enfants de cette rive,  
Sur le fleuve riant lancent la barque oisive,  
Qui vogue, sans péril, sous un azur serein;  
Leurs pures voix, échos fraternels de leurs âmes,  
Chantent, s'accompagnant du murmure des rames,  
L'hymne de la jeunesse aux vieux châteaux du Rhin.

III

LES REVES

Puis, les joyeuses voix expirent sur les grèves;  
Les passagers heureux s'abandonnent aux rêves !  
La rame ne fend plus le liquide chemin;  
Après l'hymne des voix, l'hymne du coeur commence;  
Des pleurs mouillent leurs yeux; sur l'horizon immense  
Ils ont vu rajeunir le vieux peuple germain !

#### IV

##### LA BOHEMIENNE

Mais un nuage noir s'est levé sur la rive;  
La fille des chansons, la bohémienne arrive;  
Elle mêle sa danse au son joyeux des flots,  
Et, raillant la vertu dans sa noble croyance,  
Aux plus fidèles cœurs prédisant l'inconstance,  
Sur le rauque tambour fait tinter les grelots.

#### V

##### LES CONFIDENCES

Ils se sont tous émus sur la barque immobile  
De la triste chanson de la folle sibylle;  
Ils ont rendu la rame au flot, la voile au vent,  
Pour retrouver au loin les entretiens qu'on aime,  
L'air pur a dissipé le nuage bohème  
Comme de vagues sons, écoutés en rêvant.

#### VI

##### LE RETOUR

Le jour fuit; sur le Rhin la nuit étend ses voilés;  
Il est doux de chanter et de vivre aux étoiles;  
Les nuits sont, en été, plus belles que les jours ...  
Demain, ô jeunes gens, vous redirez encore  
Votre salut au fleuve, et votre hymne à l'aurore;  
Imitez votre Rhin, le Rhin chante toujours.

MERY.

Ces poèmes ont dû attirer l'attention de Bizet en fonction de deux éléments par le biais desquels ils rejoignaient l'opéra : d'une part le mélange des arts, d'autre part l'aspect psychologique d'un type de personnage pour lequel, bien avant *Carmen*, Bizet avait montré sa fascination : celui de la bohémienne, la femme fatale. En 1858 déjà, Bizet écrivait à sa mère cette profession de foi romantique et wagnérienne : "Tous les arts se touchent, ou plutôt il n'y a qu'un art. Qu'on rende sa pensée sur la toile, sur le marbre ou sur le théâtre, peu importe : la pensée est toujours la même" (Bizet, l. cit., p. 103). Or les Chants du Rhin présentaient au compositeur des interférences entre l'art musical, pictural, et la danse. En ce qui concerne le premier, le titre même de l'oeuvre, ainsi que celui du "Prélude", la "grande voix" du Rhin, son "chant", ses "accords", l'allusion aux quatre musiciens dans le dernier vers du Prélude, les "concerts" de l'aurore, le chant des oiseaux, l'hymne des bûcherons, la chanson de la Bohémienne, le tintement des grelots du tambour, les "vagues sons écoutés en rêvant", autant d'éléments d'essence auditive susceptibles d'inspirer une traduction musicale.

Dans le domaine visuel, les poèmes présentent quelques tableaux : l'aurore d'un jour d'été, avec les eaux et les sapins, la barque, les vieux châteaux du Rhin, le nuage noir, la nuit. Or, si le spectacle de la nature n'a pas été d'emblée accessible à Bizet (cf. lettre à sa mère du 29 XII 1857, l. cit., p. 5), son séjour en Italie, grâce à ses camarades Heim, architecte, About, critique d'art, Sellier et Didier, peintres, avait éveillé chez lui le goût des arts plastiques.

(44)

Enfin, les Chants du Rhin font allusion au domaine de la danse par l'intermédiaire de la danse de la Bohémienne.

Quant au personnage de la femme fatale, celle qui, fondamentalement traître, sème le trouble dans les situations claires, révèle chez autrui des tendances ignorées, fascine pour détruire, Bizet s'y était intéressé en 1858 déjà en formant le projet (lettres des 13 novembre et 21 décembre, l. cit., p. 108 et 117) d'un opéra sur l'*Esmeralda* de V. Hugo. Depuis Rome, il demandait à sa mère des nouvelles de "La Magicienne", opéra en 5 actes d'Halévy (lettres des 25 et 30 mars 1858, l. cit., p. 49 et 51) et en 1859, après une visite au Cap Circé et à la grotte de la Magicienne, avait eu l'idée d'une ode-symphonie intitulée "Ulysse et Circé" (lettre du 4 juin, l. cit., p. 164). C'est dire que le thème proposé par le 4ème Chant du Rhin avait depuis longtemps éveillé en lui un écho particulièrement direct.

Outre le programme proposé par le déroulement même du récit, les poèmes de Méry offraient donc à Bizet des possibilités d'évocation à différents niveaux.

Or, tant à l'analyse qu'à l'écoute, l'on s'aperçoit que le compositeur évite la plupart du temps des rapports directs, indubitables, entre poésie et musique. Par exemple, sur le plan des allusions proprement musicales du texte, Bizet s'abstient de traiter le Prélude, où s'exprime la relation la plus ostensible entre poésie et musique. De même, il se garde d'évoquer le chant des oiseaux (Aurore), dont le stéréotype serait aisément reconnaissable. S'il inclut bien un chant dans le morceau de la Bohémienne, l'on peut douter que ce chant soit le fait de l'héroïne, comme c'est le cas chez Méry. En ce qui concerne l'évocation de paysages, pas plus les grands élans passionnés qui traversent l'Aurore que l'alacrité du Retour ne correspondent à l'attente suscitée par l'atmosphère tranquille des poèmes correspondants. Quant à l'enchaînement des faits du récit, il ne trouve dans la musique, à part l'impact du 4ème morceau, qu'une traduction faiblement suggestive, souvent difficile à découvrir ou sujette à caution.

C'est que Bizet n'aborde pas le programme en fonction d'une démarche intellectuelle qui consisterait à s'en distancer pour chercher les moyens techniques les plus adéquats en vue d'une restitution la plus explicite possible. Il est bien plutôt le spectateur sensible qui, resté sur la rive, assiste au déroulement des événements, lesquels déclanchent en lui des réponses de type émotif. C'est donc au travers de sa sensibilité personnelle que s'opérera la synthèse des différents niveaux programmatiques. De là vient que le thème qui est le plus proche de cette sensibilité - savoir la Bohémienne - est aussi celui qui est traité avec le plus de force évocatrice : on "voit" la danse de la Bohémienne, on imagine la ponctuation de son tambourin, on suit les volte-face - derrière de trompeuses apparences de franchise - d'un caractère versatile, on sent enfin les conséquences de cette présence maléfique dans un univers de normalité. Le compositeur semble s'exprimer, à la fin du 4ème morceau ainsi que dans le 5ème, comme pour traduire, au-delà de toute préoccupation d'ordre programmatique, son émotion propre. Bien plus qu'au domaine de la musique à programme, c'est donc bien aux frontières de la musique pure que touche l'oeuvre de Bizet.

Ceci ressort d'ailleurs du sous-titre que le compositeur a donné à son cycle : "lieder sans paroles". Sans doute suscité par les Lieder ohne Worte de Mendelssohn, ce sous-titre atteste, chez Bizet comme chez Mendelssohn, le souci que la musique puisse se tenir toute seule, non portée ou illuminée par un contenu poétique précis, susceptible d'interférer avec la nature "indéfinie de la musique" (cf. Marmontel, Eléments d'esthétique musicale. Paris : Heugel, 1884, p. 268 à 275 sq, et E. Glusman, l. cit., p. 178). (45)

L'on pourrait presque appliquer à Bizet la remarque faite par Schumann au sujet des *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn, qu'il oppose aux *Minnelieder* de Taubert (op. 16, 1834) : "Les *Minnelieder* se distinguent des *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn en ce que ceux-là sont inspirés par des poèmes, tandis que ceux-ci sont peut-être conçus pour devoir susciter des poèmes" (*Neue Zeitschrift für Musik*, III, (1835), p. 15). Si le fait que Bizet a repris pour l'ensemble de l'oeuvre ainsi que pour chaque morceau les titres de Méry peut laisser augurer une inspiration directe à partir du texte poétique, le sous-titre, bien plus révélateur de la réalité de cette musique, fait sentir l'intention profonde du compositeur dans le sens d'une musique sans paroles, donc autonome. Au reste, comme le poème concerné n'est pas cité par le compositeur en exergue de chacun des morceaux, l'on peut en inférer que Bizet ne tient pas à susciter chez l'interprète une préoccupation particulière du lien entre l'élément littéraire et la musique, ni à sensibiliser l'auditeur à cette relation au travers d'une lecture à haute voix des poèmes avant l'exécution, ou d'une insertion dans le programme.

Si l'on se réfère aux deux catégories établies par E. Glusman pour les *Lieder ohne Worte* de Mendelssohn - genre vocal (comportant le chant solo avec accompagnement de piano, le duo avec piano, le chant choral a capella) et genre instrumental (1. cit., p. 210), l'on s'aperçoit que l'élément vocal impliqué par le sous-titre que Bizet donne aux Chants du Rhin joue dans l'oeuvre un rôle important. Ainsi l'Aurore, le Départ, les Confidences et le Retour sont du type chant solo avec accompagnement, tandis que les Rêves entrent dans la catégorie du chant choral. Seule la Bohémienne est un morceau de style instrumental, encore que sa coda appartienne à un type mixte vocal/instrumental.

#### 1. L'Aurore

A Marmontel (46)

A lui seul, le thème de ce premier chant du Rhin montre bien la façon dont Bizet passe rapidement de ce qui, dans le poème, lui est extérieur - le tableau - à ce qui lui est intérieur - l'émotion que suscite en lui ce tableau :

(mes. 1 à 32)

(voir page suivante)

*legatissimo.*

Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped. +

Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped. +

*dim. - pp*

Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped. +

Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped. +

Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped. +

Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped. + Ped. +

Les 8 premières mesures de ce thème ne sont pas sans faire songer à une barcarolle : le balancement mélodique auquel répond, comme un reflet dans l'eau, l'oscillation des basses, l'alternance tranquille tonique/dominante des accords sous-jacents, la ligne toujours semblable de l'accompagnement (montée sur 5 notes, descente sur la dernière), laquelle peut suggérer un friselis de vagues, autant de facteurs pouvant évoquer le balancement d'une barque (dont il n'est d'ailleurs pas encore question dans le poème). L'on pourrait même voir, dans l'oscillation mélodique autour du do ((atteint, à la mesure 5, en position centrale par rapport aux mesures 3 et 4, touché en position centrale également, mes. 6, par rapport aux croches qui l'entourent, les deux sol des mesures 7 et 8 compensant, en quelque sorte, par leur distance de quarte inférieure, l'éloignement du mi (tierce supérieure) et du sol (quinte supérieure) des mesures 1 et 2)) ainsi que dans le balancement des basses, croissant puis décroissant par rapport à la pédale de sol (intervalles de quarte, quinte, sixte, puis tierce) la combinaison des deux mouvements de la barque de babord à tribord et de la poupe à la proue. Toutefois l'évocation de ce dernier mouvement souffre de ce qu'un poids égal est adjugé ici, en fonction du rythme à 3/8, à chaque basse; en effet, le mouvement ascendant suppose un élan plus marqué que le mouvement descendant (cf. Grove's Dictionary of Music and Musicians, article "barcarolle", p. 185). Si l'on envisage ces 8 premières mesures écrites à 6/8, cette différence dans l'aspect dynamique serait réalisée, le do initial de basse devenant un appui plus fort que le sol qui suit, etc. Si Bizet n'a pas choisi la pulsation à 6/8 caractéristique de la barcarolle, c'est sans doute qu'il n'entendait pas maintenir la tendance descriptive de ces mesures initiales. En effet, le 6/8 n'eût déjà plus convenu aux 8 mesures suivantes, dans lesquelles affleure une tension expressive qui dominera l'essentiel du morceau : la ligne mélodique, d'abord régulière, a besoin d'un poids croissant sur chaque note pour exprimer son attirance vers le ré, qu'elle touche deux fois (la seconde en crescendo), tandis que les basses utilisent également la pulsation à un temps pour soutenir, en mouvement contraire, cette montée expressive.

La seconde partie du thème confirme l'abandon de l'impression de barcarolle; en effet, les notes mélodiques des mes. 18 et 20 (correspondant à 2 et 4) s'y voient pourvues d'appoggiatures supérieures renforcées d'un soufflet qui tend à leur donner un caractère quelque peu suppliant. Le fait que Bizet prend soin d'indiquer la nuance (pp) au début de cette seconde partie, afin de mettre en valeur ces deux soufflets - alors qu'au début du morceau il s'en remet à l'interprète pour le choix d'une nuance adéquate - montre qu'il accorde particulièrement d'importance à cet élément expressif.

Si l'on examine maintenant la place occupée par ce thème dans le morceau, la prépondérance de l'expression sur la description ne fait que se confirmer. Le plan de l'oeuvre se présente comme suit :

thème (32 mes.)

passage de transition (16 mes.) inspiré des mes. 9 à 16 du thème

deux grandes montées expressives inspirées également des mes. 9 à 16


coda centrale

réexposition de la seconde partie du thème

deux grandes montées expressives symétriques des premières

coda terminale


Malgré une allusion des basses à l'oscillation de barcarolle, le passage de transition qui suit le thème, écrit en la mineur et ré mineur, précise l'inquiétude esquissée dans le thème par la première atteinte au mineur (mes. 11). Cependant l'atmosphère y reste encore relativement calme, malgré une indication "appassionato" qui n'a guère le temps de se développer.

Dans le premier grand élan expressif, la mélodie s'élève en notes conjointes, traversant do majeur, mi mineur, fa majeur, et se bloquant en son sommet tandis que l'accompagnement continue à monter. Un pp subito engendre une retombée dont le rythme vacillant (  ) ramène la mélodie à son point de départ. Le second élan semble augurer plus de succès quant à ses conséquences : il monte une tierce plus haut, et la nuance crescendo se maintient un moment à la descente, cédant toutefois avant l'affirmation de sol majeur. (47)

Si la mélodie de la coda interne reprend une allure rêveuse, sur un balancement des basses qui rappelle celui du début, elle est cependant alertée par deux soufflets expressifs (cf. mes. 18 et 20) et ramène le thème au travers de la tension créée par un ostinato rythmique sur pédale de dominante.

Seule la seconde partie du thème - la plus expressive - est reprise, avant que ne réapparaissent les grands élans dont le départ haussé d'une quarte (do majeur au lieu de sol majeur), la nuance de plus en plus véhémence, les appoggiatures d'octaves soulignant les basses, la dernière retombée effectuée ff sur un rythme de croches insistant et volontaire, portent à sa péroration l'élément expressif du morceau. Une coda terminale au caractère nostalgique (chromatisme mélodique descendant) apporte à l'oeuvre une fin en arpèges évanescents.

Il y a donc peu d'éléments à rapporter au programme, dans ce premier Chant du Rhin. Cependant, la tonalité de do majeur a pu être choisie comme une allusion à "l'heure première". Le début du thème, le passage de transition et la coda centra-

le correspondent à l'atmosphère de douceur qui baigne la poésie, tandis que la coda terminale n'est pas exempte de la suavité évoquée à l'avant-dernier vers. La simplicité du langage harmonique, dépourvu de carrefours imprévus, (48) de même que celle du langage rythmique (accompagnement toujours identique, mélodie cantonnée à trois formules rythmiques : ) a peut-être le sens de laisser à l'oeuvre, en accord avec l'esprit du titre, un caractère ouvert permettant de mettre en valeur les recherches contenues dans les autres morceaux du cycle.

Ce premier Chant du Rhin n'est pas étranger au premier Lied ohne Worte (op. 19) de Mendelssohn en ce qui concerne le type d'écriture pianistique (également employé dans les Lieder 37 et 46), la simplicité rythmique de la ligne mélodique, le mouvement, la présence de poussées expressives au sein d'un climat de base tranquille.

## 2. Le Départ

A. F. Planté (49)

Le deuxième poème des Chants du Rhin a mis Bizet d'heureuse humeur : la musique est riante, sereine. L'auteur y fait coïncider 4 éléments qui confèrent au morceau un aspect très caractéristique : un ostinato de doubles-croches en triolets, un petit motif toujours semblable à lui-même et qui s'infiltré, à intervalles réguliers, dans le courant musical, de longues pédales de basse, un chant. Ces éléments sont combinés de la façon suivante :

(mes. 5 à 11)

The image shows a musical score for piano, measures 5 to 11. It is written in G major and 3/4 time. The score is divided into three systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system shows the piano introduction with a treble clef and a bass clef. The second system continues the piano part. The third system shows the piano accompaniment for the tenor's melodic motif. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are some markings above the first system, possibly indicating dynamics or articulation.

L'ostinato de doubles-croches revêt plusieurs fonctions. Sous la forme de triolets ascendants, il entame seul, *pp*, le morceau, donnant l'impression que tout a commencé avant, ou ailleurs, et que l'on glisse sans heurt dans un mouvement préétabli. Il accompagne, sous la même forme, le motif du ténor. Lorsque ses triolets se présentent en ligne descendante, la mélodie formée par les notes supérieures de chacun d'entre eux constitue l'une des lignes mélodiques des phrases du chant. D'une manière générale, il sert de trait d'union, d'élément commun aux épisodes, tant sur le plan dynamique - en conférant au morceau la vibration allante d'un mouvement perpétuel - qu'harmonique - en suggérant la couleur tonale. S'il ne trouve pas de répondant direct dans le poème, il contribue à créer l'impression d'un mouvement non directif, maintenu dans un immobilisme de fond qui n'est peut-être pas sans rapport avec la stabilité évoquée par les termes de "barque oisive qui vogue sans péril".

Avec le motif du ténor, Bizet a trouvé un exemple de "vrai motif, rythmé, facile à retenir", comme ceux dont il parle à sa mère dans sa lettre du 19 mars

1859 (cf. p.13). Sa ligne mélodique centrée sur le si, à partir duquel elle boucle une fois en haut, une fois en bas - avec toutefois la dissymétrie du do# de la mes. 6 - ne trouve guère d'explication descriptive. Dans le poème, le seul mouvement revenant régulièrement à son point de départ est le geste des rameurs; mais un tel geste est de nature circulaire, toujours orienté dans le même sens, et ne souffre pas d'irrégularités. L'aspect rythmique de ce motif est également difficile à interpréter en raison du phrasé syncopé (partant de la 2ème croche de la mesure, il aboutit à la 2ème de la mesure suivante) qui confère au premier si le caractère d'un bref point d'arrivée, et au second celui d'un redépart plus long. (50)

Or, si le geste du rameur présente bien une phase accentuée lorsque l'on tire sur les rames, et une phase moins active lorsque, sortant les rames de l'eau, on bénéficie de l'élan donné au bateau, une évocation voulue et précise eût nécessité un appui sur le premier temps, et par conséquent un phrasé différent. L'hypothèse la plus vraisemblable est celle que ce motif, exempt ou fort éloigné de toute connexion visuelle, est comme la marque de la présence du compositeur qui, resté sur la rive, regarde la barque s'éloigner et fredonne la rengaine heureuse que lui inspire le tableau, marquant ainsi sa présence, à intervalles réguliers, au sein même des épisodes.

La longue pédale de basse qui sous-tend ce motif étend son rôle bien au-delà de sa formulation écrite. L'oreille s'en souvient lorsque le chant commence (mes. 7, sq), et cette basse implicite soutient ces mesures dont l'argument se déroule dans le médium ou l'aigu du clavier. Sa rentrée à la mesure 11 ne surprend pas, et on la retrouve avec le même naturel à la fin de la seconde période du chant. Bien que se portant momentanément, dans le cours du morceau, sur sol# (dominante du ton relatif) ou si (dominante du ton de base), elle incarne comme une sorte de faux-bourdon, un principe de stabilité qui peut s'interpréter de différentes façons : image de la surface calme de l'eau, marque de l'égalité d'humeur du compositeur, mais aussi fixité sous-jacente rendant illusoire l'envolée du chant qui en est issu et qui y revient.

Ce chant, qui commence à la mesure 7, se présente, dans le morceau, en 3 phases de 8 mesures - phases au milieu desquelles et entre lesquelles se glisse la ponctuation du petit motif. Etant donné la ligne parallèle de la main gauche et des premières croches de triolets à la main droite, l'on peut se demander à laquelle de ces deux lignes le compositeur a voulu donner prédominance - si tant est qu'il y ait prédominance. Le fait que les triolets, présentés jusque là en ligne ascendante, adoptent la ligne inverse, laissant la supériorité sonore à la note

la plus haute, peut être une indication que la main droite prend la ligne mélodique conductrice. A l'appui de cette hypothèse, l'indication "bien soutenu" qui figure au-dessus de la main droite (alors que le "dolcissimo" concerne plutôt la gauche), ainsi que le soufflet des mes. 9 et 10, qui concerne également la ligne supérieure.

Cependant la présence de l'accompagnement formé par les deux dernières notes de chaque triolet confère à la main droite un caractère plus instrumental que vocal. Or, si l'on se réfère au poème, où il est question de l'hymne chanté par les jeunes gens, l'on peut penser que la main gauche, de par son registre inférieur et son énoncé à capella, se rapproche davantage que la droite de l'évocation d'un hymne. Dès la seconde demi-phrase de ce chant, Bizet souligne d'ailleurs la voix inférieure par un soufflet (mes. 14 et 15), réservant depuis là toutes les indications de nuances à la main gauche dans les deux autres phrases du chant. (51)

Mais quelle que soit la voix qui, dans l'esprit du compositeur, devait revêtir une prédominance, le caractère d'hymne ressort de la facture mélodique elle-même : peu de différence entre les lignes mélodiques de chaque phrase, régularité des valeurs rythmiques, similarité entre les demi-phrases (ligne des mesures 8 et 13, avec les deux notes centrales répétées, ligne des mesures 9 et 14, où le sommet de chaque demi-phrase est atteint, utilisation de la même formule en duolets descendants à la fin de chacune des demi-phrases). Certaines formules mélodiques et rythmiques se retrouvent d'ailleurs dans les psaumes 60, 64, 75 et 79 du Psautier Romand.

Si cette mélodie présente bien certaines caractéristiques d'un hymne, elle n'est cependant pas faite pour être chantée, ce qui atteste, une fois de plus, une distanciation par rapport au programme poétique. Tout d'abord, le phrasé qui recouvre chaque demi-phrase dépasse, par son amplitude, les respirations qu'impliquerait une exécution chantée (probablement entre les 1ère et 2ème croches des mesures 8 et 9, et symétriquement aux mesures 13 et 14). Le sommet du soufflet des mesures 9/10 et 14/15 n'intervient pas, comme ce serait probablement le cas dans une mélodie conçue en vue du chant, au point le plus haut de la demi-phrase (2ème croche mes. 9 et 15), mais dans la retombée du trait. Sur le plan mélodique, certains faits attestent une élaboration plus instrumentale que vocale; ainsi, le si de la mes. 9 serait atteint plus facilement par une ligne descendante mi/ ré# /do# /si que par le saut depuis le ré#; l'intervalle si/fa# entre les mes. 10 et 11 pourrait être évité par la présence d'un sol# à la place du si; ce même intervalle, à la fin de la mesure 15, pourrait également être évité par un la en lieu et place du si. Enfin, un hymne fait pour être chanté serait soutenu par des

basses constituant un fondement harmonique réel, et non pas, comme c'est le cas ici, par une pédale latente sous-entendue, laissant à la main droite le soin de suggérer l'harmonie par des notes de remplissage.

Si cette suggestion harmonique ne sort pas, dans la première phrase, du cadre de mi majeur, elle prend, dans la deuxième, une figure plus variée. Ainsi, la mélodie touche un ré $\flat$  laissant augurer la majeur, mais retrouve presque aussitôt un ré $\sharp$  qui fait aboutir la première demi-phrase à la dominante du relatif. Quant à la seconde demi-phrase, après avoir maintenu durant deux mesures cette harmonie de sol $\sharp$  majeur, elle troque soudainement le si $\sharp$  (do $\sharp$  min.VII) contre si $\flat$  (mi V) et se termine à la dominante du ton de base. Du fait de ces éléments modulateurs, soulignés par l'inflexion des nuances, cette deuxième phrase revêt un caractère moins stable que la première (proximité du ré $\flat$  et du ré $\sharp$ , puis du si $\sharp$  et du si $\flat$ ), plus animé aussi (surprise du pp subito à l'arrivée du si $\flat$ , après deux mesures de crescendo en sol $\sharp$  majeur), comme si la mélodie se chargeait déjà d'une sorte de prescience de ce qui attend les jeunes gens au bout de leur chemin.

Quant à la troisième phrase, si elle atteste encore, en son début, un souci d'émancipation (partie en si majeur, la mélodie touche fa $\sharp$  mineur, relatif de la sous-dominante du ton de base), elle prend figure de retour au bercail; sa première partie se conclut, comme dans la phrase précédente, à la dominante du relatif, mais en descrecendo, cette fois, et le retour au ton de base ("bécarriation" du si $\sharp$ , cf. plus haut) dans la seconde partie s'opère en nuance décroissante.

Le fait que Bizet réexpose les trois phrases du chant n'a rien pour surprendre, dans le contexte d'un hymne. Cependant, le crescendo général dans lequel ces trois phrases sont maintenant englobées fait tendre la musique, avec une intensité croissante, vers un aboutissement qui n'a pas de répondant dans le poème, ni la promenade de la barque ni le chant des jeunes gens n'étant orientés vers un but défini. Repris encore, en guise de péroraison, sous la forme du début de la deuxième phrase, le chant s'interrompt deux fois sur une harmonie de la majeur (mi IV) fortement affirmée, cette fois, par la cadence parfaite des basses, puis adopte cette tonalité pour jeter ses derniers feux avant que de se perdre dans une coda de type purement instrumental. Le motif du ténor y revient en force dans un mi majeur retrouvé, dérape en dernière minute à nouveau vers la majeur, et conclut brillamment dans un ton de base privé cependant de toute affirmation cadentielle.

C'est dans cette péroraison que se marque le mieux la liberté de Bizet face au programme. Ainsi le chant, marqué tout au long du morceau d'une certaine fra-

gilité en raison de l'absence de basses harmoniques réelles, s'interrompt au moment même où ces dernières apparaissent, comme cédant, après plusieurs énoncés sur le fondement latent et sous-entendu d'une pédale, devant l'irruption d'un élément solide et réel (ses trois dernières mesures reprennent d'ailleurs la formule sans basse harmonique). Ceci ne répond guère au caractère positif que l'on pourrait attendre d'un "hymne de la jeunesse aux vieux châteaux du Rhin". De plus, si poème et musique se rejoignent en ce sens que ni dans l'un ni dans l'autre le chant ne présente d'élément conclusif, Bizet fait évoluer la musique en un sens différent de la poésie, puisque le chant se perd et que les mesures conclusives sont réservées au retour en force du motif dont on a vu (cf. p.100) qu'il représente davantage une marque de la sensibilité du compositeur qu'une allusion à un élément du poème. Enfin, il y a cette affirmation de la majeur, qui intervient au moment où la musique a le plus d'éclat et qui semble devoir s'imposer jusqu'à l'extrême limite, donnant presque à penser qu'il s'agit du véritable ton de base, auquel le mi majeur précédent - qui incarnait pourtant la stabilité de la première phrase, et auquel on revenait dans la troisième - aurait servi jusque là d'ali-bi. Ce doute, jeté rétrospectivement sur le sens tonal du morceau, de même que ces volte-face de dernière minute entre la majeur et mi majeur ne trouvent pas non plus de répondant dans le poème de Méry. Il y a là une instabilité qui, bien que revêtant dans cette fin du Départ un caractère de fantaisie joyeuse, n'est pas sans pressentir la liberté modulatoire traduisant, au 4ème morceau, les caprices de la Bohémienne.

### 3. Les Rêves

A. F. Le Couppey (52)

Venant après les deux premiers poèmes, l'un uniquement centré sur la description d'un paysage, l'autre intégrant au tableau l'élément humain, le poème des Rêves marque l'abandon de l'univers extérieur au bénéfice de l'univers intérieur: les voix se taisent, le mouvement s'arrête. Mais ceci ne signifie ni le silence ni l'immobilité: une autre voix s'élève, celle de l'impulsion sentimentale, un autre mouvement s'amorce, celui de l'imagination. Chez Méry, la transition se fait sans heurt, grâce au caractère non conclusif de la fin du Départ. Chez Bizet, la différence est plus marquée en raison de la fin animée du 2ème morceau, auquel succède le début tout de douceur voilée du 3ème.

Si, de par son écriture polyphonique, la pièce s'apparente à la catégorie des Lieder ohne Worte du type chant choral (cf. E. Glusman, l. cit., p. 210), de par

son caractère souple, feutré, exempt de la solennité à capella des Lieder ohne Worte op. 19 No 4, op. 30 No 3 ou op. 38 No 4 de Mendelssohn, elle fait songer avant tout au quatuor à cordes, le piano n'y étant utilisé qu'à des fins de doublement mélodique ou d'octaves profondes. Bien qu'aucun élément du poème des Rêves n'imposât à Bizet un type d'écriture plutôt qu'un autre, l'on peut voir dans cette écriture polyphonique comme une représentation des différents étages de la pensée imaginative, dans laquelle la ligne directrice n'est pas toujours isolée, dégagée des niveaux secondaires (ce qui se traduirait plutôt par une mélodie accompagnée), mais où elle s'imbrique à ces autres niveaux, tantôt en ayant le dessus, tantôt en cédant momentanément la prédominance. Ainsi, tantôt le thème jouit du rôle principal, tantôt il est supplanté - à l'écoute du moins - par un élément de contrechant, avant que de reprendre la préséance, comme si la pensée directrice un instant en sourdine revenait au premier niveau de la conscience.

Comme dans le Départ, Bizet a conçu les Rêves en double exposition, la seconde en intensité croissante par rapport à la première. Mais si, à l'instar du morceau précédent, la musique tend vers une conclusion affirmée, le compositeur a préféré terminer ici par le retour d'une atmosphère calme, suspensive, quelque peu nostalgique (chromatisme mélodique descendant), où rien ne transparait de l'élément de renouveau évoqué par le dernier vers de Méry.

En plus de l'aspect formel, l'analogie avec le Départ se traduit également par la présence de pédales, tant rythmiques qu'harmoniques. Ainsi, de même que les triolets de doubles-croches traversaient quasiment tout le 3ème Chant du Rhin, ce sont ici des triolets de croches qui marquent leur pulsation, andante ma non troppo, jusqu'aux accords finaux. Sur le plan harmonique, les pédales de basse qui, dans le Départ, soutenaient le petit motif ainsi que - de façon implicite - le chant des rameurs, prennent ici la forme de pédales confiées aux voix intermédiaires et apparaissent sous forme de secondes ou de notes isolées, sporadiquement sous forme de tierces ou quarts. (53) Comme l'ostinato rythmique, ces pédales accompagnent la voix mélodique du début à la fin, ne s'interrompant que dans deux mesures de péroraison mélodique (25 et sym. : 35).

Enfin, sur le plan du choix de la tonalité, l'on peut voir une relation avec le Départ en ce sens que le ré $\flat$  majeur des Rêves, faisant suite au mi majeur du 2ème morceau, peut être entendu comme do $\sharp$  mineur, tonalité relative de mi majeur.

Après avoir cherché sa voie au travers de quelques mesures introductives fondées sur la dominante-7ème, le thème apparaît dans son intégralité, très doux, feutré, lié sans heurt à l'introduction :

(mes. 6 à 10)

Malgré la continuité de sa pédale de triolets, la symétrie de ses points d'appui harmoniques, son unité d'atmosphère, ce thème recèle deux phases. La première (fin mes. 6 à milieu 8), dont tout ou partie constituera la base du développement polyphonique ultérieur, apparaît comme la plus calme, la plus posée : à son impulsion vers  $V^7$ , atténuée par l'appoggiature supérieure, répond avec la même formule mélodique, rythmique, la même nuance aussi, son impulsion vers I. La dominante jouit pourtant d'une légère prédominance due au fait qu'elle se présente en premier lieu et que sa voix mélodique bénéficie d'une noire (do, mes. 7), la tonique n'intervenant qu'en 2ème position et son ré b mélodique ne disposant que d'une croche.

La seconde phrase est plus animée; bien que n'apportant pas de point d'appui harmonique nouveau - d'où un certain aspect de redite -, elle présente cependant une mélodie nouvelle, un accord de la  $b^7$ ème dim. VII qui lui est propre, et surtout une présence de  $V^7$  plus accusée que dans la première partie en raison du retard mélodique non résolu, de la compacité de l'écriture (quinte à la main gauche), ainsi que du "poco sf" soulignant la nuance en soufflet. C'est ce poids supplémentaire accordé à la dominante-7ème qui fait le mieux sentir la nécessité interne de cette seconde phrase - utilisée par la suite aux seules fins de contrechant -, comme si le compositeur, après avoir fondé sur cette harmonie toutes les mesures introductives ainsi que le départ du thème, refusait le repos sur la to-

nique brièvement atteinte à la mesure 8, pour se hâter à nouveau (croches, fin mes. 8) vers un élément instable.

La 2ème exposition thématique confirme cette attirance vers  $V^7$  en confiant au ténor une impulsion nouvelle qui attire l'attention vers la quinte :  
(mes. 10 à 11)

Conclue en fa mineur, cette seconde exposition ouvre un passage de développement dans lequel s'amorce, venant de très loin, le premier paroxysme expressif du morceau; apparaissant à différentes voix - alto, ténor, puis les deux ensemble -, la première partie du thème s'adjoint des contrechants mélodiques dont l'insistance - voulue par l'accentuation - tend à accaparer l'attention auditive. Dans une tension croissante (*animato*), une tendance se fait jour, à deux reprises, vers la sous-dominante sol  $\flat$  majeur, tendance contrée par les incursions d'un trémolo court et ramassé de triples-croches sur la basse ré  $\flat$ , comme si la tonique, réduite jusque là à la portion congrue, revendiquait ses droits au moment où ils vont lui échapper. C'est de sol  $\flat$  majeur que l'on bifurque soudain vers un accord écrit comme mi  $\flat$   $\flat$   $\flat$   $\flat$  - mais qui sonne comme ré majeur - attaqué en force et dont l'arpège descendant retombe sur ré  $\flat$   $\flat$   $\flat$   $\flat$  :

(mes. 24 à 26)

The image shows a musical score for piano, measures 24 to 26. It consists of two staves. The upper staff is filled with dense, complex rhythmic patterns, including many beamed notes and rests. The lower staff has fewer notes, often with longer durations, and includes several 'Ped.' (pedal) markings. Dynamic markings include 'ppp', 'pp', 'dim. molto', and 'Tempo'. A 'rit.' (ritardando) marking is also present. The music concludes with a cadence on the tonic.

La sonorité diésée de cet accord, atteint par mouvement contraire des voix, surprend fortement après le développement en bémols de ce qui précède, et alors que l'on s'attendait plutôt à la 7<sup>ème</sup> dim. VII de si $\flat$ . Il y a là, pour un instant, un dépaysement de l'élan expressif, comme une échappée soudaine vers quelque chose dont la perspective se ferme très vite. En effet, l'aboutissement du paroxysme sur ré $\flat$  1 $\frac{6}{4}$  n'est pas suivi de la solide affirmation cadentielle attendue, mais c'est le thème lui-même qui, réintroduit en catimini, joue le rôle de cadence, thème dépourvu ici de nuances internes - comme si l'apogée dont il découle l'avait privé de ses forces - et retardant son appui sur la tonique, dont il évite même la position fondamentale. Cependant, le second volet du morceau (réexposition du premier, sans les mesures introductives) présente à l'instar de la réexposition du Départ - une animation croissante, et le second paroxysme sur mi $\flat$  1 $\frac{6}{4}$  connaît un effet plus durable que le premier : sa cadence est affirmée et conclue par des accords fff dont la ligne mélodique se referme sur la tonique.

Malgré cet aboutissement victorieux, un dernier retour thématique au ténor ramène l'atmosphère du début, les deux voix inférieures étant chargées des dernières impulsions de l'accompagnement : un passage par le 6<sup>ème</sup> degré, puis une cadence rompue amènent la basse, de façon suspensive, jusqu'à la tierce, avant la conclusion atténuée des deux accords finaux (tierce et quinte au soprano).

L'impression laissée par ce 3ème morceau des Chants du Rhin, avec son atmosphère feutrée sur laquelle se détachent les deux paroxysmes expressifs de  $mi\ bb$  I<sup>6</sup>, n'est pas sans rappeler le Nocturne en fa des années d'adolescence, où se côtoyaient tranquillité et véhémence. (54)

Cependant dans le Nocturne, Bizet passait sans transition d'une atmosphère à l'autre, alors que dans les Rêves, la dynamisation se fait progressivement, comme si, de l'atmosphère instable du rêve se dégageait peu à peu une pensée de plus en plus précise. Une telle évolution se retrouve dans la rêverie de l'Escarpolette (Jeux d'Enfants No 1), ce qui montre bien que pour Bizet, le rêve ou la rêverie ne sont pas un état d'immobilisme permanent de la conscience, mais plutôt un ferment d'où sourd une pensée de plus en plus tendue, dirigée, et qui s'exprime fortement avant que de revenir à un état moins défini.

Si les deux paroxysmes expressifs des Rêves ne trouvent pas de répondant dans le poème de Méry, du moins peuvent-ils s'interpréter en fonction de l'existence de Bizet lui-même au moment de la composition des Chants du Rhin : volte-face au moment où l'élan va aboutir, tentative au caractère à la fois douloureux (chromatisme descendant entre les mesures 24/25 et sym.), riche de promesses (harmonies nouvelles), mais sans lendemain (retour de la tonalité de base et du thème), voilà qui n'est pas sans évoquer l'état d'esprit du compositeur au moment de ses vaines tentatives et de ses espoirs déçus pour Ivan IV.

Ambroise Thomas, à qui Bizet, soucieux d'obtenir les arrangements de "Mignon", avait envoyé le recueil des Chants du Rhin au début de mars 66, écrivit à l'auteur que "le troisième morceau était une perle que je voudrais interpréter et faire entendre si j'étais pianiste" (cf. M. Curtiss, 1. cit., p. 140).

Les Rêves ont fait l'objet d'une transcription pour mandoline (ou violon) et piano par J. Piertrapertosa (Au Ménestrel, 1889).

#### 4. La Bohémienne

A Charles Delioux (55)

Après les Rêves, qui marquaient l'abandon de la description narrative au profit de l'envol de l'imagination, la Bohémienne de Méry apparaît comme un troisième facteur, étranger tant au paysage riant qu'à l'émotion sentimentale et patriotique des jeunes gens, et qui intervient à la fois sur les deux plans : elle trouble d'un nuage noir l'atmosphère paisible, tandis que sa chanson raille la vertu et prédit l'inconstance. Son action procède de trois moyens complémentaires : elle danse, chante et agite son "rauque tambour à grelots". Cette dernière indica-

tion a dû revêtir pour Bizet une importance particulière, car elle lui permettait de "situer" la bohémienne. En effet, le petit tambour sur cadre à cymbalettes - tambour de basque - accompagne les danses populaires traditionnelles du bassin méditerranéen. Ceci inclut l'Espagne, et si l'on en juge à certaines analogies entre le morceau de la Bohémienne et la "Séguedille" du premier acte de Carmen (scène 10), Bizet, en lisant le poème, a dû immédiatement songer à l'Espagne. Non que le type de la femme fatale soit implicitement lié, dans son esprit, à ce pays (l'invisible Arlésienne, volage et cruelle, est provençale, et "la féline et terrible Myrrha", de la Coupe du Roi de Thulé, nordique). (56)

Mais l'on sait les nombreuses raisons de l'intérêt passionné de Bizet pour l'Espagne, parmi lesquelles le fait que du sang espagnol coulait dans ses veines en raison d'une alliance entre sa famille maternelle et la famille Real, (57) son amitié avec Sarasate au Conservatoire, les récits enthousiastes de son cousin Xavier del Sarte, le succès du recueil de chansons espagnoles publié en 1864 chez Heugel par le compositeur hispano-américain Sebastien Yradier (recueil qui figure au répertoire de la bibliothèque musicale de Bizet, cf. p.15), sans compter la vogue générale, à l'époque, de l'exotisme et de l'Espagne en particulier. Il y avait donc concordance directe entre la bohémienne de Méry et la fascination de Bizet pour l'Espagne.

"Je croyais avoir trouvé un rythme original", écrivait Bizet à l'éditeur Heugel qui faisait des difficultés pour inclure la Bohémienne dans le cycle des Chants du Rhin, "et vous le jugez banal - nous devons avoir raison tous les deux. J'irai vous voir demain ou après-demain matin, nous causerons et nous chercherons. J'ai déjà interrogé quelques musiciens à ce sujet, Gounod, Guiraud, etc. J'ai joué notre Bohémienne deux ou trois fois devant quelques personnes et j'ai acquis la certitude que ce sera le succès de notre publication" (cf. M. Gurtiss, l. cit., p. 140). Le fait que Bizet pense avoir trouvé un rythme original (dans le sens de non banal) montre qu'il ne cherchait pas particulièrement un rythme authentique de danse espagnole. Dans son esprit, cependant, le rythme qu'il a élaboré pour le thème principal de la Bohémienne rend un son espagnol, et il n'est pas étranger à celui de la "Séguedille" de Carmen :

(Bohémienne, mes. 5 à 12)

(Carmen, acte I, scène 10, mes. 13 à 19)

L'on notera tout d'abord l'analogie évidente du rythme mélodique des mesures 6, 8, 10 du thème de la Bohémienne avec la mesure : "Pa - stia" de Carmen. (58) D'autre part, l'accentuation des tierces, dans le thème de la Bohémienne, montre que Bizet, malgré l'élan initial dû au phrasé, a voulu une importance égale sur les trois temps. Tel est également le cas dans les deux premières mesures de la Séguédille de Carmen, à plus forte raison encore dans la phrase suivante ("J'irai danser la séguédille et boire du Manzanilla"), où toutes les croches sont accentuées de façon équivalente. Le thème de la Bohémienne n'est donc nullement conçu comme une valse, mais comme une danse marquant d'une part un poids égal sur les trois temps (mes. 5 et sym.), d'autre part un déhanchement dû à l'accentuation des deux premiers temps seulement (mes. 6 et sym.), la conclusion (mes. 12 et sym.) étant par ailleurs nettement assouplie.

Rythmiquement, le second thème de la Bohémienne est très parent du premier; son début marque l'accentuation des deux premiers temps, ainsi qu'aux mesures 6, 8 et 10 du thème 1, et de même que ce dernier - bien que dans un laps de temps différent - il évolue d'une affirmation marquée vers un assouplissement :  
(mes. 37 à 44)

La parenté rythmique de ces deux thèmes montre bien qu'ils n'expriment pas deux entités différentes, mais deux aspects complémentaires de la même entité, savoir la bohémienne qui danse. Leur caractère nettement chorégraphique à tous deux - la ponctuation du tambourin s'y sous-entend aisément - vient d'ailleurs étayer cette parenté. Quant au contraste interne qu'ils affichent entre l'accentuation volontaire et la relâche élégante, il est tout à fait dans la ligne du caractère capricieux de l'héroïne : il y a d'abord comme une apparente affirmation de franchise (régularité de la ligne mélodique, de la nuance, de l'accentuation). Puis brusquement le caractère change et devient sinueux. Dans le premier thème, cette virevolte est soudaine et imprévue. Dans le second, les deux mesures en sixtes (39, 40 et sym.) voient l'abandon progressif de l'accentuation et conduisent de façon détournée dans les méandres d'une arabesque chopinienne.

Si la forme que Bizet a donnée à sa "Séguedille" de Carmen (prélude instrumental, puis 4 refrains encadrant un passage de Carmen seule et deux passages en duo avec José) n'est pas étrangère à l'alternance de strophes et de refrains de

la séguedille poétique traditionnelle, celle de la Bohémienne, à part les 4 mesures introductives, s'en éloigne résolument. La répartition des 2 thèmes peut se formuler ainsi, à l'intérieur des trois sections harmoniques :

partie 1 (la mineur), 85 mesures :	thème I, 4 fois
	thème II, 4 fois
	thème I, partiel
partie 2 (la majeur), 39 mesures :	thème I, 3 fois
	thème II, 2 fois
partie 3 (coda) (la mineur), 37 mesures :	thème I partiel : 8 fois
	thème I partiel (maj.) : 6 fois
	thème I partiel (min.) : 3 fois

schéma que l'on pourrait résumer en ABAB, plus coda sur A. Sans doute Bizet a-t-il choisi cette forme parce qu'elle lui permettait d'évoquer alternativement deux aspects de la danse de la bohémienne, tout en marquant la prédominance - non au terme d'une lutte, mais simplement par le fait d'une présence plus insistante - du premier sur le second. Eu égard à l'atmosphère changeante et capricieuse qui entoure l'héroïne, l'on eût pu cependant imaginer, au niveau de la forme, une élaboration différente. Connaissant la façon dont Bizet, plus tard, mystifiera l'auditeur - sous des apparences de franchise - dans le pseudo-rondo des Quatre Coins (Jeux d'Enfants No 8), la façon dont les "couplets" sont truffés d'allusions les uns aux autres, dont le refrain arrive ou n'arrive pas, l'on peut penser que la rouerie du caractère de la Bohémienne eût trouvé dans une forme - ou pseudo-forme - de ce genre une traduction plus subtile encore.

Si tant de fois dans l'oeuvre de Bizet l'on peut remarquer ses procédures d'affaiblissement, d'évitement, de dissimulation tonale, ses virevoltes harmoniques, ses carrefours d'où l'on sort par des voies imprévisibles, ce langage harmonique fuyant, trompeur, trouve ici, eu égard au thème du morceau, sa meilleure raison d'être. Ainsi, le thème principal se signale par une dualité interne entre un élément apparemment franc et stable et un élément de caprice : franchise et stabilité dans les trois élans en la mineur (mes. 5, 7, 9), toujours identiques (mais ce la mineur ne bénéficie d'aucun appui cadentiel, celui-ci intervenant beaucoup plus tard, mes. 35 et 36), caprice dans les aboutissements chaque fois différents (mes. 6, 8, 10), ainsi que dans les deux mesures conclusives où l'affirmation de do majeur, la ligne mélodique sinueuse, la nuance pp semblent tourner en dérision la non-affirmation du ton de base, le caractère ramassé et volontaire de la main droite dans les mesures précédentes ainsi que la nuance forte immédiatement anté-

rière. Il faut noter l'astucieuse équivoque du premier temps de la mesure 10, où l'on croit toucher fa majeur avant que le 2<sup>ème</sup> temps ne précise do II  $\frac{6}{8}$ . Ce brusque passage de l'équivoque à la précision est d'ailleurs repris plus loin, lorsque le thème se présente à la dominante : un aboutissement apparent sur la mineur 1 se transforme instantanément en une 7<sup>ème</sup> majeure de sol VII (mes. 22), alors qu'une autre arrivée simulant do  $\sharp$  mineur I est en réalité une 7<sup>ème</sup> majeure de si VII.

Même opposition entre franchise apparente et caprice dans le second thème : franchise dans les deux premières mesures - elle s'effrite déjà dans la troisième -, mais non sans que le si bémol qui suit immédiatement l'attaque n'alerte l'attention, car après l'affirmation précédente de la mineur, le premier accord est plutôt compris comme do IV, donc sans bémol; caprice dans la sinuosité des enchaînements de dominantes-7<sup>èmes</sup> au travers desquels la nouvelle tonalité de fa majeur trouve son affirmation. Ce thème semble-t-il attaqué ensuite à la dominante ? Illusion, car un grinçant mi  $\flat$  vient aussitôt signifier que malgré les apparences, l'on n'a pas quitté fa majeur. Lorsqu'au travers du retour du premier thème sur si  $\flat$  V $\sharp$ , l'on s'imagine aller cette fois vers une affirmation de cette tonalité, c'est pour osciller entre un aboutissement dilatoire sur la mineur 1  $\frac{6}{8}$  et un semblant d'arrivée, ff, sur si  $\flat$  1 - aussitôt démenti, au 2<sup>ème</sup> temps, par la 7<sup>ème</sup> la  $\flat$ . Quant au la majeur de la partie centrale, s'il éclaire d'une lumière nouvelle la danse de la bohémienne, avec des aboutissements également nouveaux aux 2 premiers élans du thème A : VI au lieu de IV, III au lieu de la dominante mineure, il ne tient pas ses promesses : dès le troisième élan, l'on retombe sur do II  $\frac{6}{8}$  et la conclusion en do majeur de la version initiale, puis le mineur reprend ses droits. A son tour le second thème s'essaye en la majeur, mais lorsque l'on commence enfin à croire à la victoire de la lumière sur l'ombre, l'affaiblissement progressif de la nuance au fur et à mesure que l'on tend vers la cadence et le silence suspensif qui suit cette dernière viennent une fois de plus démentir l'aboutissement prévu.

C'est alors que s'introduit, dans la coda, un élément nouveau de type vocal :

(mes. 125 à 133)

Molto vite.  
ppp  
con quibus.  
Ped. \*  
Ped. \*  
Ped. \*  
Ped. \*  
Ped. \*  
Ped. \*

Jusque là, de par son caractère purement instrumental, la musique n'avait traduit que la danse de la bohémienne, avec, sous-entendue derrière l'accentuation rythmique, la ponctuation imaginaire du tambourin. Or la bohémienne de Méry est "fille des chansons", et le poème des Confidences précise qu'elle utilise justement une "triste chanson" pour railler la vertu et prédire l'inconstance. L'introduction, dans la musique, d'un élément de caractère vocal n'est donc pas pour surprendre, et l'hypothèse la plus naturelle, eu égard au poème, est qu'il s'agit ici du chant de la Bohémienne. Trois éléments peuvent venir étayer cette supposition. Tout d'abord, la versatilité modale de certaines mesures n'est pas sans rappeler les volte-face harmoniques de la danse qui a précédé; ainsi le rapide passage du mineur au majeur dans les mesures 127 à 129, (59) 139 à 141, 151 à 152. La ligne mélodique n'est pas exempte non plus de certains caprices : ainsi, le dessin inversé des mesures 126 et 128, un saut ascendant de sixte augmentée (mes. 140/141), deux sauts descendants d'octave (mes. 144/145, 156/157). Enfin, les deux élans qui traversent cette coda - le premier modéré, couvrant 3 mesures (130 à 132), le second passionné et véhément, étalé sur 16 mesures (132 à 148) - peuvent éventuellement être interprétés comme la caricature d'un sentiment authentique (abondance d'accentuation dans le "con molto espressione" des mes. 142 à

144, style un rien grandiloquent du grupetto de la mes. 148), le fait que ces deux élans se brisent sur des cadences rompues pouvant signifier, dès lors, que les bons sentiments sont voués à l'échec.

Cependant la versatilité harmonique est monnaie si courante, dans la musique de piano de Bizet, qu'il serait restrictif d'en réserver l'apanage à l'évocation de la femme fatale. Il en va de même pour les grands élans passionnés qui se brisent avant que d'aboutir. Si l'on admet que les aspirations désavouées, les espoirs déçus de ce chant rendent un son authentique, ne peut-on y voir une intervention des jeunes gens, "émus sur la barque immobile" et traduisant par là la fascination exercée sur eux par la Bohémienne ? Enfin, au-delà des jeunes gens, n'y a-t-il pas dans ce chant la voix même du compositeur marquant, comme dans le Départ, sa présence sensible au sein des événements (la ligne mélodique inversée des mes. 126 et 128 n'est pas sans rappeler la boucle supérieure, puis inférieure du petit motif, dans le 2ème Chant du Rhin) et exprimant ici, avant qu'il ne le prête à José, le type de sa relation humaine avec l'image féminine dont il est prisonnier ? Le fait qu'un chant de même type, mais sans trace de versatilité ou de redondance, constitue l'argument des Confidences, tend à étayer cette supposition.

Pendant ce chant, le mouvement de danse n'a pas cessé. Mais il s'est ralenti, assagi, montrant même, par rapport au chant, un certain blocage dû à la répétition obstinée de la formule des deux premières mesures du thème A. Certes, harmoniquement, la seconde mesure de ce thème semble s'infléchir au déroulement du chant. Mais l'on sent, dans le passage de la montée chromatique des basses (mes. 133 à 139), à la façon dont Bizet joue sur l'équivoque tonale de ce motif, combien cette concession est illusoire. Certes, dans l'entraînement du crescendo appassionato du chant, le motif de danse concède une atteinte au majeur, et même de se hausser d'un demi-ton. Mais devant l'imminence de la cadence de la majeur, il ne sait que reprendre sa forme obstinée, dont aucune issue n'est à attendre. Longtemps l'on peut se demander lequel, du chant ou de la danse, aura le dessus. Mais à responsabilité partagée - si les deux volte-face avant la résolution des cadences sont le fait du chant, le retour au mineur incombe de justesse à la danse - personne n'est vainqueur, et l'atmosphère lourde du silence final voit la danse comme le chant rester en suspens devant leur échec réciproque.

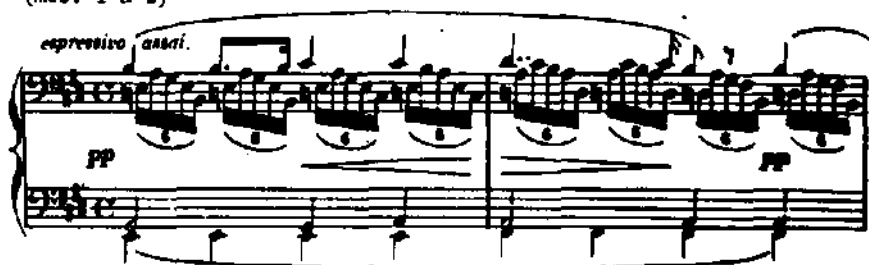
Comme dans le Départ et les Rêves, il faut noter combien cette fin de Bizet est personnelle, par rapport au poème de Méry. Chez ce dernier, la fin est dans le mouvement, puisque la bohémienne, tout en chantant et dansant, fait, au dernier vers, tinter les grelots de son tambour. Chez Bizet, la fin est dans un silence et un immobilisme lourds d'expectative, comme si passait alors seulement le "nuage noir" du premier vers.

## 5. Les Confidences

A Ch. de Bériot (60)

Dans le poème de Méry, la réaction des jeunes gens aux sortilèges de la bohémienne est une réaction de fuite : pour surmonter leur trouble et retrouver leur équilibre intérieur, ils prennent le chemin du retour et des atmosphères connues, rejetant l'élément perturbateur dans le domaine irréel du rêve. Si Bizet avait suivi ce programme à la lettre, il eût sans doute repris, au début des Confidences, l'un ou l'autre thème du morceau précédent en lui faisant subir un affaiblissement progressif au bénéfique, par exemple, d'un rappel du Départ, ou en tous cas d'un élément de caractère positif et normalisateur. Or le parti qu'il a pris dans ce morceau est bien différent; la musique n'y tend pas vers une autre atmosphère, plus gaie, plus détendue, mais elle maintient, en l'amplifiant encore, le climat passionnel de la coda du morceau précédent, grâce à un chant aux accents émouvants, indignés ou renonciatifs :

(mes. 1 à 2)




Il y a, dans ce début, une manière prudente, comme si le chant, se souvenant des moments troublés qui précéderent, n'osait d'emblée se livrer entièrement. L'on sent une sorte de discrétion entre le mouvement régulier des sextolets - qui indique comme une reprise du mouvement - et la double-croche mélodique en porte-à-faux sur l'accompagnement, dont elle semble, par son poids, vouloir réfréner le rythme. La mélodie monte prudemment d'une tierce, tandis que la basse hésite à quitter la tonique et que les voix intermédiaires ne se haussent qu'imperceptiblement. Cependant il y a déjà une inflexion expressive, et dans la mesure suivante, un second crescendo soutient une tentative d'essor mélodique jusqu'à la dominante (celle-ci bénéficiant d'une affirmation cadentielle avant le ton de base).

La seconde moitié du thème traduit deux inflexions de regret, sur une marche harmonique descendante, puis un nouvel essor, plus marqué que le premier dans l'espace (l'on atteint la quinte de la dominante, au lieu de la tierce précédente), le rythme ( $\frac{3}{4}$  au lieu de  $\frac{2}{4}$ ) et la nuance (*poco sf*). L'on sent, dans les

basses et l'accompagnement de la marche harmonique, comme une obstination à maintenir leur stabilité sous les inflexions du chant :

(mes. 5 et 6)



Les trois la de basse ne cèdent qu'au dernier moment et l'accompagnement participe à cette obstination en maintenant, au dernier temps de la mesure 5, les notes centrales des sextolets précédents, alors que l'on eût attendu déjà là l'harmonie de mi I<sup>6</sup> du premier temps de la mesure suivante. Ce retard, qui sonne comme mi III<sup>7</sup>, apporte une impression fugace de trouble, juste à l'instant où la descente du soprano et de la basse laissait augurer une détente. Dans la mesure suivante, la basse présente une descente plus équilibrée, mais l'obstination reste perceptible à l'accompagnement. Quant à l'inflexion de passion indignée que traduit la seconde atteinte à la dominante ( , l'on peut y voir comme une prescience de la phrase de José : "Je me prenais à te maudire", dans l'air "La fleur que tu m'avais jetée ..." (Carmen, acte II, scène 17).

Après cette première exposition, le thème repart en sourdine vers d'autres horizons. Il touche sol majeur I<sup>6</sup> comme par surprise (résolu sur sol V= ré I), puis cherche à s'évader de la pédale de ré à la basse pour atteindre, appassionato, fa<sup>#</sup>V<sup>7</sup> avant qu'une descente emportée et véhémement - l'on songe ici à la péroraison de la partie centrale de l'Escarpolette, des Jeux d'Enfants - ne l'entraîne vers la première affirmation cadentielle du ton de base :

(mes. 13 à 16)

The image shows a musical score for measures 13 to 16. It consists of two systems of staves. The top system has a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes with a bass line of quarter notes. The vocal line has lyrics: "cre - scen - do - mol - to - f cre -". The bottom system also has a piano accompaniment and a vocal line. The piano part continues with similar rhythmic patterns. The vocal line has lyrics: "er - de - ff - dim. ar - bito e mol - to". The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *f*, *ff*, *dim.*, and *arbito*.

Si le premier temps de la mesure 13 bénéficie du poids que lui confère la levée précédente, la véhémence mélodique est encore avivée par le phrasé de la main gauche, qui fait du 2<sup>ème</sup> temps un nouveau départ. Même procédé à la mesure 14, où l'accentuation de la main droite vient encore renforcer l'impact du deuxième temps. Mais comme dans la coda de la Bohémienne, ce déploiement de force persuasive reste inutile. A peine l'accord de mi  $1\frac{1}{2}$  touché, la nuance se dégonfle subitement, traduisant un épuisement soudain de la tension expressive, et la tonique attendue n'arrive pas, laissant seulement la place à un nouveau départ du thème sur si.

La redite du thème et de son développement à l'octave supérieure apporte une modification à l'accompagnement, en ce sens que les noires soutenues et profondes du début sont remplacées par des accords en croches arpégés. Tout en permettant, par rapport aux simples octaves de l'exposition, de préciser la pensée harmonique, ils confèrent à la musique une sorte de balancement désinvolte qui contraste avec le poids sensible de la mélodie. Mais cet accompagnement en manière de guitare n'est pas sans se souvenir, dans les moments les plus expressifs, de la stabilité des noires précédentes. Ainsi, dans la marche harmonique et l'approche cadentielle de la fin du thème, il abandonne son balancement symétrique : accord avec basse,

l'autre sans basse, pour présenter une ligne suivie. De même, lorsque le développement du thème revient, les accords, ordonnés d'abord en descente régulière, participent à l'appassionato en adoptant la formule plus pressante : deux accords supérieurs groupés au centre de la mesure (27/28) encadrés par deux basses. Dans la véhémence descendante qui précède la coda, cet accompagnement d'arpèges cède devant le retour des noires du début - renforcées ici d'appoggiatures profondes. Il revient cependant sous sa forme balancée juste en même temps que le diminuendo subito de la cadence parfaite, comme si le renoncement soudain marqué par cette nuance dans le chant était en relation étroite avec la forme la plus instable de l'accompagnement.

La tête du thème constitue l'argument de la coda, dans laquelle le chant dialogue avec lui-même. Énoncée d'abord au ténor, elle se ferme sur la retombée d'un élan du soprano (mi V<sup>7</sup>/mi I). Elle revient, quêtuse, sur de nouvelles harmonies (ré V<sup>7</sup>, sol V<sup>7</sup>, mi V<sup>7</sup>, mi I), encore une fois close par la retombée de la voix supérieure. Sur une pédale de mi à la basse, ce motif se partage alors entre le soprano et l'alto, toujours identique en bas, descendant progressivement en haut, et finissant par s'éteindre sur l'incertaine oscillation VI/I.

La parenté qui ressort, à plusieurs niveaux, entre ce morceau et le précédent, montre bien qu'en fait Bizet n'a pas changé de sujet et que la Bohémienne continue à inspirer ces Confidences. Tout d'abord, la forme ABA plus coda sur A est la même dans les deux morceaux, avec une parenté encore plus étroite ici entre A et B, le second apparaissant avant tout comme un développement du premier. Ainsi, de même que la bohémienne disposait, pour sa danse, de deux thèmes parents, le chant s'exprime ici en deux phases complémentaires. D'autre part, à l'intérieur de la coda, le principe du dialogue est repris, et comme dans la Bohémienne, ce dialogue finit par s'éteindre sans trouver de véritable éclaircissement. Sur le plan harmonique, une succession de dominantes-septièmes dans la coda n'est pas sans rappeler les sinuosités du second thème de la Bohémienne. Enfin, la présence d'accords arpégés dans le genre de la guitare, au cours de la deuxième partie des Confidences, peut être une allusion au prélude du morceau précédent.

Si ce 5ème morceau découle, en quelque sorte, du 4ème Chant du Rhin, il n'est pas sans allusions aux trois premiers, comme si, au travers du chant, affleuraient des traces des heures insouciantes. Ainsi, l'accompagnement en sextolets de doubles-croches contenant une appoggiature supérieure soutenait déjà la mélodie de l'Aurore, et si l'on se souvient, dans ce dernier morceau, des trois élan où les noires pointées s'élevaient par plateaux, finissant par se bloquer à la même hauteur tandis que l'accompagnement continuait à monter (cf. p.103), l'on en retrouve

ici le principe - inverse, car il s'agit d'une descente.

Avec le Départ, l'analogie est plus précise encore. Outre la parenté du ton de base, mi majeur, qui, dans les Confidences, peut apparaître comme le désir d'un nouveau départ, le début du petit motif du Départ et la tête du thème des Confidences, fondés tous deux sur une pédale de mi, se meuvent quasiment dans le même intervalle, utilisant les mêmes notes initiales si/do♯/ré♯ et retombée par do♯/si.

Enfin, l'écriture polyphonique des Rêves est reprise dans ce 5ème Chant du Rhin, de façon beaucoup plus détendue, il est vrai, car le thème n'apparaît, jusqu'à la coda, qu'à la voix supérieure - il s'agit donc, pour ainsi dire, de mélodie accompagnée - mais qui trouve sa raison d'être dans la coda où, comme dans les Rêves, elle permet un étagement de la pensée réflexive.

Si ce 5ème morceau n'a pas suscité de commentaires de la part de Bizet lui-même, ni de son éditeur, et aucune remarque particulière de ses biographes ou critiques, la raison en est peut-être que son caractère est moins nettement marqué que celui du Départ ou de la Behémienne, par exemple. L'impression qui reste de l'écoute n'est pas une mélodie ou un rythme qui frappe d'emblée la conscience auditive, mais une atmosphère quelque peu mystérieuse, avec des pointes de passion. Contrairement au retour amercé dans le poème de Méry, ces Confidences restent, chez Bizet, fermées sur elles-mêmes - malgré le regard nouveau que semble susciter la transposition du thème à l'octave supérieure, dans la réexposition -, sans retrouver "l'air pur" ni "les entretiens qu'on aime". Mais si cette discrétion laisse le morceau un peu en retrait à l'intérieur du cycle, il bénéficie cependant d'une caractéristique qui lui est propre : le caractère presque parlé de la mélodie, sur laquelle les mots, les inflexions sautent à l'imagination. Si ce 5ème "Lied ohne Worte" est relativement éloigné du programme poétique, sans doute est-il le plus proche, parmi les autres morceaux du cycle, d'une déclamation de type lyrique.

Outre cet aspect personnel, le langage harmonique révèle, comme de coutume chez Bizet, une recherche subtile : présence fuyante du ton de base - dont la dominante est plus favorisée -, évolutions imprévues (sol majeur 1<sup>er</sup> de la mesure 10, par exemple, ou la collusion presque simultanée, mes. 19, du ré♯ de la 1<sup>er</sup> et du ré♯ de mi V<sup>er</sup>), subtilité surtout au sein des sextoletts de l'accompagnement. Par exemple, à la mesure 5 précitée, l'harmonie des deux premiers temps est ressentie comme fa♯ min. I<sup>er</sup>. Dans cette optique, le sextolettt contient deux notes étrangères à l'harmonie : le sol♯ et le ré♯ (dans la majorité des sextoletts, il y a une seule note étrangère, placée en deuxième position). Or la mesure 21,

symétrique, mais pourvue à la main gauche d'accords complets, révèle, aux 2<sup>ème</sup> et 3<sup>ème</sup> temps, que cette impression est illusoire, l'harmonie réelle étant mi V<sub>2</sub> (sans si), d'où il appert que les notes étrangères sont en réalité do# et sol#. Autre exemple : le premier temps de la mes. 6, éprouvé à l'audition comme le mi I<sup>e</sup> attendu déjà au dernier temps de la mesure précédente, contient, dans cette interprétation, les notes étrangères fa# et do#. Mais la précision apportée par l'accord complet du 2<sup>ème</sup> temps de la mes. 22 (61) montre qu'il s'agit en réalité de mi VI<sup>e</sup>, d'où les notes étrangères si et fa#. Il y a comme une ironie dans ces précisions qui donnent à l'harmonie un caractère plus plein et plus doux, mais qui arrivent trop tard pour lever, après coup, l'équivoque des mesures initiales symétriques.

## 6. Le Retour

A. C. Saint-Saëns (62)

Méry a conçu le poème du retour en deux parties. Il y a tout d'abord l'hymne à la nuit qui constituent les trois premiers vers, image qui fait tout à coup sentir la durée du temps écoulé depuis le début du cycle. L'on n'avait pas l'impression, depuis l'Aurore et le Départ, que l'épisode des Rêves et celui de la Bohémienne avaient eu autant de poids, car les Confidences laissaient augurer un retour à l'atmosphère ensoleillée et transparente du début. Il y a ensuite l'allusion au retour lui-même, formulée dans les trois derniers vers. Ce retour n'est pas un fait, mais une vue d'avenir, l'anticipation d'un lendemain où la vie recommencera avec le caractère positif symbolisé par le chant des jeunes gens. Ce dernier poème n'apporte donc pas de conclusion dans le sens d'un boucllement d'une expérience unique et irremplaçable; il ferme le tableau par l'incursion subite de la nuit, puis ouvre une porte sur d'éternels recommencements, donc sur un principe de statisme.

Si Bizet n'a pas retenu l'atmosphère de nocturne impliquée par les 3 premiers vers - sinon indirectement par le biais de la tonalité de ré<sup>b</sup> majeur, qui est la même que celle des Rêves -, le choix de la forme rondo pour le dernier morceau montre qu'il a été sensible au principe de récurrence symbolisé par le retour du quotidien. Son retour ne constitue pas une fermeture du cycle dans le sens d'un retour à l'Aurore (il y a bien une référence à ce morceau, mais d'autres, plus précises encore, à d'autres pièces), mais l'illustration d'un principe de statisme (refrain) encadrant des épisodes de caractère personnel (couplets), ces derniers non exempts de relation avec le premier, dont ils tirent leur substance même.

Pour une fois, poésie et musique se rejoignent donc dans la conception d'un retour envisagé non comme une fin, mais comme une ouverture vers d'autres commencements.

Voici le refrain :

(mes. 5 à 20)

*All. con vivace  
staccato.*

**PIANO.** *pp legg.*

The musical score is for a piano piece, measures 5 to 20. It is written in G major and 3/4 time. The score is presented in four systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system begins with the tempo and articulation markings 'All. con vivace' and 'staccato.', followed by the dynamic marking 'pp legg.'. The second system includes 'pp' and 'staccato.'. The third system features 'dim', 'pp', and 'staccato.'. The fourth system contains 'f', 'dim', 'mol. to', 'p', and 'tra.'. The music consists of rhythmic patterns with slurs and accents, characteristic of Schumann's style.

Si ce thème n'est pas sans parenté, ainsi que le signale W. Dean (1ère édition, 1. cit., p. 116) avec le début de la Sonate en  $\text{si}\flat$  majeur pour cello et piano de Schumann (référence sensible non seulement au niveau du thème, mais de

l'écriture pianistique elle-même, souvent employée par le maître saxon), Bizet s'est peut-être souvenu aussi du 14<sup>ème</sup> Chant sans paroles de Mendelssohn :  
(mes. 1 à 8)

**Allegro non troppo.** Op. 38. N<sup>o</sup> 2.

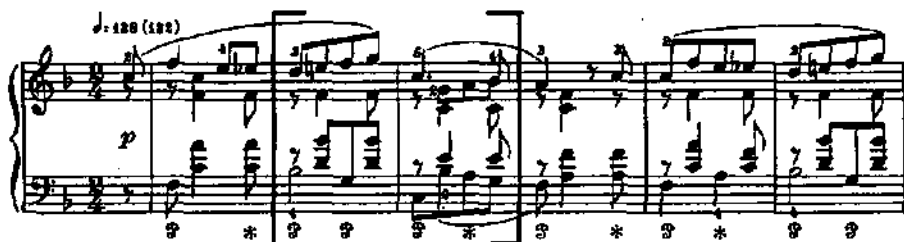
Outre cette similarité avec Mendelssohn, ce thème du Retour révèle des parentés sous-jacentes avec d'autres morceaux du cycle. Ainsi, la ligne de l'accompagnement, à l'exception des mes. 10 à 12, est la même que celle de l'accompagnement en sextolets de l'Aurore, avec le sommet atteint sur l'avant-dernière note et la retombée sur la dernière. La ligne mélodique elle-même contient des éléments qui rappellent le chant du Départ : la position des deux notes centrales répétées de la mes. 5 (et sym.) fait songer à la mes. 8 de la première phrase du Départ; le rythme de 2 ♪ (mes. 6 et sym.), intercalé dans les croches régulières de la mélodie, n'est pas sans évoquer les duolets du thème, dans ce même Départ; la ligne mélodique de la mes. 7 se souvient du début du chant des jeunes gens; les trois dernières croches de la mesure 10 ont une ligne semblable à celle des trois dernières croches de la mes. 9, dans ce même chant; enfin, la mélodie des mes. 17 et 18 correspond aux mesures 34 et 35 du Départ. Les tonalités des deux morceaux sont en parenté de tierce, et il y a, dans le ré ♭ du Retour, comme un souvenir un peu plus grave de l'atmosphère lumineuse du deuxième morceau, dont par ailleurs, ce refrain du Retour reprend bien le caractère joyeux et allègre.

Une seule analogie avec les Rêves : la parenté tonale, déjà relevée, tandis que les rapports avec la Bohémienne se révèlent plutôt dans les couplets.

Le premier couplet s'ouvre tout imbibé encore de l'ambiance du refrain, auquel il ressemble, d'ailleurs, par plusieurs points précis; le rythme, tout d'abord, ♪ ♪ ♪ ♪ ; la ligne mélodique, qui reprend, inversée, la quinte du



(Schumann, mes. 2 et 3)



Mais le refrain est également présent dans ce début : rythme analogue, mélodie de la mesure 58 rappelant celle de la mesure 7. Le centre d'intérêt de ce couplet réside dans un élan passionné, exposé deux fois, et qui est comme une dernière tentative du chant de la coda, dans la Bohémienne. L'élan commence par un bref crescendo mélodique ascendant, en ré majeur, aussitôt bloqué par une oscillation hésitante, pp, entre sol  $V^7$  et ré  $b V^4$ . La mélodie finit par trouver un chemin, en crescendo, vers fa $\sharp$  majeur, mais comme il était à prévoir, la cadence parfaite de cette tonalité, réalisée sur 4 mesures, s'effectue en diminuendo. Comme stimulé par ce renoncement, l'élan repart à nouveau, renforcé d'octaves à la mélodie et à la basse, accentuant les croches de la cadence de fa $\sharp$ , maintenue cette fois dans un crescendo puissant et grandiose jusqu'à son aboutissement. Mais comme si l'auteur regrettait - aussitôt qu'énoncée - cette affirmation pour une fois convaincante, il enchaîne à l'accord de fa $\sharp$  une marche harmonique descendante ( $V^7$  de si, mi, la, ré, sol, do, fa - l'on se souviendra des enchaînements de  $V^7$  dans le second thème de la Bohémienne) au caractère pressé et furtif, dans laquelle les 3 premières mesures du refrain sont redites au ténor, sous l'accompagnement syncopé de la main droite. D'une brusque poussée nouvelle surgit alors un long trait monodique de la main gauche, sur lequel vient se poser pour la dernière fois le refrain, intégralement accompagné par ce fond mouvant et rapide de gammes, de fragments d'arpèges réguliers ou brisés, mais qui maintient les harmonies de la première exposition. Une subite virevolte vers si  $b V^7$ , alors que l'on attendait ré  $b I$ , mais celui-ci arrive malgré tout, timidement mezzo forte après un crescendo qui paraissait devoir aboutir de façon plus affirmée. Encore un balancement hésitant, sur une pédale de ré  $b$ , entre ré  $b I$  et ré  $b IV$  avec tierce mineure, le soprano et le ténor redisant en canon le début du refrain. Mais Bizet sait les contingences d'une conclusion brillante, et les mesures terminales utilisent encore le début du refrain pour une affirmation virtuose de ré  $b$  majeur.

Si ce dernier morceau, de par les éléments de parenté qu'il recèle avec les morceaux précédents, fait bien sentir que ce retour porte la trace des expériences antérieures, il faut relever combien l'impact du 4ème Chant y est surtout sensible - encore davantage que dans les Confidences -, traduit avant tout dans des procédés harmoniques et des nuances. Ainsi la fluctuation harmonique des couplets, le premier effleurant plusieurs tonalités sans en affirmer aucune, le second affirmant très brièvement ré majeur, plus longuement fa# majeur - tonalités fort éloignées du ré b de base -, tous deux présentant des passages d'oscillation harmonique entre deux pôles incertains. Ainsi les nuances brèves et contrastées du premier couplet, les brusques élans brisés du second, et sa marche harmonique, qui est comme un repentir de l'affirmation de fa# majeur. Ainsi le refrain, qui atténue prudemment son affirmation cadentielle et, dans sa dernière exposition, escamote sa résolution en ré b, puis balance encore avant que de conclure. Ainsi ce pont monodique mouvant de la main gauche, où se perdent le sens tonal et les appuis rythmiques, et qui prive le refrain de la solidité que lui conférerait son accompagnement précédent.

Le Retour a fait l'objet d'une transcription pour violon et piano par Ad. Herman (Heugel, 1892).

Pas plus que la Chasse Fantastique, le recueil des Chants du Rhin n'a trouvé grâce devant les critiques de Bizet. L'on a vu plus haut (cf. p. 93) les jugements sommaires de P. Landormy et de M. Curtiss concernant ces oeuvres. W. Dean relève "le peu de caractère de l'Aurore et la pauvreté des deux derniers morceaux", tout en concédant certaines qualités aux trois autres qui lui sembleraient mériter une transcription orchestrale (1ère édition, 1. cit., p. 116). Seul Marmontel parle des "6 lieder caractéristiques des Chants du Rhin" en les "comparant sans hésitation aux recueils des romances sans paroles de Mendelssohn" (Symphonistes et virtuoses, 1. cit., p. 262), ce qui, dans son esprit, est certainement un compliment. Quant à Bizet lui-même, sous le coup de la déception d'Yvan IV, il écrivait à cette époque à l'éditeur Choudens une lettre polémique qui se terminait par ces mots : "Je crois ma musique excellente et je ne me trompe jamais !" (cf. M. Curtiss, 1. cit., p. 139).

Il n'y a pas à revenir sur les jugements de P. Landormy et M. Curtiss, qui ne trouvent pas plus de justification ici que dans la Chasse Fantastique : tant le niveau technique des Chants du Rhin - qui dépasse largement les possibilités d'

exécution d'un amateur - que leur caractère musical - n'offrant aucun élément de sensiblerie - empêchent une classification dans le domaine de la musique de salon.

Les réticences de Dean demanderaient éclaircissement. Certes, du fait de ses éléments répétitifs, l'Aurore dépend plus que les autres morceaux d'une interprétation variée, subtile, apte à amplifier le plus possible les éléments de différenciation, à recréer là où il semble n'y avoir que redite. C'est aussi dans cette oeuvre que le langage harmonique est le moins élaboré (cf. p. 104).

Cependant, la place de l'oeuvre dans le cycle doit jouer un rôle dans son appréciation : l'on ne saurait, eu égard à l'équilibre général de la construction, attendre du premier morceau un impact tel qu'il pourrait avoir comme conséquence de neutraliser la progression vers le centre névralgique de la Bohémienne. Le rôle de l'Aurore est avant tout celui d'une ouverture, d'une mise en condition dont Bizet se sert pour annoncer la couleur : celle de l'émotion plus que de la description. Quant à la "pauvreté des deux derniers morceaux", Dean en rend-il responsables leurs nombreuses connexions avec la Bohémienne ? Si tel est le cas, ces connexions - plus apparentes d'ailleurs à l'analyse qu'à l'écoute - peuvent tout aussi bien être considérées comme un facteur d'unité, et elles n'empêchent nullement les Confidences et le Retour d'avoir leur personnalité propre.

La remarque du même auteur concernant l'orchestration éventuelle du Départ, des Rêves et de la Bohémienne mérite réflexion. Certes, l'on conçoit aisément le rôle des cordes dans les Rêves ou celui de la percussion dans la Bohémienne. Quant au Départ, l'orchestration permettrait sans doute d'identifier une prédominance éventuelle de la ligne du haut ou de celle du bas dans le chant des jeunes gens. Cependant, l'idée de l'orchestre ne s'impose pas, dans les Chants du Rhin, avec la même force que dans d'autres oeuvres - premier Caprice original, Chasse Fantastique, Variations Chromatiques - dont l'écriture est souvent inadaptée au clavier. Au contraire, l'oeuvre se satisfait - pour une fois - du piano, révélant plusieurs aspects d'une technique instrumentale toujours au service de la pensée musicale.

La comparaison qu'établit Marmontel entre Bizet et Mendelssohn doit être envisagée avec circonspection. Certes, l'on peut relever un rapport au niveau de la motivation du terme de "Lieder ohne Worte" (cf. p.99), du rôle de l'élément vocal (cf. p.100), et des analogies plus précises ont fait l'objet de remarques concernant l'Aurore et le Retour (cf. p.104 et 129). Cependant, il est difficile de comparer les 6 morceaux de Bizet, composés dans un court laps de temps, oeuvres relativement développées, ordonnées en un tout cohérent, avec les 48 Lieder ohne Worte de Mendelssohn, dispersés en plusieurs opus, dont la composition s'échelonne

ne sur 16 ans (1829 à 1845), et qui sont des morceaux courts, indépendants les uns des autres. Quelque vingt ans séparent le dernier opus des Lieder ohne Worte des Chants du Rhin. Si cela n'a pas de conséquences en ce qui concerne l'écriture pianistique - Bizet n'apporte guère de formules qui ne se trouvent déjà chez Mendelssohn - on le ressent bien au niveau du langage harmonique, qui est certainement le côté le plus "avant-gardiste" de Bizet.

Quant au jugement de l'auteur lui-même, il faut faire la part de son côté polémique. Peu d'années plus tard, Bizet composera des oeuvres beaucoup plus audacieuses sur le plan harmonique (Variations Chromatiques) ou formel (Nocturne en ré majeur). Cependant, sur le plan direct de l'écoute comme sur celui, plus fouillé, de l'analyse, les Chants du Rhin présentent deux qualités essentielles. La première est la vie intense qui se dégage de ces 6 morceaux, dont l'intérêt ne faiblit pas un instant. La seconde réside dans le fait que cette oeuvre constitue un véritable révélateur de la personnalité de Bizet. Si la Chasse Fantastique n'engageait guère le compositeur sur le plan de la révélation de lui-même, l'on apprend ici à connaître Bizet au travers de ces élan enthousiastes qui n'aboutissent qu'à leur propre recommencement ou qui perdent leur force avant que de conclure, dans ce langage harmonique mobile et trompeur, dans ces pédales qui briment l'envolée mélodique, dans cette présence soudainement révélée, dans la Bohémienne, du thème de la femme fatale. Il y a loin de la personnalité qui transparaît dans ces pages - personnalité changeante, aux impulsions brillantes suivies de retombées rapides, prisonnière de questions sans réponses et d'une image féminine destructrice - à la réputation unilatérale de vitalité robuste dont certaines pages ensablées de Carmen ou de la Symphonie en ut ont marqué leur auteur. Ceci est bien l'indication que les Chants du Rhin constituent une oeuvre authentiquement engagée.

Les Chants du Rhin ont fait l'objet d'une transcription pour mandoline et piano par J. Cottin (Heugel, 1909), d'un arrangement à 4 mains par E. Alder (Heugel, 1900), et d'une orchestration due à Boucher (1942).

## IX

### MARINE

(1868)

A Madame la Comtesse d'Alton Shée (63)

Éditée par Hartmann en 1868, Marine fut intitulée originellement "La chanson du matelot, souvenir d'Ischia" (sur le manuscrit, le titre primitif est biffé au crayon bleu). Bizet avait séjourné à Ischia en été 1859, et probablement noté une mélodie entendue à ce moment-là. Quant au titre de Marine, dont on ne sait pourquoi Bizet le substitua au titre original, il fut peut-être inspiré par F. David, auteur d'une Esquisse symphonique pour piano intitulée précisément "Marine" (1857), et qui comporte le même plan tonal (en la mineur et la majeur) que le morceau de Bizet.

Marine, dont l'atmosphère justifierait le sous-titre de "nocturne", est en deux volets : le premier, en la mineur, comporte quelque trente mesures, le second, en la majeur, à peu près le double, tous deux bâtis chacun sur un thème propre. Le premier de ces thèmes correspond certainement à la chanson de matelot mentionnée dans le premier titre, bien que Bizet observe, comme dans la mélodie du Départ, une distanciation vis-à-vis du caractère populaire qu'une telle chanson pourrait revêtir. Ainsi, malgré que la ligne mélodique du début en soit simple, facile à chanter (cf. l'indication "cantando") du fait qu'elle se maintient dans de petits intervalles, et à mémoriser, grâce à la présence d'éléments répétitifs, la présence d'appoggiatures atteste son caractère instrumental, alors que dans le second pan, une modulation à la sous-dominante, de même que l'inversion et la modification d'intervalles de la ligne mélodique, font foi d'une élaboration qui dépasse le caractère d'une simple chanson :

(mes. 1 à 8)

*Allegretto molto moderato.*  
*pp leggierissimo.*

*p cantando.*

*Ped.*

La tonalité de la mineur, le tempo modéré (*allegretto molto moderato*), la quinte initiale la/mi, de même que le dessin mélodique de la mesure 1 font immédiatement songer au début de main gauche des 1ère et 3ème Esquisses musicales, ce qui autorise à penser que la composition de Marine ne leur est pas tellement postérieure.

Sous la même figure rythmique, ce thème est redit, varié harmoniquement (dominante mineure et majeure) avant que de reprendre son allure initiale pour terminer cette première partie.

Toujours à la main gauche, en la majeur, cette fois, le second thème a des allures de barcarolle,

(mes. 34 à 37)



et ce n'est certainement pas un hasard si Bizet l'a repris pour intégrer la rêverie au balancement de l'Escarpolette, des Jeux d'Enfants (cf. cit. p. 191).

Ce second thème connaît un court développement, puis est redit à l'unisson par les deux mains et animé cette fois, ainsi que son développement, d'un élan supplémentaire qui le précipite dans une coda en longs accords, au caractère inattendu de choral, où se glisse une réminiscence du premier, puis du second thème.

"Marine est insignifiant", écrit W. Dean, sans autre forme de procès (1ère édition, 1. cit., p. 117). S'il est vrai que le morceau n'est pas de ceux qui attirent le plus l'attention dans la production pianistique de Bizet, son intérêt est avant tout d'ordre harmonique, et Marmontel, qui relève l'audace de certains frottements dans les Variations Chromatiques, eût trouvé ici matière à un commentaire analogue. Plusieurs points méritent d'être relevés. Ainsi, à la mesure 17, début de la variation du thème A,

(mes. 17)



le bi-modalisme (attaque de la mesure en mi majeur, puis atteinte au mineur à la main gauche, au milieu de la mesure) s'agrément d'une dissonance assez crue, soulignée par la nuance forte, entre le sol $\sharp$  et la dominante mineure de la main droite (ré $\flat$ ), reprise sitôt après par la gauche (fa $\sharp$ ). Envisagée en la mineur, cette mesure fait appel à une combinaison des gammes harmonique et naturelle.

A la mesure 42 (développement du second thème),

l'harmonie de la I<sup>6</sup> à la main gauche est pourvue d'un accompagnement évoquant ce qui devrait être, plus naturellement, fa $\sharp$  mineur V, mais qui est en réalité fa $\sharp$  mineur I, avec appoggiature inférieure de mi $\sharp$  pour fa $\sharp$ . L'équivoque entre la majeure et son relatif est d'ailleurs maintenue à la mesure suivante (la IV à la gauche, fa $\sharp$  mineur I - non appoggiaturé - à la droite).

Surprise à la mesure 49, où après la cadence de la majeure, l'on tombe subitement sur fa $\sharp$  V :

(mes. 48 et 49)

Dans la coda, la réminiscence du premier thème, sur pédale de mi, s'agrémente d'une harmonisation en do majeur qui lui donne un caractère ambigu :

(mes. 72 à 75)

Enfin, un passage d'accords dans la coda, où le principe, cher à Bizet, de descente chromatique sur une pédale trouve une application particulièrement remarquable, mérite d'être relevé :

(mes. 77 à 82)

The image shows a musical score for piano, measures 77 to 82. It consists of two staves. The right hand (RH) has a melodic line with some chromaticism, and the left hand (LH) has a bass line with a descending chromatic scale over a pedal point. Performance markings include 'con espressione', 'a tempo', and 'una corda'. Pedal markings are present throughout the passage.

Mais ces faits harmoniques ne sont pas les seuls facteurs d'intérêt que l'analyse révèle dans *Marine*. Il faut noter aussi l'immobilisme de la musique, ainsi que le rôle particulièrement important dévolu à la main gauche.

Avant d'être relevé dans la construction du morceau, l'immobilisme apparaît déjà au niveau des thèmes eux-mêmes. Le premier marque une certaine nonchalance, une absence de tension; dans la première mesure, la mélodie monte de la quinte (1er temps) à la tierce (2ème temps) sans qu'aucune attraction V/I ne se fasse sentir, la tonique n'intervenant que comme note de passage entre les deux temps. A la 2ème mesure, la retombée sur la ne se fait qu'après le retard du si, souligné par l'appoggiature. Puis le 2ème temps est évité, ainsi que dans la 3ème mesure, et les deux formules répétitives font sentir l'hésitation mélodique à trouver une voie précise. A la mesure 4, qui précède la modulation à la sous-dominante, Bizet évite tout crescendo (dans la mesure 12, symétrique, il note même un decrescendo), le seul soufflet qu'il indique étant pour souligner, mes. 7 et 8, la dominante de la dominante. La main droite participe à cette nonchalance par ses retards du mi, dans le passage de I à V<sup>7</sup> (mes. 1 et sym.) et ses atteintes à la dominante par le 6ème degré, mes. 5 et 6 (sym. 12 et 13). Plus loin, à la mesure 17 précitée (et sym.), le mélange du majeur et du mineur, ainsi que l'hésitation de la nuance entre f (mes. 17) et p (mes. 18) maintiennent cette atmosphère.

re indécise, à peine traversée d'un léger soufflet sur mi majeur I<sup>6</sup> (mes. 20) et d'un crescendo sur mi V<sup>7</sup> (sym. de la mes. 8).

Plus sonore par le fait qu'il est joué en octaves, le second thème oscille nonchalamment entre le 6ème et le 5ème degré (mes. 34 et sym.), la tonique y apparaissant comme appoggiature ou levée, ou encore affaiblie par une position de I<sup>6</sup> (appog. de basse do<sup>#</sup>, mes. 41), I<sup>4</sup> (appog. de basse mi, mes. 47), à moins qu'elle ne soit carrément évitée (mes. 49). Bizet a toutefois conféré à ce thème un peu plus d'animation qu'au premier, ainsi qu'en témoignent des indications de phrasé (inexistantes dans le thème I), soulignées de légers soufflets, ainsi qu'une nuance amplifiée pour sa redite, à l'unisson aux deux mains. L'on a toutefois l'impression que l'indication "animez" qui s'ajoute, à la fin de cette redite, à la nuance ff, et le "sempre crescendo" qui traverse les deux mesures de cadence amenant la coda ne sont pas tant liés au thème lui-même qu'à la mise en valeur de cette coda, où les effets de pédale et les harmonies précitées introduisent le seul élément de tension du morceau.

Si l'on peut donc relever un certain immobilisme dans la facture de l'un et l'autre thème, la même caractéristique apparaît dans la façon dont ces thèmes sont redits, analogues à eux-mêmes ou légèrement variés, toujours reconnaissables, juxtaposés en épisodes que ne semble déterminer aucune nécessité interne. L'auditeur ne peut savoir où il en est, et lorsqu'enfin se dessine une voie - tortueuse, mais riche de promesses - l'oeuvre est à sa fin. Cette technique de composition se retrouvera, d'ailleurs, dans le Nocturne en ré majeur, contemporain de Marine (cf. p.177).

Il faut noter l'importance du rôle essentiellement mélodique - sinon dans la coda - dévolu à la main gauche, dans ce morceau. Dès ses premières compositions, Bizet a confié à la main gauche des tâches diverses, soit d'accompagnement pur - Valse en do majeur, Caprices originaux, par exemple -, soit de participation mélodique à l'unisson avec la main droite - partie centrale de la Romance sans paroles -, soit sporadiquement mélodique - certains épisodes de la Grande Valse de concert, partie centrale du Nocturne en fa majeur. Dans ses oeuvres d'adulte, il reprend ces différentes formules, en poussant à l'extrême la technique de main gauche (mais dans un rôle d'accompagnement) dans le Retour. Marine est le seul exemple, dans l'oeuvre de piano de Bizet, où la main gauche soit chargée essentiellement du discours, ce qui contribue à conférer à cette musique son cachet de discrétion, car la mélodie, confinée au médium du clavier, s'y voit privée de l'éclat des basses ou des notes hautes. Cette volonté de sobriété est d'ailleurs manifeste dans toute l'écriture pianistique du morceau, dépourvue des attributs

extérieurs de la virtuosité.

Faute de points de comparaison tels que ceux dont on pouvait bénéficier pour la Ronde Turque, la teinte d'exotisme italien de Marine est bien impossible à préciser. Toutefois, le pianiste en quête d'analogies n'est pas sans ressentir comme une parenté souterraine entre cette pièce et la 2<sup>ème</sup> Elégie de Busoni, intitulée "All' Italia ! in modo napolitano" (1907). Bien que l'oeuvre du compositeur italien soit beaucoup plus développée, tant dans ses proportions, sa latitude expressive, que dans la virtuosité pianistique qu'elle exige, l'on y retrouve certains aspects de Marine : la simultanéité du majeur et du mineur, qui devient, chez Busoni, quasi permanente, la façon d'exposer une première "canzone", puis de la varier, de broder autour, avant que de lui juxtaposer une seconde chanson, elle aussi redite et développée, puis de ramener, vers la fin, une réminiscence de la première. Comme chez Bizet, le premier thème de Busoni se meut, sans nuance, dans une petite étendue, et sa ligne très simple serait facile à chanter, n'était l'équivoque tonale, fruit d'une harmonisation très élaborée où le majeur et le mineur ont leur mot à dire :

(mes. 24 à 33)

(Canzone)

mesura voce

pp

m. d.

2 3

ten.

fa \*

Quant au 2ème thème d'All'Italia, enfermé dans une pédale de fa $\sharp$  à la basse et au soprano, ses éléments répétitifs traduisent une nonchalance, une absence de directivité qui est aussi dans Marine, et sa facture mélodique pourrait bien être signée par l'auteur de Carmen :

(mes. 82 à 92)

The musical score is written for piano and consists of two systems. The first system is marked 'Allegro' and 'legg.' (leggiero). It features a piano accompaniment with a bass line in F# and a soprano line in F#. The piano part includes markings such as 'cantarellando m. d.', 'mf dolce m. s.', and 'simile sempre'. The second system continues the piece with similar markings and dynamics.

Pour l'auditeur non averti du titre de Marine, il est à prévoir que le morceau de Bizet n'évoquerait guère un tableau marin, tant il est vrai que les procédés utilisés entre autres par Liszt, Debussy ou Ravel pour suggérer l'eau n'y sont aucunement présents. A cet égard, les vagues des arpèges de l'Escarpolette pourraient évoquer davantage l'élément liquide. Mais il y a, dans le second thème, un balancement de barcarolle, et dans l'arpège final une fluidité dont on peut concevoir le rapport avec le titre, tandis que le commentaire de main droite, à la fois stable dans sa formule et mouvant harmoniquement peut faire songer à un bruissement servant de toile de fond à la mélodie. Cependant, la redite du thème B, où la main gauche, jusque là uniquement mélodique, prend sa part d'accompagnement et où la droite se joint à l'énoncé mélodique (cet esprit de fusion n'est pas sans rapport avec la réexposition de la Sérénade, 2ème Esquisse musicale) dément une telle image, tandis que la coda, par ses larges accords aux enchaînements harmoniques imprévus, son écriture polyphonique, le fragment de récitatif qui précède la réminiscence du second thème, échappe à tout programme, qu'il soit de l'ordre de la chanson napolitaine ou de l'évocation marine.

Marine a fait l'objet d'un arrangement pour trio - violon, cello et piano (flûte, clarinette et contrebasse ad libitum) dû à Charles Delseaux (Choudens 1926).

## VARIATIONS CHROMATIQUES

(1868)

A. S. Heller (64)

Datées de 1868, et donc contemporaines du Nocturne en ré majeur, les Variations Chromatiques ont suscité divers commentaires, dont, par exemple, l'opinion enthousiaste de Marmontel : "Le Thème varié, dans le genre chromatique, dédié à S. Heller, est une composition écrite de main de maître. Impossible de pousser plus loin la fantaisie et l'ingéniosité. Quelques-unes de ces variations sont d'une élégance et d'un charme exquis. Le parti-pris forcé du genre chromatique produit cependant quelques dissonances âpres, mais ces ombres servent à faire ressortir les véritables beautés du tableau" (Symphonistes et virtuoses, l. cit. p. 262). Le biographe allemand de Bizet, A. Weissmann, est beaucoup moins satisfait : "...Aussi pouvait-on en attendre (de ces variations) quelque chose de très original. Mais elles ne signifient pas plus qu'un épisode. En raison du chromatisme, le thème est devenu sans expression; les variations portent trop la marque de la virtuosité extérieure du temps, et il n'est pas question d'un enrichissement interne de la forme, comme chez Schumann ou Brahms" (Bizet. Berlin : Marquardt et Co, 1907, p. 37 et 38). Mais l'oeuvre a presque trouvé grâce devant la partialité d'un Paul Landormy : "Certaines Variations chromatiques valent un peu mieux (que les Chants du Rhin) et l'on y découvrirait au moins quelques intentions ingénieuses" (l. cit. p. 78). Quant à W. Dean : "Bizet tire une grande variété d'humeur et de suggestion du thème, sans jamais en abandonner le cadre. Il y a des allusions à un grand nombre d'amis, anciens, présents ou futurs : Catherine Glover dans la 10ème variation (un grand progrès par rapport à sa polonaise vocale "Vive l'hiver", à laquelle cette variation ressemble tellement), Michaëla dans la troisième, Frederi dans la 14ème. La 5ème et la 6ème sont pleines de feu et de passion, tandis que la 7ème, dans laquelle le thème apparaît en mouvement contraire sur une pédale de 4 octaves, dans un crescendo puissant de ppp à fff produit quelques harmonies remarquables pour l'époque. La vraie faiblesse de l'oeuvre est la

coda, où Bizet, ayant dit tout ce qu'il avait à dire, semble incapable d'arriver à une conclusion. Au lieu d'un résumé péremptoire, on nous offre un mélange de feu d'artifice et de récitatif, et le retour du thème dans les dernières mesures ne regagne guère le terrain perdu. C'est bien dommage, car d'un bout à l'autre des variations, l'intérêt a été soutenu et la tension croissante. La conception de l'oeuvre a probablement été influencée par les 32 Variations de Beethoven en do mineur, que Bizet admirait beaucoup" (1ère édition, l. cit., p. 118).

Bizet lui-même était content de ses Variations. Voici ce qu'il écrit à Galabert, dans une lettre datée de juillet 68 : "Je viens de terminer de grandes Variations Chromatiques pour piano. C'est le thème chromatique que j'avais esquissé cet hiver. Je suis, je vous l'avoue, tout à fait content de ce morceau. C'est traité très audacieusement, vous verrez. (Georges Bizet, souvenirs et correspondance, l. cit., p. 10 et 11), et dans une lettre à Paul Lacombe du 26 août de la même année, il lui annonce qu'il lui enverra "3 morceaux de piano, dont un, intitulé "Variations Chromatiques", vous intéressera, je crois" (Imbert, Portraits et Etudes, l. cit., p. 184). L'importance que le compositeur accordait à cette oeuvre n'est pas fortuite; on la ressent tant à l'écoute - l'oeuvre est peut-être moins directement accessible que les Chants du Rhin, mais plus exigeante sur le plan de la tension auditive - qu'à l'analyse, qui révèle le modernisme de la pensée de Bizet à cette époque de son existence. Sur le plan historique de la musique française de piano, il faut aussi relever qu'aucun des musiciens qui faisaient partie du cercle de Bizet - Delibes, Massenet, Paladilhe, Gounod, Saint-Saëns, voire C. Franck - n'ont composé de variations sur un thème original (les Variations de Saint-Saëns op. 35 sont sur un thème de Beethoven et datent de 1874). Aussi les Variations chromatiques apparaissent-elles rétrospectivement comme une création relativement isolée dans la production pianistique française de l'époque.

L'oeuvre est bâtie sur un pari : celui de n'en pas varier le thème. Or, puisque celui-ci est destiné à rester orgueilleusement semblable à lui-même d'un bout à l'autre du morceau, Bizet propose, dans ce qu'il appelle la variation I, un thème de substitution qui, lui, supportera quelques changements, disparaîtra, refera timidement surface, puis disparaîtra définitivement. En quelque sorte, les Variations chromatiques illustrent la façon dont le principe essentiel - thème initial chromatique - dévore petit à petit le principe secondaire - thème de substitution.

Ce thème principal est une simple gamme chromatique, montante et descendante de do à do. Elle commence pp dans le grave, s'enfle d'octaves et d'un crescendo (on regrette l'orgue et ses possibilités d'amplification sonore), affirme, en son sommet, la tonalité de base do mineur par une cadence, puis décroît progressive-

ment avant que de s'éteindre, pianissimo, sur une seconde cadence de do mineur. Cette gamme chromatique est soutenue (sauf dans les cadences) d'une pédale de do qui s'insère sur les 2èmes temps, entre les notes thématiques, et qui participe, dans sa nuance, à la croissance et la décroissance du thème, allant même jusqu'à ponctuer son sommet d'interjections rythmiques véhémentes. Par la suite, cette pédale ne réapparaîtra que dans 4 variations, où Bizet s'en sert pour renforcer l'effet thématique éventuellement menacé par d'autres facteurs.

Dans l'ensemble de l'oeuvre, le thème principal que constitue la gamme chromatique ne subit qu'une modification : à la variation 4, il est présenté simultanément dans sa forme originale - montante/descendante - et dans sa forme inversée. Il y a, certes, des changements dans les valeurs rythmiques sous lesquelles il apparaît : il peut prendre des valeurs plus courtes que dans sa forme originale, voire se présenter, à la main droite, sous forme de trémolo (var. 5 et 13) : la place des notes thématiques aux 1er et 3ème temps de la mesure est immuable, de même que la régularité du chromatisme. Nulle déformation ou fragmentation : le thème reste intègre, ce qui ne signifie pas qu'il aura toujours le même caractère, mais que sa prégnance marque l'oeuvre d'un bout à l'autre. Ceci donne d'emblée aux Variations Chromatiques un caractère insolite en comparaison de nombre de variations - schumaniennes, par exemple - où le thème ne joue qu'un rôle sporadique et aléatoire. Après ce thème, qui est plutôt l'affirmation d'un principe que le choix d'une mélodie, la variation 1 présente le thème mélodique de substitution dont l'argument fera l'objet des variations suivantes, avec à la main gauche, le soutien du thème principal, et donne l'interprétation tonale de ce thème - interprétation qui restera quasiment inchangée pendant toute l'oeuvre. C'est donc cette variation qui servira de point de départ à l'analyse harmonique de l'oeuvre, avant que d'étayer l'étude de ses aspects mélodique, dynamique, rythmique, ainsi qu'à l'examen de son écriture pianistique et des influences qui ont pu motiver sa composition.

(var. I)

*Un pochissimo più allegretto.*  
*con sordina.*  
*pp leggiero.*

The musical score is presented in five systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system includes the tempo instruction "Un pochissimo più allegretto." and performance directions "con sordina." and "pp leggiero." The notation includes various rhythmic values, slurs, and ties, indicating a light and delicate playing style. The key signature has one flat (B-flat).

## 1. Aspect harmonique

Si l'on examine l'harmonisation de cette première variation, l'on constate que plusieurs tonalités de la gamme chromatique y sont contenues, soit explicitement présentes, soit sous-entendues au travers de leur accord de  $V^7$  ou de leur 7ème diminuée. Si l'on classe ces tonalités par ordre ascendant, elles apparaissent dans les circonstances suivantes :

do mineur (tonalité de base) : par I (mes. 1, temps 1 et 2, mes. 9, temps 1, à l'écoute tout au moins, l'analyse pouvant l'interpréter déjà comme la  $b\ I^6$ ),  $V^4_3$  (mes. 2, temps 1 et 2),  $I^6$  (mes. 2, temps 3, par le  $mi\ b$  seulement), cadences des mes. 7/8 et 15/16

do majeur : par  $I^6$  (mes. 3, temps 1, à l'écoute tout au moins, l'analyse pouvant l'interpréter déjà comme  $fa\ min.\ V^6$ , mes. 13, temps 1 et 2)

$ré\ b$  : par  $V^7$  (mes. 5, temps 2)

$ré$  (dominante de la dominante) : par la 7ème dim. VII (mes. 1, temps 3, avec  $mi$  et  $si\ b$  sous-entendus, mes. 13, temps 3, avec le  $mi$  altéré)

$mi\ b$  mineur : par  $I^6$  (mes. 4, temps 1 et 2, mes. 12, id),  $V^7$  (mes. 6, temps 1 et 2, mes. 10, id),  $V_2$  (mes. 11, temps 1 et 2)

$fa$  mineur (sous-dominante mineure) : par  $V^7$  (ou  $V^6_5$ , mes. 3, temps 2, suivant que l'on tient compte du  $mi$ ), I (mes. 3, temps 3)

$sol$  mineur (dominante mineure) : par  $I^6_4$  (mes. 14, temps 1 et 2)

$la\ b$  majeur : par  $V^6_5$  (mes. 4, temps 3), I (mes. 5, temps 1, à l'écoute tout au moins, l'analyse pouvant l'interpréter déjà comme  $ré\ b\ V$ ), ( $I^6$  mes. 9, temps 2)

$si\ b$  : par la 7ème dim. VII (mes. 5, temps 3), id., ou  $V^4_3$  (mes. 9, temps 3, avec altération du  $do$  - accord incomplet à interpréter),  $V^6_5$  (mes. 10, temps 3 - id)

Dans cet univers harmonique mouvant, seules 3 tonalités sont affirmées par des cadences : la tonalité de base do mineur, tout d'abord, qui bénéficie des doubles cadences des mes. 7/8 et 15/16 (I,  $I^6$ ,  $V^7$ , I,  $V^7$ , I),  $fa$  mineur, qui apparaît plus timidement à la mesure 3 ( $V^6_5$ , I), et  $la\ b$  majeur, mes. 4/5 ( $V^6_5$ /I)

(avec la réserve émise à la page précédente, quant à son interprétation éventuelle comme ré b V).

Dans la première moitié de la variation, le procédé de base employé pour harmoniser le thème chromatique consiste à considérer les demi-tons ascendants comme des sensibles. Ainsi do $\sharp$ /ré, mes. 1/2, mi $\natural$ /fa, mes. 3, sol $\natural$ /la $\flat$ , mes. 4/5, la $\natural$ /si $\flat$ , mes. 5/6, si $\natural$ /do, mes. 6/7. Toutefois, l'attente implicite après les accords de 7ème diminuée ou de dominante-7ème ne trouve pas toujours un aboutissement identique : réalisée aux mesures 3, 4/5, 6/7, elle est trompée aux mesures 1/2 (do V $\frac{4}{3}$  à la place de ré I) et 5/6 (mi $\flat$  V $\flat$  à la place de si $\flat$  I). L'interprétation - tant auditive qu'analytique - des accords incomplets mes. 1 (temps 3) et 2 (id) ne laisse guère de doute, mais il faut relever le rôle différent de la double-croche terminale dans ces deux cas : à la mes. 1, le sol s'intègre au do $\sharp$  de basse (malgré la prolongation de l'appoggiature supérieure la $\flat$ ) pour préciser l'accord, tandis qu'à la mes. 2, le si $\natural$  (bien que présent encore à l'oreille malgré le silence mélodique du 3ème temps) ne saurait compléter l'harmonie du mi $\flat$  de basse.

Dans la seconde moitié de la variation, le passage par demi-tons descendants est plus subtil, en ce sens que l'auteur commence par donner des accords incomplets de 2 sons, qui peuvent laisser planer le doute quant à leur interprétation (mes. 9, 10 et 11, temps 3) avant que de sembler préciser sa pensée par un accord de 3 sons (mes. 12, temps 3, mais il manque la note significative), puis de la préciser complètement par 2 accords de 4 sons (mes. 13 et 14, temps 3). A la mesure 9, l'impression auditive se borne à l'attraction du mi $\natural$  vers le fa et du do $\flat$  vers le si $\flat$ . Se basant toutefois sur les accords complets des mes. 13 et 14 (l'un de 7ème dim. VII avec altération de la tierce, l'autre de V $\frac{4}{3}$  avec altération de la quinte), l'analyse peut donner deux interprétations possibles à ce 3ème temps : l'une par la 7ème dim. VII de si $\flat$ , dans le premier renversement, avec do altéré - les notes manquantes étant la $\natural$  et sol $\flat$  (cet accord pourrait s'entendre comme mi V $\flat$ ), l'autre par si $\flat$  V $\frac{4}{3}$  avec do altéré - les notes manquantes étant la $\natural$  et fa. Dans les deux cas, l'enchaînement sur mi $\flat$  V $\flat$  est naturel, et la double-croche finale ne peut s'intégrer à l'harmonie supposée. A la mesure 10, le fa mélodique du 2ème temps (encore présent en mémoire malgré le silence qui suit, et repris par la double-croche finale) aide à compléter l'interprétation du la $\natural$  de basse en si $\flat$  V $\frac{4}{3}$  - les notes manquantes étant mi $\flat$  et do, ce dernier éventuellement altéré dans un esprit de symétrie avec la mes. 9. Pas beaucoup d'incertitude au 3ème temps de la mes. 11, où l'attente de mi $\flat$  majeur I $\flat$  supplante l'idée éventuelle de do mineur I $\flat$ . Enfin, à la mesure 12, le composi-

teur semble préciser ses intentions par un accord de 3 sons, qui laisse cependant ouverte une interprétation tant par la 7<sup>ème</sup> dim. VII de do, dans le 2<sup>ème</sup> renversement, avec ré altéré - la note manquante étant la  $b$  (cet accord pourrait s'entendre comme fa $\sharp$  V) que par do V<sub>1</sub>, avec ré altéré également - la note manquante étant sol.

Le point chaud de l'harmonisation de cette var. I est sans aucun doute l'atteinte au mi $b$  mineur de la mesure 4, tonalité éloignée du ton de base, et à la place de laquelle on eût plus simplement songé à un sol V<sub>f</sub>, suivi de sol I. N'aurait été la marche ascendante de la basse, l'on pourrait d'ailleurs comprendre le sol $b$  de la main gauche comme le 2<sup>ème</sup> degré altéré de fa, dont la sensible mi $b$  s'entendrait à la main droite à la place de fa $b$ .

L'on constate une certaine périodicité dans l'harmonisation de cette var. : ainsi, le do majeur I<sup>6</sup> de la mes. 3 est repris à la mes. 13; le mi $b$  mineur I<sup>6</sup> de la mes. 4 revient à la mes. 12; le mi $b$  V<sup>7</sup> de la mes. 6 réapparaît à la mes. 10; enfin, les cadences des mes. 7/8 et 15/16 sont parfaitement symétriques, avec toutefois une légère prépondérance de l'affirmation tonale dans la deuxième, en raison de la tonique au soprano au 1<sup>er</sup> temps de la mes. 15.

Mis à part le changement modal (dès var. 8) qui sépare l'oeuvre en deux parties - la première mineure, la seconde majeure -, l'auditeur non prévenu ne remarquera guère de modifications dans le déroulement harmonique des variations. Elles existent, cependant - il n'y a pas deux variations exactement semblables - mais subtiles, discrètes, se traduisant par l'emploi d'accords parents de ceux du modèle, par des atteintes à la symétrie harmonique relevée dans les deux volets de la var. I, par l'abandon momentané de certaines tonalités, par des échanges d'importance donnée à certains accords dans le modèle et les var. qui suivent, par des précisions harmoniques par rapport au modèle, par des modifications dans le schéma cadentiel. Ainsi, tandis que la 2<sup>ème</sup> var. ne présente avec la 1<sup>ère</sup> que d'infimes différences, la 3<sup>ème</sup> apporte plus de ré $b$  majeur (tonalité qui, sur l'ensemble de l'oeuvre, revêtera une certaine importance) que le modèle, mais moins de la $b$ . Elle escamote le do majeur et le mi $b$  mineur de la var. I, mais introduit mi $b$  majeur à la mes. 6. Elle précise, de même que les deux var. suivantes, l'attaque du 2<sup>ème</sup> volet sur do mineur I. Les cadences sont très légèrement affaiblies par l'attaque du soprano sur la $b$ . Dans la var. 4, do majeur revient timidement, alors que le fameux accord de mi $b$  mineur, perturbé d'un do, ne laisse guère à la conscience le temps de percevoir qu'il s'agit ici non de I<sup>6</sup>, comme dans le modèle, mais de la 7<sup>ème</sup> dim. VII de si $b$  (inversée, avec l'appoggiature si $b$  pour la $b$ ). Par rapport à la var. précédente, ré $b$  a rétrogradé, tandis que

l'affaiblissement cadentiel s'accuse en raison de l'importance du 6ème degré la $\flat$ , placé aux temps 2 et 3, mes. 7, 1, mes. 8, de la présence symétrique des fa $\sharp$  (appoggiature inférieure de la dominante) aux temps 2 et 3, mes. 15, 1, mes. 16, ainsi que du chromatisme parallèle aux deux mains. Dans la var. 5, deux éléments nouveaux : le thème chromatique passe à la main droite, sous forme d'un double, puis triple trémolo de triples-croches, et la main gauche, chargée de la mélodie, soutient le tout par une pédale de do, à l'instar du thème principal. Pas de modifications harmoniques notoires, cependant, sinon un répertoire tonal plus restreint (ré, mi $\flat$  - majeur et mineur -, ré $\flat$  n'y sont pas, la $\flat$  n'apparaît guère que mélodiquement, mes. 14, encore que son attaque puisse être comprise, en fonction du trémolo, comme la V<sup>9</sup> incomplet, les notes ré $\flat$ , mi $\flat$ , fa appartenant dès lors enharmoniquement à do $\sharp$  majeur) et, par compensation, un rôle assez important de fa mineur. Do majeur est bien présent, symétriquement aux mes. 3 et 13. Légère modification dans le schéma des cadences (I $\frac{6}{4}$ , I $^6$ , V $\frac{4}{3}$ , V $\frac{4}{3}$ , I). Quant à la 6ème var., elle escamote, comme la 3ème, do majeur et mi $\flat$  mineur (présence, par contre, de mi $\flat$  majeur, mes. 6 et 11) et attaque le 2ème volet sur la $\flat$  I $^6$ . Sinon tout y est normal, avec une tonalité de base bien affirmée dans des cadences conformes au modèle.

Cette sagesse précède la rupture. Car si, jusqu'à maintenant, l'on n'a pu déceler de véritable évolution harmonique, la var. 7, qui constitue le coeur névralgique de l'oeuvre, tranche sur tout ce qui a précédé. Se contentant de plusieurs superpositions du thème principal - en ordre normal et inversé - à l'intérieur d'une double pédale de do aux deux mains, Bizet obtient les "après dissonances" dont parle Marmontel (cf. p.144), et qui sont réellement audacieuses pour l'époque. A l'endroit des cadences, l'on discerne à peine une tension V/I à la fin de la mes. 8, et do 7ème dim. VII/do I à la fin de la mes. 16:

(var. 7)

The image displays three systems of musical notation for Variation 7. Each system consists of a treble and bass clef staff. The music is characterized by dense, complex chordal textures with frequent changes in dynamics. The first system starts with *ppp* and progresses through *pp*, *p*, *f*, and *ff*. The second system includes the lyrics "cre - accu - so" above the treble staff, with dynamics *ff*, *ppp*, *pp*, and *p*. The third system continues with dynamics *mf*, *f*, *ff*, and *ff*, also including the lyrics "cre - accu - so".

Cette variation sans mélodie, sans harmonie faite d'accords identifiables, sans rythme, aussi, puisque celui-ci se résume à un trémolo de quadruples-croches, constitue une manière de paroxysme qui semble marquer définitivement l'épuisement du mode mineur précédemment employé. Aussi le nouveau modèle, la var. 8, se présente-t-il en majeur, tout en étant très proche du modèle mineur :

(var. 8)

L'on constate qu'à l'instar du modèle mineur, plusieurs tonalités de la gamme chromatique sont abordées, à l'exception ici de ré $\flat$ , fa, la $\flat$  et si $\flat$ . La présence de do majeur est plus importante que n'était celle de do mineur dans la var. 1, et en fait de changement modal, il n'y a que la fin de la 13<sup>ème</sup> mes., où l'on passe par do mineur I<sup>6</sup>. La tonalité de mi $\flat$  n'apparaît que par V<sup>7</sup>, mes. 6. L'on retrouve, comme dans les var. 3, 4, 5, 6, des cadences légèrement affaiblies par des appoggiatures, ici aux 1<sup>ers</sup> et 2<sup>èmes</sup> temps des mes. 7 et 15.

Et le processus de variation recommence, comme après le modèle mineur, sans évolution nette, avec des tonalités qui prennent le dessus sporadiquement puis disparaissent, des schémas cadentiels légèrement modifiés, de petites notes introduites dans certains accords comme piment, mais qui ne troublent pas le déroulement tonal. S'il n'y a plus trace de do mineur dans les var. 10 à 14, l'on note, en revanche, une relative importance de fa (majeur et mineur dans la var. 10, mineur dans la 11, majeur et mineur dans les var. 12 et 13), et surtout la réapparition de ré $\flat$  majeur aux var. 11 et 12. Cette dernière se signale par une mono-

die chromatique aux deux mains, sur pédale de do, et l'analyse y découvre pour la première fois, au hasard d'un dessin chromatique, l'accord de sol $\flat$  majeur (relatif majeur du mi $\flat$  mineur de la var. I). La var. 13 est le pendant de la 5 : double trémolo chromatique à la main droite, mélodie à la gauche, sur pédale de do. Enfin, la 14<sup>ème</sup> var. voit l'éclatant retour de ré $\flat$  majeur (éclipsé à la var. précédente), et surtout celui de mi $\flat$  mineur 1 (qui n'apparaissait que comme V<sup>7</sup>, dans la var. 8).


Il semble que ce retour du mi $\flat$  mineur, significatif au début de l'oeuvre, marque, en quelque sorte, le bouclage d'un cercle au cours duquel ré $\flat$  majeur et fa (majeur et mineur) ont cherché sporadiquement à se faire une place au soleil, sans toutefois provoquer aucun bouleversement harmonique - la seule rupture étant due à la var. 7. Mais un certain esprit de symétrie voudrait que non seulement mi $\flat$  mineur soit retrouvé, mais également do mineur. C'est l'oeuvre de la coda, loin d'atteindre, cependant, à l'intensité de la var. 7. Sur une longue pédale d'arpèges de do V<sup>7</sup>, une mélodie hésitante, déconnectée des variations, cherche son chemin jusqu'à céder brusquement la place, en plein crescendo, à un rappel du début de la var. 8. Nouveaux atermoyements chromatiques de la main droite sur do V<sup>7</sup> et I $\frac{6}{4}$ , puis un grandiloquant trémolo chromatique en sens contraire aux deux mains débouche sur un fragment de récitatif où la présence de la $\flat$  laisse présager un revirement modal. Après un arrêt à la dominante, le thème initial revient enfin, et la cadence finale se souvient de celle de la var. 4 (importance du 6<sup>ème</sup> degré, la $\flat$ ) pour clore en do mineur le morceau d'une façon énergique et péremptoire, qui relève au dernier moment le caractère quelque peu flageolant de cette coda.

Ainsi donc Bizet, dont l'oeuvre pianistique atteste, au cours des années, une tendance croissante vers la fluctuance tonale, s'impose ici un cadre harmonique extrêmement stable, dont l'oreille retient facilement les grandes lignes, affirmant avec insistance la tonalité de base - do majeur ou do mineur - par deux cadences dans chaque var., et le soutien même, parfois, de la pédale de do. Ce parti-pris de stagnation harmonique - dont la var. 7 montre bien comment il peut être subitement et totalement rompu - suppose que la variété nécessaire à l'intérêt de l'oeuvre est obtenue par d'autres moyens; c'est en effet par leur aspect mélodique, rythmique, dynamique, que les var. diffèrent essentiellement.

## 2. Aspect mélodique

Lorsque, dans sa lettre de juillet 1868 à E. Galabert, Bizet parle du "thème

chromatique esquissé l'hiver précédent" (cf. p.145), il fait sans doute allusion non seulement au thème principal - la "découverte" d'une simple gamme chromatique n'aurait certainement pas motivé une mention spéciale - mais aussi au thème de substitution : la mélodie de la var. I. Que dire de cette mélodie ? Elle est élégante, sinueuse, compensant une certaine liberté spatiale (saut d'octave à la mes. 10) par la symétrie de deux marches harmoniques et des cadences. L'on retient facilement la ligne et le rythme des deux premières mesures. Son carrefour le plus intéressant est peut-être le rapetissement chromatique fa/fa♭/mi♭ (fin mes. 3, début mes. 4), où l'on sent la mélodie en attirance directe avec le plan harmonique. Cependant, cette mélodie n'est pas sans receler un caractère quelque peu contraint, dû sans doute à sa ligne relativement perturbée à l'intérieur de chaque période. Ses sauts, ses montées et descentes, dans les mes. 1 à 4 et 9 à 12 tout au moins, ne répondent pas à une espèce de logique interne, mais ont plutôt l'air d'être imposés par des contraintes harmoniques. L'on sent que l'auteur a dû chercher pour adapter la ligne mélodique au traitement tonal de la gamme chromatique, et l'on ne saurait dès lors s'étonner que cette mélodie apparaisse plutôt comme une aimable distraction posée sur le thème principal que comme une entité propre avec sa personnalité, ses exigences, ses conséquences. L'on pressent d'emblée qu'elle n'est pas de force à lutter avec le thème, ce que confirme le fait que Bizet n'a pas jugé nécessaire d'adjoindre à ce dernier le soutien de la pédale de do.

Cette impression se confirme dans la var. 2, où une suite ininterrompue de triolets brode autour de cette mélodie une guirlande d'appoggiatures sans grand intérêt. La rupture s'amorce à la var. 3. Dans cette dernière, seules les deux premières mesures (et symétriques) de la mélodie sont reprises, avec un rythme renforcé par la nuance fortissimo et l'accentuation, et entrecoupées de traits chromatiques en fusée qui tendent à concurrencer l'effet du thème immuable à la main gauche. C'est le début d'une tendance qui trouve son apogée à la var. 7 : l'abandon mélodique au profit d'un chromatisme envahissant les deux mains. La 4ème var., d'ailleurs, où, sur le rythme  qui sera repris dans la polonaise de la var. 10, les deux mains varient, con fuoco, en accords et traits chromatiques parallèles, ces deux mêmes mesures initiales, confirme cette tendance.

Insérée entre une pédale de do réapparue et le thème principal, qui a passé à la main droite sous la forme d'un double trémolo de quadruples-croches, la mélodie qui se développe dans la var. 5 n'a plus rien de commun avec celle de la var. I. Bien que le compositeur demande "le chant bien marqué" (alors qu'il affecte le trémolo chromatique d'un ppp), il y a peu de chance que cette mélodie

reste dans la mémoire auditive : inscrite dans un large intervalle (une octave + une quinte diminuée), elle atteste dans sa ligne et sa conception harmonique une liberté qui la rend beaucoup plus audacieuse et moderne que la mélodie un peu surannée de la var. 1. L'on a néanmoins l'impression que cette sinuosité, ces sauts imprévisibles et qui exigeraient d'un chanteur une grande maîtrise d'intonation (quinte ascendante sol/ré♭, par exemple, atteinte à la ♫ juste après fa mineur 1, aboutissement d'un crescendo sur la ♭ juste après do majeur 1, en même temps qu'une harmonie de ré majeur à la main droite) sont plus soumis à l'impératif de leurs rencontres harmoniques avec le trémolo chromatique qu'à une logique interne de la mélodie. Bien que de façon moins accusée que dans les var. 3 et 4, il faut relever que le chromatisme a son mot à dire également dans cette mélodie, où quelques suites de demi-tons, tant ascendants que descendants, mettent en valeur l'enchaînement de trois tons entiers ré♭/mi♭/fa/sol qui mène au do majeur 1 $\frac{4}{4}$  de la cadence finale. Si ce chant n'est pas de ceux que l'on retient - Bizet évite manifestement, comme dans la mélodie de la var. 1, de lui conférer un caractère trop typé qui risquerait de détourner du thème l'intérêt auditif - il n'en apporte pas moins un élément neuf dans le déroulement mélodique, et son caractère calme, venant après le risoluto de la var. 3 et le con fuoco de la var. 4, permet une nouvelle relance dynamique.

Rien de spécial, pourtant, dans la var. 6, où la main gauche assure tout le travail thématique en arpèges serrés, tandis que la main droite se contente d'un commentaire en élans successifs, et d'assortir les cadences de grandes descentes chromatiques. Il n'y a plus guère de mélodie, à proprement parler, et ceci marque un pas de plus vers l'explosion de la var. 7, qui n'est que chromatisme à l'état pur.

L'on pourrait donc résumer comme suit l'évolution mélodique de cette première partie en do mineur : de la mélodie aimable et quelque peu insignifiante de la var. 1, l'on assiste, dans les var. 3 et 4, à un effritement mélodique progressif au bénéfice d'un chromatisme qui tend de plus en plus à dire son mot également à la main droite. La var. 5 n'est qu'un recul pour mieux sauter : la mélodie nouvelle déconcerte; elle ne laissera pas de traces. Plus guère de mélodie à la var. 6, plus du tout à la 7ème, qui marque la victoire absolue du thème principal.

Deux possibilités s'ouvrent ici au compositeur : soit une progression en miroir, comme dans la Ronde Turque, c'est-à-dire un retour progressif à la mélodie, qui retrouverait à la fin de l'oeuvre une certaine importance, soit une progression symétrique de la première partie. C'est cette solution qu'avec une concentration moindre, cependant, que dans la première partie, le compositeur adopte : la

mélodie résiste davantage, et il faut attendre la 11<sup>ème</sup>, et surtout la 12<sup>ème</sup> var. pour que la tendance au chromatisme dans la main droite se manifeste à nouveau.

La mélodie de la première var. majeure (cf. citation p. 153) n'a rien pour attirer l'attention. Reprenant sur un rythme syncopé la première mesure de la var. 1, elle entoure d'appoggiatures les notes harmoniques réelles et se garde de toute compétition avec le thème principal. Comme celle de la première var. mineure, elle donne l'impression d'une aimable garniture posée sur le thème, et le "con espressioné" demandé doit se garder de souligner son caractère quelque peu "mondain".

Pour la 9<sup>ème</sup> var., Bizet se contente d'une broderie de doubles-croches autour de cette mélodie, et le thème, comme assuré de n'être pas gêné par cette garniture mélodique, s'autorise les valeurs rythmiques les plus brèves jusqu'à maintenant (croches staccato, sans pédale), introduisant même, entre les notes significatives des 1<sup>ers</sup> et 3<sup>èmes</sup> temps, une syncope accentuée qui rappelle le rythme mélodique de la var. précédente.

La recherche mélodique est plus poussée dans la 10<sup>ème</sup> var., intitulée Alla Polacca, dont la partie de main droite n'a qu'un lointain rapport avec celle de la var. 8. Il s'agit d'une mélodie dansante, soutenue à la main gauche par le même rythme qu'à la var. 4, les notes thématiques étant assurées, comme dans la var. précédente, par des croches détachées. Là aussi, la mélodie évite toute compétition avec le thème, celui-ci restant bien présent à la conscience, mais davantage, peut-être, en tant que structure de base qu'en tant qu'élément polarisateur de l'intérêt, car le caractère de cette variation tranche sur tout ce qui précède; après l'amabilité élégante des var. 1, 2, 8, 9, le feu et la passion des var. 3, 4, 6, le calme de la 5<sup>ème</sup>, l'aridité explosive de la 7<sup>ème</sup>, cette mélodie apporte un élément de rusticité saltatoire qui déconcerte et tend à accaparer, momentanément, l'attention auditive:

(var. 10, mes. 1 à 8)

*Alla Polacca.*

*p*  
*staccato.*

*con grazia.*  
*p*

*p*  
*p*

W. Dean a relevé (1ère éd., 1. cit., p. 118) l'analogie de cette mélodie avec la polonaise "Vive l'hiver" de Catherine Glover dans la Jolie Fille de Perth (acte 1, scène 3) :

*p*  
*p*

analogie que l'on relèvera au niveau rythmique (formule  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ), mélodique (accentuation de la 1ère note, montée en doubles-croches régulières dans la 1ère mesure, formule descendante en doubles-croches dans la 2ème, formule conclusive, fin mes. 8). Le progrès que Dean relève dans la 10ème Variation chromatique, par rapport à la polonaise vocale (de deux ans antérieure) réside sans doute avant

tout dans l'intérêt harmonique (tension chromatique du thème, changement d'harmonie sur les 3èmes temps - alors que dans l'air de Catherine, l'harmonie est statique aux mes. 1, 2 et 5), mais aussi rythmique (prégnance plus accusée du rythme de polonaise, qui est carrément abandonné dans les 2 dernières mesures de la polonaise vocale, plus grande indépendance rythmique de la mélodie par rapport à l'accompagnement, alors que dans l'opéra, l'attaque des mes. 1, 2, 4, 5 et 6 est identique au chant et à l'orchestre.

La var. 11 marque l'abandon complet du modèle mélodique de la 8ème. Il y a là une phrase nouvelle, andante, dont l'expressivité tranquille, la ligne descendante en croches régulières issues d'une noire pointée, font songer à l'air de Michaëla "J'apporte de sa part, fidèle messagère", dans son duo avec José (Carmen, acte 1, scène VII). Si la présence de mordants donne à cette mélodie une teinte quelque peu vieillie, les cadences en doubles-notes sont d'une transparence délicate; le chromatisme commence à y pointer l'oreille, ainsi que dans un enchaînement de trilles. Quant à la main gauche, elle participe, par une ligne sinueuse en triolets, aux courbes expressives du chant, le thème y apparaissant comme un support familial.

La 12ème variation apporte un brusque démenti à cette évolution vers une émancipation mélodique. L'on ne peut, en effet, qualifier de mélodie cet unisson des deux mains, qui fait penser à l'écriture du finale de la Sonate Funèbre de Chopin. La pédale thématique de do lui sert de support, les harmonies se traduisant par des arpèges où le chromatisme règne en maître. Cette var. est le répondant majeur de la 4ème var. mineure, non au niveau du caractère - franchement fougueux dans la 4ème, murmurant et agité dans la 12ème -, mais dans cette écriture parallèle aux deux mains et marquée par le chromatisme. La comparaison peut d'ailleurs se poursuivre entre la var. 13 et la 5ème, toutes deux fondées sur une pédale de do et présentant le thème en trémolo à la main droite, alors qu'une mélodie nouvelle se développe entre deux. L'on se souvient de l'étonnante liberté mélodique de la var. 5; la mélodie de la 13ème est bien dans le même genre, avec toutefois moins d'audace dans son étendue, ses intervalles et sa conception harmonique. Mais le rôle joué par ces deux var. est bien le même, consistant en un moment d'expectative où la pédale de do compense l'affaiblissement de la prégnance thématique en raison de sa forme en trémolo, tandis que la mélodie énoncée dans le médium du clavier évite de fixer trop l'attention, préférant de subtiles rencontres harmoniques avec le trémolo à un caractère bien typé. Si le thème, comme dans la var. 5, perd ici quelque chose de son efficacité, l'on ne peut dire qu'il est supplanté, et ses chances pour une affirmation finale restent préservées.

La 14<sup>ème</sup> var., qui occupe, dans l'oeuvre, la place symétrique de la 6<sup>ème</sup>, redonne d'ailleurs au thème du poids en lui conférant à nouveau sa place à la main gauche, en valeurs longues soulignées par la pédale. Cependant, contrairement aux simples poussées de la main droite dans la var. 6, une mélodie personnelle s'y développe, *appassionato*, sans chromatisme, comme désireuse de s'imposer avant la fin de l'oeuvre. Mais l'intérêt de la var. ne se fixe pas tant sur la ligne mélodique que sur la présence d'accords riches et chatoyants au travers desquels semble s'accomplir ce qui n'était que proposé dans la première var. : *do majeur*, *ré♭ majeur*, *mi♭ mineur*.

Quant à la coda, elle apporte 3 éléments mélodiques nouveaux, dont aucun, cependant, ne semble sourdre d'une motivation impérieuse : les pérégrinations de la main droite, dans les mesures initiales, sur la gamme de *do majeur*, et deux passages de récitatif : le premier fait de fragments chromatiques descendants dans un style d'abord sentimental, puis de plus en plus animé, le second dans un style déclamatoire, à l'unisson aux deux mains, et qui prépare le retour du thème principal.

Sur le plan mélodique, les Variations Chromatiques sont donc conçues en deux périodes, qui correspondent au changement modal, et dont chacune atteste une tendance symétrique : l'affaiblissement mélodique par rapport au thème principal. A l'intérieur de chaque partie, Bizet a su varier les moyens par lesquels il aboutit à cette préséance harmonique. Ainsi, dans la partie mineure, l'on peut relever trois procédés : l'effritement du thème de substitution par le fait d'un chromatisme qui s'impose de plus en plus à la main droite (var. 3, 4, 6), l'insertion d'une mélodie nouvelle, élaborée de façon à apporter un élément de diversification, mais sans impact suffisant pour avoir des conséquences dans la suite de l'oeuvre (var. 5), enfin l'abandon mélodique complet (var. 7).

La partie majeure reprend avant tout le deuxième de ces procédés (var. 10, 11 - cette dernière contenant aussi des traces chromatiques à la main droite - 13, 14), tandis que le troisième est utilisé - de façon atténuée par rapport à la var. 7 - dans la 12<sup>ème</sup> var.

Si le but est donc le même dans les deux parties, le dosage des moyens employés est différent, ce qui est plutôt à l'avantage de la partie mineure, dans laquelle la tension va croissant de la var. 3 à la var. 7 (sauf exception du repos de la var. 5). La partie majeure souffre de n'être pas dirigée vers un paroxysme symétrique de celui de la var. 7, mais de n'aboutir qu'aux harmonies semi-conclusives de la var. 14, puis aux digressions de la coda.

Quant à cette dernière, sa faiblesse réside dans le fait que Bizet y prend

des partis ou bien nouveaux et trop tardifs - tant la mélodie des mesures initiales, qui ne se rapporte à rien de ce qui précède, que son accompagnement dénué de chromatisme sont déconnectés du reste de l'oeuvre, dont ils ne résument rien - ou moins exigeants que dans les variations - ainsi le chromatisme tarabiscoté de la main droite, déconnecté, lui aussi, du chromatisme tendu qui fait la force de l'oeuvre. Si cette coda n'apporte donc pas la victoire harmonique pure que l'on pouvait attendre en raison de la démarche générale du morceau, la mélodie n'y trouve pas non plus d'épanouissement significatif.

Le parti-pris de dépréciation mélodique que Bizet manifeste tout au long de cette oeuvre importante - et qu'il jugeait lui-même comme telle - et qui l'amène à n'utiliser d'un thème que des bribes, bientôt évanouies, ou à créer des airs soigneusement choisis de façon à ce qu'ils ne prennent pas le dessus sur le chromatisme de base, atteste bien que la pensée de l'auteur échappe ici à tout souci de communication avec le public. L'on a relevé, dans l'introduction de cet ouvrage (cf. p.13), ce trait comme l'une des caractéristiques de la production pianistique de Bizet. Le fait que le compositeur se sente libre de faire passer après la recherche de rencontres harmoniques ce qui, à son époque encore, constitue le facteur essentiel du contact avec le public - la mélodie bien typée, qui se grave facilement dans la conscience auditive - est une preuve de l'authenticité ainsi que du modernisme de sa pensée, et l'on peut concevoir ce qu'une existence plus longue eût apporté à son évolution en ce domaine.

### 3. Aspect du tempo

Comme le cadre tonal, les tempi des Variations Chromatiques sont relativement stables. L'on en jugera plutôt aux indications que Bizet donne - ou ne donne pas - en tête de chaque variation :

thème : moderato maestoso

var. 1 : un pochissimo più allegretto

2 : tempo rubato

3 : tempo risoluto

4 : con fuoco

5 : -

6 : agitato

7 : -

8 : con espressione

- 9 : un peu plus vite
- 10 : alla polacca
- 11 : andante
- 12 : plus animé
- 13 : mouvement des premières variations
- 14 : appassionato
- 15 : (coda) pas d'indication au début, puis : quasi recitativo  
a tempo  
Io tempo.

L'on peut tirer de ce tableau les lignes directrices suivantes : il y a une petite progression de tempo entre le thème et la var. 1, de même qu'entre les var. 8 et 9, 11 et 12; le seul ralentissement est celui de la var. 11, et éventuellement de la var. 13 (bien que ce dernier cas ne soit pas objectivement précisé et dépende avant tout de la conception de l'interprète). A part ces légères inflexions, Bizet joue essentiellement la carte de la stabilité. Non certes, qu'il faille concevoir, par exemple, l'exécution des var. 1 à 7 sous le manteau d'une rigidité métronomique. Mais l'indication "rubato", de par la compensation constante qu'elle implique entre une légère accélération, par place, et un ralentissement, signifie, en définitive, un tempo stable, et les termes de "risoluto", "con fuoco", "agitato" concernent avant tout la façon de se servir des nuances plutôt qu'elles n'indiquent des modifications de tempo - lesquelles peuvent toutefois, dans une marge limitée, se confondre avec la nuance. Le tempo de base n'est donc pas modifié, en principe, dans cette première partie. Il est significatif que les var. 5 et 7 ne bénéficient d'aucune indication. L'on ne saurait inférer de cette absence que le caractère de la var. précédente s'y maintient simplement; cela ne se justifierait ni de la 4ème à la 5ème, ni de la 6ème à la 7ème. Il faut plutôt voir là comme une sorte de mise à part de ces var. importantes - la 13ème, qui correspond à la 5ème, ne bénéficie guère de plus de précision - comme si les précautions à prendre avant leur attaque (différenciation de nuance, par exemple, dans la var. 5, entre le *trémolo ppp*, le chant *mf* et la basse *p*, ou le *ppp* immédiatement enflé du début de la var. 7), puis l'énoncé mélodique des var. 5 et 13 ou la mise en valeur des poussées progressives de la var. 7 imposaient un tempo dont l'exigence interne est suffisamment ressentie par l'interprète pour rendre une indication superflue. Sur le plan pratique, toutefois, l'on peut considérer que le tempo de base se maintient.

La partie majeur débute par un "con espressione" qui ne justifie pas d'être considéré comme différent, sur le plan du tempo, de ce qui précède. Légère accé-

lération de la var. 8 à la var. 9, puis le tempo se maintient à la 10ème, avant le léger freinage de l'andante de la var. 11. L'on revient à plus d'animation dans la 12ème var., puis le tempo de base ne subit plus de changement, sinon les variations internes de la coda. Cette seconde partie est donc, comme la première, marquée au sceau de la stabilité, avec le petit détour de l'andante de la 11ème var., dont le style, d'ailleurs, a plus à gagner dans un tempo sobrement modéré que dans une interprétation trop lente.

#### 4. Aspect rythmique

Présenté d'abord sous la forme majestueuse des valeurs longues  $\text{♩} \text{♩}$  sous lesquelles vient se glisser la pédale de do, en syncope aux 2èmes temps, le thème ne réapparaît identique à lui-même, sur le plan des valeurs rythmiques, qu'aux var. 5, 7, 13, 14 et dans les mesures terminales de la coda. La var. 12 reprend cependant ce rythme  $\text{♩} \text{♩}$  pour l'affecter à la seule pédale de do - l'élément chromatique apparaissant sous la forme de triolets.


L'on assiste, au cours des 7 premières var., à une accélération rythmique progressive, coupée, à la var. 5, d'un retour à des valeurs mélodiques plus longues, ce qui permet une nouvelle relance dynamique jusqu'à la var. 7.

Dans la var. 1, le thème principal prend une allure plus aérée que dans sa version initiale en se présentant sous la forme  $\text{♪} \text{♪} \text{♪} \text{♪}$ , forme qu'il conservera dans les trois premières var. Bien qu'en valeurs plus suivies, la mélodie s'accommode de cette pulsation régulière tout en l'animant de formules plus brèves.

Si les guirlandes de triolets mélodiques de la var. 2 n'ont aucune influence sur la marche du thème, la var. 3 est intéressante en ce qu'elle montre une assimilation de rythme de la main gauche par la droite. Cet unisson rythmique, entrecoupé des fusées chromatiques de la main droite, donne à la var., conjointement avec la nuance fortissimo, un caractère véhément et péremptoire, tout en rendant sensible la dominance thématique sur la mélodie (qui se veut cependant un rappel du début de la var. 1). Il n'y a que les cadences où la mélodie, reprenant les triolets de la var. précédente, semble vouloir maintenir une certaine autonomie.

Les choses changent à la var. 4. Incorporé au rythme de polonaise déjà cité, le thème participe aux fougueux élans chromatiques qui animent, à l'unisson, les deux mains. Cependant, l'indication de pédale dont Bizet affecte les notes significatives montre que le compositeur entend maintenir clairement, pour l'oreille, la présence thématique, ce qui se produit d'ailleurs, car les notes ainsi prolon-

gées ont un impact qui rejoint celui des valeurs longues de la présentation initiale du thème.

Succédant à ce moment de passion, la var. 5 apporte un flot de repos. Non que la mélodie soit dépourvue d'impulsions : au contraire, elle alterne des suites de valeurs longues avec la présence sporadique de triolets ou de formules plus ramassées : . Mais l'intérêt ne se concentre pas seulement sur son allure rythmique (l'on a vu l'importance de son aspect harmonique), et, d'autre part, elle est encadrée par l'élément stable de la pédale de do ainsi que par le trémolo dont la vibration est, en quelque sorte, en dehors du rythme. Ainsi, l'impression laissée par la var. est-elle calme et sereine.

Dans la var. 6, la main gauche retrouve quelque chose du frémissement du trémolo précédent. Le thème s'y présente comme note initiale d'arpèges en triples-croches, tandis que la main droite se contente d'élan en croches simples. Ces arpèges apportent une légère modification rythmique au thème : alors que, jusqu'à maintenant, celui-ci se cantonnait aux Iers (note longue ou courte) et 3èmes temps, il se présente ici, dans la série des six arpèges de chaque mesure, avec un 2ème temps semblable au 1er. Et comme Bizet n'a pas indiqué de pédale aux Iers et 3èmes temps, l'on peut en inférer qu'il désirait l'égalité des trois temps, laissant à la marche du chromatisme le soin de se signaler par elle-même. Comme l'exécution avec pédale est néanmoins nécessaire, tant pour éviter la sécheresse de la main gauche qu'en raison de la largeur des arpèges, le choix est laissé à l'interprète d'une pédale mise à égalité sur les trois temps, ou seulement sur le 1er et le 3ème (en raison du caractère *agitato*, cette dernière solution apparaît plus souhaitable).

Exclusivement vouée à l'exploitation du thème, il était naturel que la 7ème var. en reprît la figure rythmique initiale. Mais il faut remarquer l'étonnante fin de cette var., avec l'arrêt subit du trémolo en plein dans le crescendo qui suit encore l'indication *fff*. Aucun ralentissement : la musique cesse, alors que, même si l'évolution harmonique était accomplie, le frémissement ininterrompu du trémolo et la nuance montante eussent permis d'attendre encore quelque chose.

Il semble qu'un bref instant de silence s'imposerait ici, mais Bizet enchaîne aussitôt, et le thème retrouve à la var. 8 sa forme aérée de la première var. A la main droite, toutefois, un élément de syncope ne sera pas sans conséquence, puisqu'il se verra repris par la main gauche à la var. suivante. Dans cette var. 9, le thème, toujours présent aux Iers et 3èmes temps, se trouve légèrement affaibli par le bondissement de la première note sur la syncope. Il ne saurait, néanmoins, bénéficier du soutien de la pédale, qui alourdirait tant le staccato de

la main gauche que le sinueux et rapide trait de la main droite. Ce dernier recèle une certaine effervescence interne dont on pourrait attendre, dans la suite, qu'elle prenne de plus amples proportions. Cependant la var. 10, bien qu'utilisant des valeurs rythmiques de même nature que la précédente, est mieux assise sur son rythme solide de polonaise que ne l'était la capricieuse var. 9. Aussi donne-t-elle une impression plus posée et le thème, exempt d'élément syncopé, y retrouve-t-il son intégrité habituelle.

L'on ne saurait dire de l'andante de la 11ème var. qu'il apporte un véritable temps d'arrêt dans le déroulement rythmique. Certes, au point de vue tempo, son allure est plus lente. Cependant, les valeurs rythmiques utilisées, avec une dominante de triolets de croches et les cadences en sextolets de doubles-croches maintiennent une certaine continuité sous-jacente avec les var. précédentes. Bien que le thème n'y bénéficie pas de valeurs autres que la première croche de triolets, il trouve son compte dans le soutien d'une pédale dont la nécessité s'impose - malgré l'absence d'indication de Bizet - , et qui ne peut être mise qu'aux 1ers et 3èmes temps.

Il n'y a pas de doute que dans l'esprit du compositeur, cette var. ne constituait pas un temps d'arrêt symétrique, pour cette seconde partie de l'œuvre, de la var. 5 pour la première. Car après le bouillonnement interne du double chromatisme de la var. 12 (en triolets de croches "plus animé"), où la pédale de do s'approprie le rythme original du thème, Bizet introduit, avec la var. 13, le véritable pendant de la 5ème, autorisant, dès lors, une relance rythmique que l'on imagine croissante jusqu'à la fin de l'œuvre.

L'appassionato de la var. 14 répond bien un peu à cette attente. Cependant, les triolets de croches à la main gauche, du fait de certains écarts importants, ne sauraient guère être exécutés plus vite que ceux de la var. 12, ce à quoi s'opposerait, d'ailleurs, la sonorité pleine exigée par les accords de la main droite ainsi que la stabilité des notes thématiques, pourvues des valeurs initiales  $\text{♩} \text{♩}$ . La relance rythmique est donc ici plutôt un retour au tempo de la var. 12 que la marque d'une évolution.

Quant à la coda, toutes les formules y sont présentes, des traits les plus rapides aux valeurs les plus longues, ceci non dans le sens d'une récapitulation concentrée des éléments les plus significatifs précédemment entendus, mais dans celui d'une nouvelle occupation temporelle. Bizet y procède par phases rythmiques opposées : passage initial en gammes de plus en plus rapides, sur fond d'arpèges - retour au calme avec l'allusion au début de la var. 8 - rythme progressivement accéléré dans les traits chromatiques de la main droite, puis des deux mains -

récitatif lent - rappel du thème initial (primo tempo), les petits motifs de la main droite qui le ponctuent constituant l'argument brillant des mesures finales. Ces alternances de phases rythmiques sont, d'ailleurs, l'élément le plus intéressant de cette coda, quand bien même l'introduction - comme dans le domaine mélodique - de figures nouvelles (mélange, dans le trait initial, de croches simples, de croches en triolets, de groupes de 5 doubles-croches, puis de 10, 11, 13 triples-croches à la main droite sur fond d'arpèges en triples-croches régulières - accélération progressive, dans le trait chromatique de la main droite, de croches simples à des quintuples-croches, en passant par des groupes pairs ou impairs - valeurs longues du récitatif à l'unisson) apparaît trop tardive.

Un problème qui, dans le domaine rythmico-dynamique, reste non résolu par Bizet est celui des transitions entre les var. Car, soit la dernière mesure de chaque var. est remplie par les valeurs rythmiques, soit il y a un bref silence correspondant juste au solde des valeurs rythmiques manquantes. Comme il n'y a, en fait d'indications de ralentissement en fin de variation, que le *slargando* de la var. 2 et le *smorzando* de la var. 11, les transitions sont quasi instantanées d'un bout à l'autre de l'oeuvre. Or une exécution qui respecterait sans autre cet enchaînement entraînerait rapidement l'étouffement de la musique. Certains endroits demandent une respiration : par exemple, la transition entre le thème et la var. I, ou entre la var. 7 et la première var. majeure. Le début des var. 5 et 13 exige, pour que la subtilité des nuances aux différents niveaux soit préparée et mise en valeur, une seconde de préparation. De même pour le début de l'andante de la var. 11. Par contre, certaines var., comme la 3ème et la 4ème, ou la 9ème et la 10ème, demandent un enchaînement direct. Il n'y a pas de doute que l'absence d'indication de la part du compositeur ne signifie nullement un passage indifférent d'une var. à l'autre. Mais il faut la comprendre comme un désir de sobriété, les inflexions nécessaires étant, par ailleurs, laissées à la sensibilité de l'interprète.

##### 5. Ecriture pianistique

Lorsque H. Haack, dans son commentaire de l'enregistrement des Variations Chromatiques par Glenn Gould (CBS, 73 178) parle de "l'insurpassable virtuosité pianistique" exigée par Bizet dans cette oeuvre, l'expression est quelque peu exagérée. Marmontel, quant à lui, classe cette oeuvre, dans son *Vade-Mecum*, au chapitre des "pièces de concert modernes et difficiles", avec un degré de difficulté entre 20 et 30 (cf. p. 23). Cette optique semble plus réaliste, encore qu'il fail-

le spécifier de quelle difficulté il s'agit. Les Variations Chromatiques ne font guère appel aux attributs caractéristiques de la virtuosité pure - traits vertigineux en doubles notes, par exemple, déplacements dangereux sur toute l'étendue du clavier, endurance dans la répétition d'une même difficulté, staccato rapide, etc. - attributs dont la difficulté ne résiste guère à un travail acharné. L'oeuvre est difficile, dans son ensemble, et elle reste difficile, car les problèmes qu'elle pose sur le plan technique sont, pour beaucoup, de nature purement physiologique : en effet, bien des passages nécessitent une extension considérable (plusieurs arpèges de main gauche à la var. 6, par exemple, dépassent la 10ème), non seulement entre les doigts extrêmes, mais à l'intérieur de tous les doigts. A cet égard, les quadruples voix chromatiques de la var. 7 sont quasiment impossibles à faire entendre de façon distincte. Il y a aussi le passage instantané d'une position ramassée de la main à une grande extension, puis retour à la position ramassée (gammes chromatiques rapides de main droite à la var. 3, dans lesquelles il faut attraper au passage, dans le milieu, un accord de 4 sons qui dépasse l'octave). Il y a l'exécution, ppp, du trémolo des var. 5 et 13, où la vibration, bien que double ou triple, doit rester distincte. Il y a la double tâche de la main gauche, dans la var. 12, qui doit assurer à la fois les sinuosités rapides du trait chromatique et la répétition de la pédale de do, ce qui n'est pas sans susciter des déplacements peu commodes. Tout cela ne constitue pas des difficultés "payantes", dans le sens d'un effet garanti à l'audition. Au contraire, ce sont des difficultés ingrates, qui permettent d'imaginer les possibilités d'élasticité et d'extension de la main de Bizet, comme elles attestent la conception avant tout orchestrale de plusieurs variations - parmi lesquelles les plus significatives. (65) Certaines, cependant, relèvent d'un lyrisme où le piano trouve son compte : la 11ème en est le meilleur exemple. Quant au "con fuoco" de la 4ème, il bénéficie d'une écriture pianistique où le choix des moyens techniques s'allie parfaitement à la poussée de l'inspiration dramatique. L'absence de toute virtuosité à effet, de même que la subordination constante, sans aucune concession instrumentale, de l'écriture aux impératifs de l'écoute intérieure sont peut-être les meilleures caractéristiques de l'écriture pianistique de l'oeuvre, aspect qui, par ce biais, rejoint la rigueur exigeante du cadre harmonique et de la prégnance thématique.

## 6. Influence

La correspondance que H. Haack, dans le commentaire du disque précité, établit entre les Variations Chromatiques et les Variations Goldberg ne saurait être comprise, en ce qui concerne l'oeuvre de Bizet, qu'au niveau de la motivation. L'on sait l'importance que l'auteur de Carmen attachait à Bach dans la formation musicale; il connaissait certainement les Goldberg, qui ont pu lui suggérer de composer lui-même une suite de variations pour clavier. Cependant, les quelque 126 ans qui séparent les Variations Chromatiques des Variations Goldberg n'autorisent guère une comparaison valable, l'oeuvre de Bach étant écrite dans un style de clavecin, essentiellement contrapuntique. Tout au plus peut-on y relever un rôle épisodique du chromatisme dans certaines variations (21, 25, 29), ainsi que trois changements modaux (les variations 15, 21 et 25 sont en sol mineur, contrairement au majeur de base).

Plus autorisée est la comparaison que W. Dean établit (1ère édition, l. cit., p. 118) avec les 32 Variations en ut mineur de Beethoven (1806), dont E. Galabert raconte que Bizet aimait à les interpréter lui-même. Le thème se signale par son assise chromatique à la main gauche. Comme Bizet, Beethoven utilise un cadre harmonique stable et toujours facilement identifiable, malgré des modifications internes, ainsi que l'envers modal du ton de base : les var. 12 à 15 sont en do majeur, encadrées par une première et une dernière partie mineure. Ces variations attestent une conception essentiellement harmonique, et qui rejoint celle de Bizet dans les Var. Chromatiques 7 et 12. Cependant ce parti n'apparaît pas, ainsi que chez Bizet, comme le résultat d'un processus de destruction mélodique par le chromatisme. Si Beethoven utilise encore moins la mélodie de son thème (elle ne revient qu'aux var. 12, 13, 14, 31) que Bizet ne le fait de la mélodie de sa var. 1, la situation est, chez lui, plus nettement tranchée : la mélodie ne subit pas d'atteintes progressives, mais elle cède carrément la place - sauf exceptions précitées - aux harmonies chromatiques.

Sur le plan de la virtuosité pianistique, Beethoven fait état d'un répertoire de formules à côté duquel celui de Bizet est loin de faire le poids. Mais la sobriété pianistique voulue des Variations Chromatiques laisse plus de place à la matière musicale; chaque variation de Bizet apporte, par rapport à la précédente (si ce n'est entre la 2ème et la 1ère) plus de variété que ce n'est le cas chez Beethoven, qui se contente souvent de faire redire par une main ce que l'autre vient d'énoncer, puis de le répéter aux deux mains ensemble, sans que la substance musicale y trouve nul enrichissement.

Bizet a-t-il eu connaissance de la publication, en 1864, soit 4 ans avant les Variations Chromatiques, des Variations sur "Weinen, klagen ...", de Liszt ? Cette oeuvre étant un véritable feu d'artifice chromatique, il n'est pas exclu qu'elle ait pu inciter Bizet à traiter un thème du même genre.

Il est remarquable que Bizet, si proche de Schumann, et qui connaissait certainement les Etudes Symphoniques en forme de variations (1837) - dont une trace se trouve, d'ailleurs, dans les Jeux d'Enfants - soit resté, dans les Variations Chromatiques, éloigné de toute allusion schumanienne. Outre le fait que les Etudes Symphoniques n'ont pas de parti-pris chromatique, les variations des deux compositeurs diffèrent sur des points essentiels, tels que l'impact du thème - souvent aléatoire, chez Schumann, ce que souligne la dénomination d'"étude" pour certaines pièces, alors que le thème principal de Bizet est contraignant d'un bout à l'autre -, l'aspect mélodique - bénéficiant, chez Schumann, d'un jaillissement continu, alors qu'il est voué, chez Bizet, à des atteintes progressives -, le cadre harmonique - très libre dans les Etudes Symphoniques, stable dans les Variations Chromatiques -, les ressources pianistiques - bien que Schumann ait conçu son oeuvre dans un caractère orchestral, son piano n'y apparaît jamais, à l'inverse de ce qui se passe souvent chez Bizet, comme un substitut d'orchestre -, la variété d'expression, enfin - beaucoup plus grande chez le maître allemand, et d'une spontanéité directe, alors que chez Bizet, l'émotion est parfois subordonnée à la recherche théorique. Toutefois, le "con fuoco" de la 4ème Variation Chromatique, l'"agitato" de la 6ème ou l'"appassionato" de la 14ème révèlent un feu intérieur que ne renierait pas Florestan.

A l'intérieur de la production pianistique de Bizet lui-même, les Variations Chromatiques sont très différentes des oeuvres qui les précèdent. Leur place à part est principalement due au fait, relevé ci-dessus, que la démarche intellectuelle y est le plus sensible. Certes, chaque var. considérée séparément est une entité personnelle dont chacune peut toucher, à sa façon, des aspects très divers de la sensibilité de l'auditeur. Ainsi, l'une apportera un instant de passion, l'autre de calme, une autre encore l'animation joyeuse d'une danse polonaise. Mais ces instants sont fugaces, et l'ensemble de l'oeuvre reste marqué au sceau du thème initial, dont la présence immuable est bien l'effet d'un parti-pris forcé que l'auteur s'impose. Ce n'est pas, comme l'écrit A. Weissmann (l. cit. p. 37), que le thème soit dépourvu d'expression en raison du chromatisme - au contraire, cette gamme chromatique montante et descendante, ponctuée de la pédale de do, a quelque chose de fier et d'inexorable -, mais l'on est sensible à la discrédance qui existe entre les tentatives - toutes plus ou moins vaines - d'émancipation mélo-

dique, et la prégnance du thème, toujours semblable à lui-même bien qu'il se donne parfois les apparences d'entrer dans le jeu. Or l'aspect mélodique apparaît, dans cette oeuvre, comme la voix de la sensibilité, l'aspect thématique comme celle de la raison. Et l'on a bien vu, dans l'ensemble de l'oeuvre, que la première n'a pas le dessus.

Si ce parti-pris voulu d'immuabilité thématique confère à l'oeuvre un caractère solide, inexorable, et par là même de la grandeur, il lui donne aussi celui d'une tentative où la démarche intellectuelle est sensible. De ce fait, les Variations Chromatiques sont certainement d'un abord moins directement accessible que les autres oeuvres pour piano, où la part d'une volonté non moins lucide et souvent marquée au sceau de l'ironie et de l'imprévisibilité se dissimule sous des apparences plus spontanées.

L'oeuvre est aussi unique, dans la production pianistique de Bizet, du point de vue purement formel. En effet, c'est la première - et la seule - fois que le compositeur, qui utilise, par ailleurs, des procédés de variations (Caprice original II, Marine), crée un morceau qui se veut explicitement en forme de variations. Au reste, l'allure générale de l'oeuvre, avec son thème initial et sa suite de courtes pièces, à la fois parentes et différentes, répond bien à l'attente du titre. Mais l'on sait que, chez Bizet, la forme annoncée n'a, le plus souvent, que peu de rapport avec le contenu. Par ce biais, les Variations Chromatiques rejoignent bien l'ensemble des oeuvres pour piano. Et si l'on voit, dans les Jeux d'Enfants, le compositeur annoncer une tonalité de base et n'y point toucher, annoncer un titre et composer une musique aux antipodes de ce que l'on peut attendre, ce n'est pas ici son moindre jeu que d'annoncer des Variations Chromatiques là où, justement, le chromatisme n'est pas varié.

La version de concert publiée en 1882 par Choudens est conforme à l'édition originale. Quant à la version de salon, due à l'éditeur, elle ne comprend que le thème et les variations 1, 2, 5, 8, 9, 11, 14, avec une partie de la coda.

XI

NOCTURNE EN RE MAJEUR (1868)

dit

"PREMIER NOCTURNE"

A Mile Marianne Paultre (66)

De même que les Variations Chromatiques, le Nocturne en ré majeur, titré par l'auteur "Ter Nocturne" (comme s'il n'avait pas composé le Nocturne en fa de 1854, cf. p. 69), fut écrit dans une période difficile pour Bizet sur le plan de son état physique - il avait souffert, au début de l'été, d'une des angines compliquées dont il était coutumier - et importante sur celui d'un approfondissement de sa personnalité, non sans relation peut-être avec cette maladie. "Il se fait en moi un changement extraordinaire", écrit-il à cette époque à Galabert. "Je change de peau, autant comme artiste que comme homme; je m'épure, je deviens meilleur, je le sens !" (cf. M. Curtiss, l. cit., p. 191). Et il cherchait dans la lecture de textes philosophiques un appui où étayer les changements qu'il sentait s'opérer en lui. Le Nocturne en ré majeur semble avoir bénéficié de cette lucidité nouvelle et d'une inspiration que l'état fiévreux du compositeur aura pu stimuler.

L'on pourrait s'étonner, au premier abord, de différences manifestes entre les Variations Chromatiques et ce Nocturne, composés pendant la même période : fixité formelle dans la première oeuvre, en raison de l'immutabilité des 2 périodes de 8 mesures dans chaque variation, liberté extrême de l'enchaînement des épisodes dans la seconde; prégnance du thème de base dans les Variations, univers fluctuant dans le Nocturne; conception généralement orchestrale du premier morceau, résolument pianistique du second. Cependant ces différences apparaissent comme secondaires eu égard aux ressemblances des deux oeuvres : ainsi, la dépréciation mélodique relevée plus haut en ce qui concerne le thème de substitution des Variations Chromatiques, s'observe également dans le Nocturne; la variété des climats expressifs qui, de la douceur à la véhémence, traverse l'un et l'autre morceau montre une fois de plus que l'élément formel, pour Bizet, n'est nullement lié à un genre de mélodie ou à une atmosphère déterminée; enfin, le lien le plus

étroit entre les deux compositions se situe manifestement au niveau de la recherche harmonique, tant en ce qui concerne la réalité de la partition que l'attente - comblée ou trompée - qui peut être celle de l'auditeur. A cet égard, il vaut la peine de citer les 23 premières mesures du Nocturne en ré majeur :  
(mes. 1 - 23)

*Andante espressivo.*

una corda.  
*PPP*

*PPP semplice.*

*PP*

The image displays three systems of musical notation for piano, each consisting of a grand staff (treble and bass clefs). The music is characterized by dense, multi-note chords and arpeggiated textures. Pedal markings (Ped.) are present throughout, often with diamond-shaped symbols indicating specific pedal changes. The first system shows a series of chords with a descending bass line. The second system includes the instruction 'ag. con détaché' above the treble staff. The third system continues the complex harmonic structure with various articulations and pedal effects.

L'attaque feutrée sur l'arpège de fa $\sharp$  mineur 7<sup>ème</sup> dim. VII crée d'emblée un climat fluctuant et dont on ne peut pressentir l'évolution, car cet accord peut être compris de différentes façons à l'écoute. Si le mi $\sharp$  est perçu comme tel, l'on attend une résolution sur fa min. ou maj. Mais s'il est perçu comme fa, c'est la - maj. ou min. - qui sera pressenti. Enfin, si le sol $\sharp$  est entendu comme la $\flat$  et le mi $\sharp$  comme fa, l'on pourra songer à do V<sup>7</sup> avec basse altérée, menant à do - maj. ou min.-, ceci d'autant que les notes supérieures des mes. 1 à 3 (si, ré, mi $\sharp$ ) peuvent suggérer une telle harmonie. L'accord de fa $\sharp$  min. II<sup>7</sup>, à la mes. 5, mène vers un la majeur dont il pourrait bien constituer le V<sup>5</sup> incomplet. Ce la majeur, qui se présente d'abord avec l'appoggiature ré à la place de do $\sharp$ , puis en accord de tonique normal, cède devant les apparences d'un insolite sol mineur

I<sup>6</sup> auquel le do $\sharp$  de la mes. 9 semble accorder foi. L'examen des mesures symétriques 61 et 62 montre cependant qu'il y a là un accord de 7<sup>ème</sup> dim. VII de ré, auquel Bizet refuse le do $\sharp$  à la mesure 8 et l'altère en do $\natural$  à la suivante. Fa $\sharp$  mineur revient par son accord de II $\frac{6}{5}$  (mes. 10), puis de I<sup>6</sup>, et semble s'affirmer par I $\frac{6}{5}$  et V à la mes. 12. Cependant, c'est ré V $\frac{6}{5}$  qui intervient brusquement à la place du fa $\sharp$  mineur I attendu, accord dont il ne subsiste que le la et le mi, au travers des notes de passage de la mesure 14. Reprise de l'harmonie de fa $\sharp$  mineur II<sup>7</sup>, mais une tension se dessine vers le ton de base, ré majeur, par les accords de V<sub>2</sub> (mes. 16), I<sup>6</sup> et V $\frac{6}{5}$  (mes. 17). Nouvelle interruption de cadence en faveur d'un fa $\sharp$  majeur inattendu et abondamment appoggiaturé (mes. 18 et 19). Quatrième départ sur fa $\sharp$  mineur II $\frac{6}{5}$ , et l'on arrive enfin à ré majeur par V<sup>7</sup> (mes. 21), I $\frac{6}{5}$  et V<sup>7</sup> (mes. 22), enfin I à la mes. 23.

La fluctuance tonale de ce passage est due à 3 facteurs. Tout d'abord, l'entrée du morceau s'opère sur un accord dont l'analyse retient qu'il n'appartient pas au ton de base mais au relatif de la dominante, l'oreille le percevant avant tout comme non directionnel.

En second lieu, les 3 départs sur fa $\sharp$  mineur II<sup>7</sup> ou  $\frac{6}{5}$  (mes. 5, 10, 15) mènent chacun à un détour inattendu : le premier en apportant, sitôt après l'atteinte au la majeur, un accord dont l'oreille ne saurait pressentir la vraie nature (et l'enchaînement de la majeur à un apparent sol mineur n'est pas sans surprendre), le deuxième en interrompant brusquement la cadence de fa $\sharp$  mineur, le troisième en interrompant à son tour celle de ré majeur. Seul le quatrième (mes. 20), dont on n'attend plus d'évolution prévisible, conduit au ton de base.

Enfin, les notes de passage et appoggiatures affaiblissent le sens de l'accord sous-jacent (mes. 6, 14, 19), à moins qu'elles n'en altèrent, comme à la mes. 9, carrément la nature.

La suite du Nocturne n'apporte pas plus de solidité tonale que ces 23 premières mesures. Le ré majeur enfin atteint cède tout de suite devant sa dominante. Il refait des apparitions sporadiques sous forme de I<sup>6</sup>, 7<sup>ème</sup> dim. VII, I $\frac{6}{5}$ , voire V<sup>7</sup> (accord qui aboutit une fois sur la 7<sup>ème</sup> dim. VII de mi, puis deux fois sur fa $\sharp$  mineur II<sup>7</sup>), mais sans trouver d'affirmation, sinon dans les mesures terminales. A cet égard, les mes. 34 à 36 montrent bien comment Bizet évite la cadence parfaite : après avoir passé par un ré V<sup>7</sup> troublé d'un si $\flat$ , il présente ré I $\frac{6}{5}$ , le coupe d'une 7<sup>ème</sup> dim. VII de la, revient à ré V<sup>7</sup>, et évite la résolution par un arpège de mi 7<sup>ème</sup> dim. VII. Bien qu'atteint dans la nuance fff, l'accord de tonique de ré majeur atteint 8 mes. avant la fin en arpèges à la main gauche et doubles-trilles à la droite est troublé par la note si et aboutit en

position de  $I^6$ , privé de ré, avant que de se perdre dans des cascades et un trémolo de tierces, non sans qu'une allusion à la 7<sup>ème</sup> dim. VII ne vienne, au dernier instant, menacer sa quiétude finale.

La dominante, la majeur, n'est pas mieux fixée que le ton de base. Brièvement apparue aux mesures 6 et 7, elle entame le passage qui suit l'atteinte au ré majeur de la mes. 23, mais pour se perdre rapidement et ne réapparaître le plus souvent que sous la forme de sa 7<sup>ème</sup> dim. VII. C'est cet accord qui intervient, par exemple, à la mesure 30, alors qu'on attendait fortement l'accord de tonique de la majeur (éventuellement avec 7<sup>ème</sup>) comme aboutissement d'un chromatisme contraire passant par  $fa\sharp$  majeur I,  $do V_2$ , la  $V^7$ . La mesure 39, fondée sur l'accord de la  $V^7$ , montre bien comment Bizet y trouble le sentiment tonal par la présence, à la main droite, d'une appoggiature supérieure  $do\flat$ , à la place de si, ainsi que d'un  $fa\flat$  et d'un  $sol\flat$  étrangers à la tonalité :

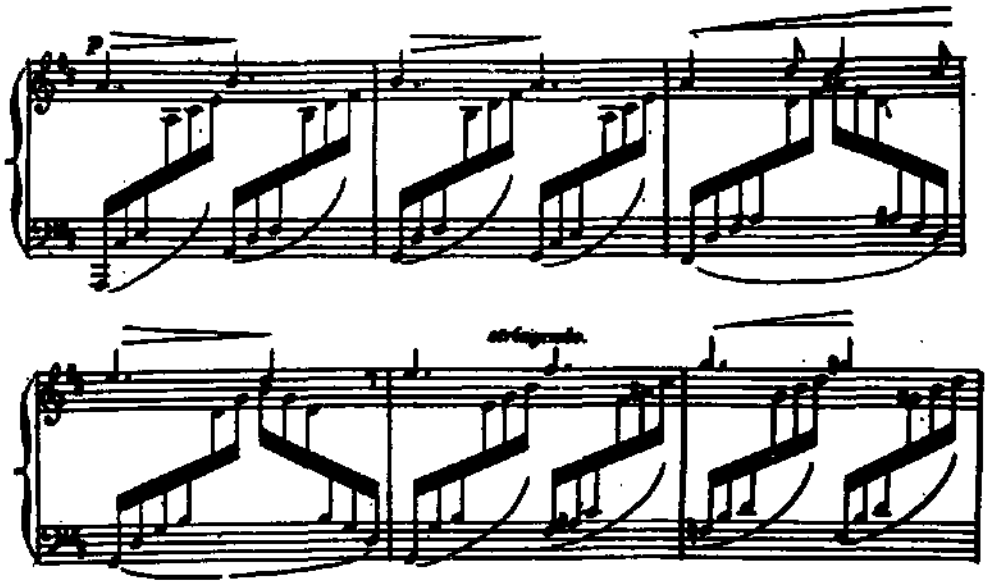
(mes. 39)

The image shows a musical score for measures 39, 40, and 41. It consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The right hand has a melodic line with a chromatic descent, featuring a dissonant appoggiatura (do flat) on the first beat of measure 39. The left hand has a bass line with some chromatic movement. The tempo marking 'a poco' is written above the right hand staff in measures 40 and 41. There are some markings like 'Ped.' and asterisks in the left hand.

Plus loin, une cadence de tierces en la majeur se perd tout à coup, par la présence subite d'un  $la\sharp$  (mes. 57), dans si mineur  $I^6$ . Quant au relatif de la dominante,  $fa\sharp$  mineur, très important par ses accords de 7<sup>ème</sup> dim. VII et de  $II^7$ , il frôle l'affirmation aux mes. 11 et 12 (59/60) par ses accords de  $I^6$ ,  $I^6_4$ , V, mais la cadence est coupée par ré  $V^6_4$  (ré 7<sup>ème</sup> dim. VII, mes. 61). Timide apparition de  $fa\sharp$  majeur aux mesures 18 et 19, mais avec de nombreuses appoggiatures ( $ré\sharp$ ,  $sol\sharp$ , si).

Cette fluctuance harmonique, dont on imagine bien comment elle peut mener au langage debussyste, est en parfait accord avec une fluctuance formelle qui constitue un centre d'intérêt non moins important de l'oeuvre. La citation des 23 premières mesures montre comment, sur un accompagnement d'arpèges en continuelle évolution harmonique, sont posés des fragments mélodiques coupés de silences (et plus tard de grandes cadences), fragments dont chacun, issu d'un point de départ

analogue, cherche une voie différente. Dans ce passage, seul le dernier fragment revêt un caractère conclusif, souligné d'ailleurs par une formule rythmique nouvelle (mes. 22). Comme pour briser l'accoutumance qui, malgré la fluctuance tonale, commençait à s'installer après ces 4 fragments au départ identique, et rompre aussi la périodicité rythmique (fragments de 4 mesures, séparés d'une mesure d'accompagnement seul), Bizet introduit alors une mélodie plus longue (6 mesures, sans retour au point de départ, et où seul un demi-soupir fait respirer la phrase) et qui, tout en ne présentant pas le début significatif des fragments mélodiques, s'en approche cependant par l'atmosphère, des analogies rythmiques (mesures en noires pointées, emprunt de la formule rythmique ♪♪♪♪ qui précédait l'arrivée au ré majeur de la mes. 23), l'absence de caractère conclusif à la 4<sup>ème</sup> mesure : (mes. 24 à 29)



Une certaine tension se manifeste toutefois dans le chromatisme ascendant, mais la phrase se perd dans une longue cadence où s'efface le souvenir des fragments mélodiques; les arpèges d'accompagnement s'entrecourent de silences, tandis que la voix mélodique, doublée d'une 2<sup>ème</sup> voix riche en notes de passage, énonce une manière de récitatif avant que d'engendrer un suspensif arpège de mi 7<sup>ème</sup> dim. VII parcourant tout le clavier.

Comme si le dépaysement dû à cette cadence n'était pas suffisant, la main droite reprend son récitatif, dialogué à contretemps avec sa seconde voix et soutenu de fragments d'arpèges. Un arrêt sur sol 7<sup>ème</sup> dim. VII, puis une transition

monodique ramène 2 fragments mélodiques. Mais si l'on retrouve d'abord, identique à lui-même, le fragment initial des mes. 5 à 8, celui qui suit se contente de redire, avec une seconde voix en écho, son point de départ, oscillant entre deux pôles harmoniques (ré V<sup>7</sup> et fa# mineur II<sup>7</sup>) et se perd à son tour dans une rapide chute de tierces. A nouveau réapparition de deux fragments mélodiques, dont encore une fois le second s'obstine dans son élan initial, puis se fond dans une grande cadence en gamme de sixtes et marche harmonique d'accords au caractère de récitatif. Enfin, dernier retour d'un fragment mélodique, qui emprunte à la mélodie de 6 mesures son chromatisme ascendant pour introduire la cadence du ré majeur final.

Voici donc une oeuvre - la première dans la production pianistique de Bizet - où l'auteur aborde un mode de composition fort différent de ses principes habituels. L'on a vu jusqu'à maintenant que même sous des dehors improvisés, sa musique s'appuyait toujours sur une construction formelle claire, à base de relations de symétrie. Ceci n'est pas le cas dans le Nocturne en ré majeur, qui apparaît comme la première tentative de Bizet de briser le cadre temporel traditionnel par une utilisation nouvelle du temps musical qui rompt le sentiment de la récurrence. Certes, il y a bien encore dans cette pièce des traces de symétrie binaire : par exemple les 4 mesures introductives, les fragments mélodiques de 4 mesures aussi, l'évolution symétrique des mesures 50 et 63. Mais la première grande cadence où se perd la mélodie de 6 mesures en compte 7, les fragments mélodiques des mesures 50 et 63 reprennent par 3 fois leur élan initial, et la cadence de gamme en sixtes et accords, qui compte également 3 mesures, fait perdre le sens du déroulement temporel par son caractère de récitatif. Enfin, la cadence finale compte 10 mesures, et là aussi l'élargissement du tempo, l'allargando des dernières mesures rompt toute périodicité.

Parallèlement à cette recherche sur le plan temporel, le Nocturne en ré majeur atteste une conception nouvelle de l'intérêt musical. Il n'y a plus, comme dans les oeuvres antérieures, quelques centres polarisateurs, mais l'intérêt est diffus dans l'oeuvre entière. Lorsqu'une tension se dessine, l'aboutissement attendu est coupé par un détour subit et la musique repart vers un nouvel horizon. Les fragments mélodiques ne sont pas en compétition les uns par rapport aux autres, ce qui empêche de les expliciter en "thème" au sens où Bizet l'a entendu jusqu'ici, c'est-à-dire de phrase dans laquelle deux "moments" musicaux sont entre eux dans une certaine tension. Ici, le premier fragment n'appelle pas plus le second que celui-ci le troisième, et ainsi de suite, mais tous coexistent aimablement dans une sorte d'immobilisme.

W. Dean qualifie ce Nocturne de "plus lisztienne des oeuvres de Bizet, de la faiblesse mélodique de son thème principal à l'expansion inorganique de la fin" (1ère édition, l. cit., p. 117). Si l'argument de cette critique semble s'adresser implicitement autant au compositeur hongrois qu'au maître français, et relève avant tout d'une appréciation personnelle - surtout dans la mesure où la notion de thème n'est pas précisée -, l'allusion à Liszt mérite examen. En admettant que la comparaison, fondée sur une analogie de titres, porte sur les 3 Nocturnes de 1850 (Liebesträume), que Bizet pouvait connaître, l'on s'aperçoit que sur les trois principaux centres d'intérêt du Nocturne en ré majeur - recherche harmonique, tentative d'évasion de la forme hors des rapports de symétrie, absence thématique réelle - les partis de Liszt et de Bizet diffèrent. Harmoniquement, deux points importants peuvent être relevés : Liszt se sert, dans chaque pièce, d'un plus grand nombre de tonalités que Bizet; mais à l'intérieur de chaque passage, chaque tonalité offre un degré de stabilité et d'affirmation suffisant pour que le sentiment tonal puisse s'établir. D'autre part, le chromatisme joue un rôle différent : Liszt s'en sert comme d'un élément de tension destiné à retarder la satisfaction de l'attente; mais le chemin n'est pas parcouru en vain, et la satisfaction correspond à l'attente. Le chromatisme est donc ici prétexte à un accomplissement. Bizet utilise également le chromatisme pour établir une tension, mais dont l'accomplissement est chaque fois refusé, le chromatisme apparaissant dès lors comme l'occasion d'une frustration.

En ce qui concerne l'élément formel des trois Nocturnes lisztien, ceux-ci sont à base de variations, avec plusieurs expositions thématiques dont les sections sont bien reconnaissables grâce à la présence de points d'orgue, de modulations, de changements d'amure, d'indications particulières concernant le tempo ou l'expression.

Enfin, l'élément thématique est bien présent dans les Nocturnes de Liszt, à raison d'un ou deux thèmes bien typés, aisément reconnaissables, et qui, au travers de leurs variations, aiguillonnent et polarisent l'intérêt. Leur importance donne aux cadences un sens très différent de celui qu'elles revêtent dans le Nocturne en ré majeur : eu égard au poids de ce qui les précède, elles n'apparaissent que comme d'agréables digressions au travers desquelles l'intérêt reste en éveil, alors que chez Bizet, étant donné la fluctuance de ce qui vient avant, elles constituent autant de détours dans lesquels on se perd, d'où diffusion polycentrique de l'intérêt.

A énumérer ces différences, l'on ne saurait cependant perdre de vue que 14 ans séparent les Liebesträume du Nocturne en ré majeur. Si l'on se réfère à une

partition lisztienne beaucoup plus proche de celle de Bizet, la Légende de Saint-François d'Assise parlant aux oiseaux, qui date de 1865, l'on s'aperçoit que les démarches de Liszt et de Bizet, en ce qui concerne les trois points d'intérêt essentiels du Nocturne en ré majeur, offrent un parallélisme certain. Liszt n'atteint le ré majeur de base qu'à la 17<sup>ème</sup> mesure, après une introduction d'arpèges et de trilles ne laissant aucune possibilité à la fixation du sentiment tonal. Il refuse à la dominante, puis à celle du relatif et au relatif lui-même leurs basses respectives pour s'obstiner dans une pédale de la. Dans le dialogue du saint et des oiseaux, le récitatif n'est pas étayé harmoniquement, et au caractère chaque fois différent des paroles répondent des pépiements chaque fois imprévisibles. Lorsque ré♭ semble s'installer, après le changement d'armure, ce n'est qu'un chemin vers si♭, éphémère lui aussi, puis reviennent des arpèges et des trilles aux mouvantes harmonies. Une seule cadence parfaite du ton de base, amenée par beaucoup de détours et qui arrive comme à regret, perdendosi, juste avant la coda où se superposent des éléments du ton de base, de sa dominante, de son relatif et de la dominante de ce dernier.

Thématiquement, rien que des amorces, sinon peut-être une mélodie qui essaye de se faire jour plusieurs fois à travers les interruptions des trilles et des arpèges, mais sans trouver d'aboutissement ni polariser l'intérêt du morceau, lequel porte davantage sur l'élément programmatique.

Enfin, la forme de cette pièce est totalement libérée de rapports de symétrie, n'obéissant qu'à la logique interne et imprévisible du dialogue.

En dehors d'une comparaison précise, le cadre plus large de l'écriture pianistique autorise parfaitement une allusion à Liszt, au sujet du Nocturne en ré majeur : plusieurs oeuvres du maître hongrois (par exemple le Caprice poétique intitulé "Un Sospiro") présentent, à l'instar du morceau de Bizet, des arpèges répartis entre les deux mains et de grandes cadences virtuoses qui viennent s'insérer dans le courant musical.

Dans quelle mesure ce chemin sur lequel Bizet s'engage avec le Nocturne en ré majeur a-t-il trouvé une résonance dans des nocturnes postérieurs ? Examinons, pour en avoir une idée, le premier Nocturne de Fauré, qui date de 1883, donc 15 ans après celui de Bizet. Harmoniquement, la tonalité de base y est plus solide que chez Bizet. Malgré plusieurs accords subtilement altérés, le mi♭ mineur du premier thème est bien présent dans les deux premières mesures (1, I<sup>6</sup>, V<sup>6</sup>, V<sub>2</sub>, I<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>). La dominante est clairement atteinte à la 8<sup>ème</sup> mesure, et la tonique ramenée - de façon feutrée, il est vrai - par une cadence parfaite à la 16<sup>ème</sup> mesure, l'accord de mi♭ mineur bien présent dans les mesures finales de cette pre-

mière partie. Très clair le mi b mineur également du second thème, puis les épisodes se succèdent à la manière harmonique des Liebestraume de Liszt, avec beaucoup de modulations, mais des tonalités chaque fois bien précisées.

Thématiquement, la situation est claire : deux thèmes bien différenciés - le second plus facile à retenir en raison de sa ligne simple et de ses harmonies stables. L'intérêt n'est cependant pas uniquement centralisé sur les thèmes, mais porte également sur les deux importants passages de transition.

Enfin, sur le plan formel, l'on n'a aucune peine à définir le cloisonnement, l'oeuvre étant entièrement soumise - à l'exception de la grande cadence centrale sur la dominante - à des rapports de symétrie binaire parfaitement explicites à l'écoute comme à l'analyse.

Si cette oeuvre apparaît donc comme plus traditionnelle que le Nocturne en ré majeur, il est évident que l'évolution ultérieure de Fauré le conduira, dès son 6ème Nocturne, à dépasser largement les voies proposées par le morceau de Bizet. Lors de la parution de ce dernier chez Hartmann, en 68, Fauré était organiste à Rennes, où il devait rester jusqu'à la guerre de 70, et il est peu probable qu'il ait eu connaissance du Nocturne en ré majeur. Par contre, l'on peut supposer que Debussy, élève au Conservatoire de Marmontel et d'E. Guiraud, connaissait cette oeuvre. Ses Nocturnes pour orchestre (1898) présentent une libération des schémas et de la thématique traditionnels, ainsi qu'une texture harmonique dont les germes se trouvent dans l'avant-dernière oeuvre pianistique de Bizet.

## XII

### JEUx D'ENFANTS, op. 22

(1871)

- |                                 |                                   |
|---------------------------------|-----------------------------------|
| 1. L'Escarpolette, rêverie      | 7. Les Bulles de savon, rondino   |
| 2. La Toupie, impromptu         | 8. Les Quatre Coins, esquisse     |
| 3. La Poupée, berceuse          | 9. Colin-Maillard, nocturne       |
| 4. Les Chevaux de bois, scherzo | 10. Saute-mouton, caprice         |
| 5. Le Volant, fantaisie         | 11. Petit Mari, Petite Femme, duo |
| 6. Trompette et tambour, marche | 12. Le Bal, galop                 |

(Par mesure de simplification d'écriture, les citations de ce chapitre seront généralement extraites de la version à 2 mains, due à L. Garban - cf. p. 189).

Ouvrant la voie à la Petite Suite de Debussy (1888), la Dolly de Fauré (1893), Ma Mère l'Oye de Ravel (1908) (cf. Dean, 1ère édition, l. cit., p. 150), la partition des Jeux d'Enfants date de 1871. Elle est donc contemporaine de Djamileh, précède d'une année l'Arlésienne et de deux ans Carmen. Bizet en confia la publication à la maison Durand Schönewerk et Cie par un contrat de cession daté du 28 septembre, et pour lequel il reçut la somme de frs. 600 (cf. M. Curtiss, l. cit., p. 269).

L'interruption qui sépare cette dernière création pianistique des oeuvres de 1868 est marquée, pour Bizet, d'une activité avant tout lyrique : le compositeur s'emploie à compléter l'opéra inachevé de Halévy, "Noë", et travaille à des projets personnels : "Clarissa Harlow" et "Grisélidis" (opéra-comiques en trois actes), oeuvres qui ne furent d'ailleurs ni l'une ni l'autre - à l'instar de plusieurs projets contemporains - menées à chef. Cependant, des événements précis, d'ordre personnel et historique, peuvent avoir motivé la composition d'une oeuvre dont tant la source d'inspiration - c'est la première fois que Bizet se préoccupe de l'enfance - que l'écriture à 4 mains - non encore apparue dans son oeuvre pianistique originale - attestent un renouvellement significatif. A l'époque des

Jeux d'Enfants, Bizet, qui avait épousé Geneviève Halévy en 1869, nourrissait des espoirs familiaux (son fils Jaques devait naître le 10 juillet 1872) qui ne sont pas étrangers à cet intérêt nouveau pour le thème de l'enfance. De plus, la mort de son oncle François Delsarte pendant l'été 1871 avait pu raviver en lui des souvenirs d'enfance liés à ses cousins. Mais à cela s'ajoute un élément politique; les défaites de son pays dans la guerre franco-allemande avaient été péniblement ressenties par le compositeur, dont les lettres de cette époque attestent un profond découragement quant à l'avenir. Il est légitime de penser qu'à la suite de cette période, le thème de l'enfance se soit présenté à Bizet comme une recherche de l'authenticité, une promesse de régénérescence, un ressourcement. Le fait que le compositeur ne nous présente qu'un côté agréable de l'enfance, celui des jeux, fait bien sentir qu'il y a là davantage une tentative de retrouver un paradis perdu qu'une évocation objective de l'enfance, avec ses lumières et ses ombres. Le fait aussi que l'oeuvre ne soit pas destinée à être jouée par des enfants (son niveau technique ne le permettrait guère), que son écoute ne leur soit pas non plus particulièrement réservée, qu'enfin Bizet ait choisi des sous-titres destinés à "faire moins enfantin", tout cela dénote l'attitude d'un adulte mûr, qui a assez de recul vis-à-vis de sa propre enfance pour la regretter et tenter de la retrouver, particulièrement au sortir d'une période qui a montré au compositeur l'homme adulte dans toute sa capacité destructrice, sa faiblesse, sa lâcheté. (67)

Dans le domaine musical, connaissant l'admiration de Bizet pour Schumann (cf. par exemple, la première lettre à Paul Lacombe, citée par H. Imbert, Portraits et Etudes. Paris : Fischbacher, 1894, p. 62), l'on peut penser que les Scènes d'Enfants ou les 12 pièces à 4 mains op. 85 - oeuvres qui figurent toutes deux au catalogue de la bibliothèque musicale de Bizet - ne sont pas étrangères, au niveau de la motivation, du moins, à la composition des Jeux d'Enfants. Enfin, l'on peut supposer que Bizet, dont l'intérêt pour S. Heller a déjà été mentionné (cf. Note 64), connaissait les Jeux d'Enfants de ce dernier compositeur - oeuvre elle-même très proche de Schumann.

La création pianistique ayant toujours été, pour Bizet, une activité solitaire, quasi dénuée des contacts sociaux qu'il entretenait, dans le domaine lyrique, avec son entourage musical, l'on peut s'interroger sur le choix de l'écriture à 4 mains pour les Jeux d'Enfants. Il semble douteux que la motivation d'une collaboration pianistique soit à l'origine de cette écriture; bien que l'on ait un témoignage sur une exécution de Bizet à 4 mains (cf. p. 29), l'on ne sache pas qu'il se soit jamais attaché un partenaire de façon suivie. L'hypothèse la plus naturelle est qu'il s'agit d'une réduction d'orchestre, Bizet ayant souvent prati-

qué l'écriture à 4 mains pour des transcriptions d'œuvres lyriques. Mais ceci pose le problème du rapport chronologique entre les Jeux d'Enfants et la Petite Suite d'orchestre.

Selon la version de Pigot, reprise jusqu'à nos jours par plusieurs ouvrages, la version orchestrale est postérieure à la version pianistique : Colonne, fondateur des concerts dominicaux au théâtre de l'Odéon, aurait demandé à Bizet une œuvre inédite, et celui-ci, par souci de ne pas dépasser les moyens disponibles, aurait instrumenté quelques-uns des 12 morceaux de ses scènes enfantines (cf. Pigot, l. cit., p. 187). En effet, la Petite Suite d'orchestre figure, avec la Symphonie italienne de Mendelssohn, la Rêverie de Schumann, le Roi des Aulnes - chanté par Madame Viardot - et le Carnaval d'Ernest Guiraud, au programme du premier des concerts de l'Odéon, qui eut lieu le dimanche 2 mars 1873. Mais cette version, accréditée par la fausse datation - due à Imbert - de la 18ème lettre de Bizet à Paul Lacombe, dans laquelle le compositeur parle de la Petite Suite et des Jeux d'Enfants (68), n'est guère probante. L'exécution de la Petite Suite en 1873 n'exclut nullement qu'elle ait été composée - et même jouée - antérieurement, et d'autre part, Pigot a pu confondre les circonstances de composition de la Petite Suite avec celles de l'Arlésienne. (69)

Plus suggestif est le titre, porté par Bizet lui-même, sur la couverture qui enveloppe le manuscrit des Jeux d'Enfants tel qu'il est conservé à la Bibliothèque Nationale : "Suite de 12 petites Suites d'Orchestre (ces deux derniers termes biffés au crayon et remplacés par le mot "pièces") pour 2 pianos (le 2 et le pluriel du mot "pianos" également biffés au crayon) à 4 mains". Certes, l'on peut voir dans ce libellé une suite de lapsus : sous l'empire d'une préoccupation orchestrale constante, Bizet a pu reprendre inconsciemment l'expression de "suites d'orchestre" (pluriel erroné, dû peut-être à une inadvertance ou à une certaine préciosité de langage - ni la suite Roma ni celle de l'Arlésienne ne portent le pluriel) dont il se sert pour désigner la Petite Suite dans la lettre précitée à P. Lacombe, et d'autre part, en relation avec la transcription pour deux pianos du finale de Roma (révisée justement à cette époque), confondre deux pianos avec 4 mains. L'on peut aussi voir dans ce titre l'indication d'un simple projet : Bizet aurait eu l'intention d'une œuvre orchestrale en 12 morceaux, mais s'étant ravisé (la seconde partie du titre peut être postérieure à la première), aurait préféré concevoir l'œuvre d'abord sur le plan instrumental, quitte à passer ensuite à l'orchestration - ceci tendrait à accréditer la version Pigot. Mais l'hypothèse suivante ne doit pas être écartée : Bizet a pu composer initialement 12 morceaux d'orchestre, dont la version à 4 mains serait la réduction. Certes, l'on

peut objecter que la Petite Suite ne compte que 5 pièces : Trompette et Tambour, la Poupée, la Toupie, Petit Mari Petite Femme, le Bal. Mais celles-ci ont pu faire l'objet d'une sélection : l'on sait que les Chevaux de bois ont été orchestrés (Bizet avait prévu ce morceau initialement à la place de Trompette et Tambour, cf. 18ème lettre à Lacombe), et l'on possède la partition d'orchestre complète des Quatre Coins, ce qui porte à 7 le nombre des pièces orchestrées. Il n'est donc pas exclu que les 12 pièces aient pu exister à l'orchestre, les morceaux manquants restant à découvrir. L'on peut aussi objecter que dans sa lettre à Lacombe, Bizet ne parle que de 10 morceaux à 4 mains. Mais cette lettre a pu être écrite dans le laps de temps qui a effectivement séparé la composition des 10 morceaux en question (Chevaux de bois, Poupée, Toupie, Escarpolette, Volant, Soldats de plomb, Colin-Maillard, Saute-mouton, Petit Mari Petite Femme, le Bal) de celle des deux pièces qui devaient compléter le recueil et en modifier l'ordre (Bulles de savon, Quatre Coins), le projet initial restant fixé à 12 morceaux.

Si cette hypothèse d'une version primitive orchestrale explicite de la façon la plus logique le choix de l'écriture à 4 mains des Jeux d'Enfants, l'on ne peut cependant l'étayer de critères relevant de l'écriture pianistique elle-même : dans toute son oeuvre pour piano, Bizet se sert d'éléments orchestraux - trémolos, nuance sur une seule note, etc. Sous réserve de la découverte d'une partition orchestrale exactement datée de l'un ou l'autre des Jeux d'Enfants manquants, il n'y a donc pas lieu de se déterminer sur l'ordre chronologique des versions orchestrale et pianistique - il peut s'agir d'une question de jours, ou même de simultanéité -, l'essentiel étant de ressentir l'imbrication particulièrement étroite des deux approches.

Contrairement aux Jeux d'Enfants de Heller, dont les différents morceaux ne portent aucun titre, la partition de Bizet présente, en tête de chaque pièce, un titre hétéronome indiquant le jeu dont il s'agit, et un sous-titre autonome suggérant le genre de morceau en question. Comme à l'accoutumée chez Bizet, la relation entre le titre - ou le sous-titre - et la musique est sujette à caution. Sans doute peut-on créditer le compositeur d'avoir formé délibérément le projet d'un recueil de morceaux évoquant des jeux : les éléments programmatiques de cette musique sont, malgré tout, assez présents pour que leur existence ne soit pas due au hasard de morceaux composés isolément et réunis de façon arbitraire. Autre chose est de supputer la relation qui s'est formée, dans l'esprit du compositeur, entre le titre et la musique. Si l'on demandait à un auditeur non averti des titres de découvrir le jeu évoqué, sans doute le choix ne serait-il évident que dans un cas : la trompette de Trompette et Tambour, où les motifs claironnants sont sans

équivoque. Tout au plus pourrait-on encore suggérer la poupée pour le troisième morceau, tout de douceur et de délicatesse. Mais pour l'ensemble des autres morceaux, la réponse serait sans doute beaucoup plus aléatoire. Par exemple, la Toupie, avec ses motifs mélodiques saccadés, pourrait tout aussi bien évoquer quelque pantin désarticulé. Les Quatre Coins, Saute-mouton, le Bal, contiennent tous des éléments cinétiques, mais qui ne ressortissent à aucun modèle ludique précis. S'il faut absolument une escarpolette dans le cycle, on la trouverait presque aussi bien dans le 5ème morceau (le Volant) que dans le premier. Enfin, dans le cas du 9ème (Colin-Maillard) ou du 11ème morceau (Petit Mari Petite Femme), la réponse serait vraisemblablement qu'il ne s'agit pas de jeux, la musique étant fort éloignée de tout caractère amusant.

Cette relation aléatoire entre titre et musique ne signifie pas que les titres sont mal choisis. Réflexion faite, il y a bien un balancement dans l'Escarpolette, un mouvement perpétuel dans la Toupie, une cavalcade dans les Chevaux de bois. Mais il y a surtout, dans la plupart des morceaux, bien plus que l'évocation du jeu annoncé, et c'est cette dimension supplémentaire qui ravale le titre au rang d'accessoire - non complètement superflu, mais nullement contraignant. Ceci n'est pas sans faire songer au rôle que Schumann confère aux titres dans les Kinderszenen : "Les titres apparaissent naturellement plus tard et ne sont, à proprement parler, que des indications pour l'interprétation et la conception du morceau" (Schumann. Briefe, Neue Folge, hrsg. von G. Janssen, Leipzig : Breitkopf u. Härtel, 1886, p. 147).

La relation souvent aléatoire que Bizet établit entre titre et musique est d'autant plus significative que le type de jeux choisis par le compositeur lui aurait justement donné matière à des programmes relativement structurés : en effet, il s'agit, pour la plupart, de jeux organisés, liés à un milieu social où la règle, le mode de faire, la tradition, jouent un rôle important. Ce sont les enfants de la Comtesse de Ségur qui possèdent des toupies et des volants (jeux liés à la possession d'un objet), vont sur les chevaux des carrousels (jeu cinétique à composante de jeu de rôle) ou s'identifient à une activité adulte telle que le bal (jeu de rôle). Si Bizet avait choisi des jeux d'enfants de la rue - jeux moins structurés, moins dépendants de la tradition, liés davantage à l'improvisation et aux variantes (jouer au gendarme et au voleur, par exemple, ou toutes les sortes de tapes), la distance entre musique et programme eût été liée à la nature même des jeux, et non à un parti-pris volontaire.

En ce qui concerne les termes utilisés pour les sous-titres, l'on a relevé déjà au chapitre des oeuvres d'adolescence (cf. p.40 à 42) que de telles indica-

tions n'engagent guère qu'à la recherche d'une certaine atmosphère. Seuls les termes de "scherzo" et de "rondino" revêtent une signification formelle plus précise. L'adéquation entre titre et sous-titre est généralement claire : l'on conçoit sans peine la relation entre la Poupée et la berceuse, Trompette et Tambour et la marche, la Bal et le galop. Cependant, il faut relever l'étonnante association du 9ème morceau, où le titre de Colin-Maillard - jeu évocateur d'écartes, de bondissements pour attraper ou pour fuir - est associé au sous-titre de "nocturne", qui suggère plutôt calme et rêverie.

L'examen du manuscrit montre que titres et sous-titres ont été d'emblée associés : Bizet souligne l'ensemble des deux termes. Une exception dans les Bulles de savon, où le sous-titre "rondino" a été rajouté au crayon bleu. Deux titres ont été modifiés : dans le 6ème morceau, l'indication "Les Soldats de plomb" a été biffée au crayon noir et remplacée par "Trompettes et Tambours", et le titre de "Cache-cache", prévu pour le 9ème morceau, est devenu "Colin-Maillard", écrit au crayon bleu. Enfin, il faut noter que Bizet complète d'un point d'exclamation et de points de suspension le titre de "Petit mari, petite femme", ponctuation qui n'a pas été reprise dans l'édition Durand.

Cette dernière oeuvre pianistique de Bizet présente, en quelque sorte, un résumé des différentes tendances qui se sont fait jour dans le langage du compositeur, depuis les oeuvres d'adolescence. Ainsi, sur le plan formel, par exemple, l'on y trouvera aussi bien des formes clairement perceptibles que des formes qui se dérobent, et dont le pourquoi requiert l'analyse. Dans le domaine harmonique, l'attitude de Bizet est également très variable : tantôt la tonalité est bien présente, affirmée par des procédures traditionnelles; tantôt elle est sujette à caution, affaiblie par l'emploi de degrés non significatifs ou par l'importance accordée à la dominante. Tantôt encore, une des deux parties du 4 mains est chargée d'affirmer la tonalité, tandis que l'autre la fuit. Sur le plan mélodique, même diversité : la mélodie bien typée côtoie celle qui se dérobe, voire celle dont il n'existe que les contours.

Dans le domaine rythmique, où Bizet n'a jamais fait preuve de beaucoup de recherche, les Jeux d'Enfants n'apportent pas de tendance nouvelle. L'on y relèvera simplement la prédominance des rythmes binaires sur les rythmes ternaires. Quant aux tempi, ils confirment l'habitude du compositeur d'éviter les mouvements très lents; tels que largo ou adagio, pour leur préférer des tempi modérés. Cependant, le Bal présente le seul presto de son oeuvre pianistique, et comme la majorité des pièces requiert un tempo plutôt rapide, l'ensemble du recueil révèle un caractère allègre, auquel la domination du mode majeur n'est d'ailleurs pas étrangère.

Si la partition de Bizet, contrairement aux Jeux d'Enfants de Heller, ne présente pas d'aspect cyclique, les parentés internes ne manquent pas d'un morceau à l'autre; parenté de forme, par exemple, entre la Toupie et la Poupée; parenté thématique entre les Quatre Coins et Colin-Maillard; parenté de la ligne mélodique entre la Poupée, les Chevaux de bois et les Bulles de savon; parenté, dans les morceaux en forme de rondo - Volant, Bulles de savon, Quatre Coins - au niveau de la ressemblance entre refrain et couplets; parenté entre les morceaux tranquilles - rêverie, nocturne, duo - qui présentent tous, à l'exception de la Poupée, un épisode central mouvementé; parenté dans la façon dont certains thèmes de caractère interrogatif, tentatives, élans, trouvent leur résolution non dans des éléments extérieurs, mais en eux-mêmes (Poupée, Colin-Maillard, Saute-mouton); parenté enfin au niveau de certains faits harmoniques.

Les commentaires que les biographes et critiques de Bizet consacrent aux Jeux d'Enfants sont généralement élogieux, et se réfèrent fréquemment à Schumann. A titre d'exemple, l'on retiendra ces lignes de H. Imbert : "Ne serait-ce pas les Kinderszenen qui auraient incité Bizet à suivre Schumann dans cette voie (il s'agit de la composition de pièces brèves), en composant pour le piano ces Jeux d'Enfants dont il devait extraire plusieurs morceaux pour en faire la charmante Petite Suite d'orchestre ? L'affirmative s'imposerait presque lorsque, à la lecture de la partition de Bizet, des analogies frappantes s'accusent avec le faire et la couleur de Schumann. Il est certain que Bizet, qui connaissait et admirait les Kinderszenen, a voulu faire une oeuvre parallèle en écrivant les Jeux d'Enfants. L'esprit vif, l'habileté descriptive, la candeur, la grâce, le sentiment profond qui règne dans ces charmants petits tableaux, sont là pour nous prouver que nous ne nous trompons pas" (Imbert, Bizet. Paris : Paul Ollendorf, 1899, p. 8). Cette comparaison ne résiste guère à un examen quelque peu poussé. Certes, la vivacité d'esprit - expression qu'il faut comprendre sans doute en rapport avec une musique suffisamment typée pour accrocher plusieurs facettes de l'attention auditive - se révèle chez l'un et l'autre compositeur, et le terme de "grâce" peut être employé pour certains morceaux de Bizet comme pour certaines pièces des Kinderszenen. (L'on pourrait même ajouter qu'une des motivations initiales des deux oeuvres - savoir le goût de la vie familiale - est la même chez les deux auteurs, Schumann juste avant son mariage, Bizet après). Mais en ce qui concerne l'habileté descriptive, l'expression est mal choisie tant pour les Jeux d'Enfants, dont on vient de voir que la relation : programme suggéré par le titre/musique est des plus variables - que pour les Kinderszenen, dont les "programmes" furent suggérés après la composition. En ce qui concerne la candeur, si le terme n'est pas com-

plètement inadéquat pour Schumann - au niveau de l'impression laissée par la musique, du moins, et non pas des moyens employés -, lequel note que les Kinderszenen ont été écrits "pour de petits enfants par un grand enfant" (cf. préface de l'édition Salabert, revue par Cortot), elle est mal choisie pour Bizet, dont les Jeux d'Enfants laissent plutôt le sentiment d'une musique adulte évoquant un aspect de l'enfance (cf. p. 182) que d'une musique issue directement d'une façon de sentir enfantine. Quant au "sentiment profond" dont parle Imbert, l'expression semble un peu lourde pour les Jeux d'Enfants - sinon peut-être pour Colin-Maillard. Les critiques citées ci-après (cf. p. 189) montrent que tant W. Dean qu'E. Istel ou Landormy ont été sensibles à la différence entre Schumann et Bizet à ce point de vue-là.

Les différences qui séparent les deux partitions s'établissent à d'autres niveaux encore. Sans accorder aux titres une importance qu'ils ne revêtent ni chez l'un ni chez l'autre compositeur, il faut cependant relever la nature essentiellement ludique de ceux de Bizet, tandis que ceux de Schumann appellent plusieurs facettes de l'enfance : non seulement le jeu, mais aussi l'aventure, le bonheur, la peur, le sommeil, l'intervention du poète. L'imagination n'a pas non plus la même fonction chez les deux auteurs : chez Schumann, la musique prend un caractère directement imaginaire, alors que chez Bizet, l'imagination se révèle par l'entremise du jeu de rôle. L'on relèvera encore la différence de volume des compositions - très courtes chez Schumann, plus développées chez Bizet -, celle du langage harmonique - audacieux et recherché, certes, chez l'un et l'autre, mais séparé, malgré tout, par 33 ans d'écart -, celle de l'allure générale de l'oeuvre - dominante tranquille chez Schumann, allègre chez Bizet. Au reste, si ce dernier se réfère bien à Schumann, dans les Jeux d'Enfants, les deux allusions ne viennent pas des Kinderszenen : il y a un rappel des Etudes Symphoniques (Trompette et Tambour) et du Carnaval op. 9 (Les Quatre Coins).

Les différences qui séparent les Jeux d'Enfants des Kinderszenen peuvent également être relevées en ce qui concerne les 12 pièces à 4 mains op. 85 de Schumann.

Certains commentateurs ont bien senti, quoique dans des optiques différentes, l'écart qui sépare Bizet de Schumann. Ainsi W. Dean, relevant tout d'abord la qualité des Jeux d'Enfants, écrit : "Composée en 1871, cette série est de loin son oeuvre la plus parfaite à cette date, et révèle une nouvelle poussée de talent. Certains épisodes, dans les opéras, comme le chœur de la garde dans la Jolie Fille de Perth, avaient manifesté un certain pouvoir de concentration d'une atmosphère dans un petit contenant; mais l'habileté miniaturiste des Jeux d'Enfants

nous frappe avec toute la surprise d'un nouveau départ. (...) Chacune (des pièces) évoque une facette de l'enfance, mais il n'y a pas trace de trivialité, de suffisance ou de faux sentiment. Leur qualité est essentiellement musicale; et leurs formes, bien que restreintes, sont parachevées avec une netteté qui ne laisse aucune place à la critique. On y rencontre un esprit et un détachement typiquement français, combinés avec une chaleur et une sympathie qui rappellent Schumann, mais sans la nostalgie adulte des Kinderszenen" (cf. 1ère édition, 1. cit., p. 149 / 150). E. Istel souligne, en plus du charme de la partition, son caractère typiquement français "malgré un brin de Gemüt allemand" (Bizet und Carmen. Stuttgart: J. Engelhorn's Nachf., 1927, p. 52). Enfin, Landormy relève l'importance de la partition des Jeux d'Enfants "pour qui suit de près la lente évolution des facultés créatrices de Bizet : elle marque un sommet décisif dans l'histoire d'un génie. (...) Les Jeux d'Enfants de Bizet seront très français. Le "Gemüt" de Schumann, sa rêverie sentimentale, sa mélancolie et son sourire un peu triste n'y paraîtront point. Infiniment plus de gaieté, de joie, de rire frais et vibrant, de clair soleil et aussi de mutinerie un peu coquette" (cf. Landormy, 1. cit., p. 78 à 80).

Quatre morceaux des Jeux d'Enfants ont été transcrits pour violon et piano par Léon Rogues (Durand, 1898); il s'agit de la Toupie, la Poupée, Petit Mari Petite Femme et le Bal. Les mêmes pièces ont également fait l'objet d'une transcription pour mandoline (ou guitare) et piano due à A. et J. Cottin (Durand, 1898). Petit Mari Petite Femme a été arrangé pour cordes et piano par Roger Branga (Durand, 1932). Enfin, la partition à 4 mains a été réduite pour deux mains par Lucien Garban (Durand, 1959).

Les Jeux d'Enfants ont fait l'objet d'une gravure sur disque due à W. et B. Klien (Vox 36019).

## 1. L'Escarpolette

### Rêverie

Pour la première pièce des Jeux d'Enfants, Bizet a choisi un titre évoquant un jeu cinétique : le plaisir ressenti vient du mouvement grâce auquel celui ou celle qui se balance échappe à la contrainte de son poids pour prendre un essor vers l'espace.

Avant d'examiner le morceau lui-même, il faut relever tout d'abord une antinomie fondamentale entre le mouvement de pendule, dont il est question ici, et la musique. En effet, ce mouvement est lié à une trajectoire statique - bien que plus

ou moins longue -, parcourue dans les deux sens. Or si la musique peut éventuellement rendre, par exemple à l'aide d'un arpège unique plus ou moins long, l'immuabilité de la trajectoire, elle ne saurait revenir réellement sur ses pas : le retour du pendule sur sa trajectoire ne peut apparaître qu'au travers d'expositions successives inscrites dans le déroulement spatial de l'écriture. Tout au plus la musique peut-elle, par le biais d'artifices (barres de reprises, retour d'épisodes en sens inverse, tel que Bizet le pratique dans la Ronde Turque - cf. p. 72), donner l'illusion d'un retour en arrière.

En ce qui concerne le mouvement lui-même, abstraction faite du sens dans lequel il est parcouru, il peut apparaître, dans la musique, à deux niveaux : sur le plan chronologique et spatial. Dans le premier aspect, il y a, d'une part, la pulsation temporelle égale qui marque les points extrêmes du balancement, d'autre part la variation de vitesse suivant que la balançoire descend (accélération) ou qu'elle remonte (décélération). A cela s'ajoute le double caractère du mouvement : actif quand la personne entraîne l'escarpolette, passif lorsque le mouvement est assuré par inertie. Dans le second aspect, les oscillations spatiales plus ou moins marquées de la balançoire peuvent trouver une illustration dans des traits d'amplitude variable.

Cependant le mouvement ne constitue pas le seul argument de la pièce; l'élément de rêverie, présent dans le sous-titre, vient s'y greffer, avec tout ce qu'il comporte de calme, d'immobilisme, de relative passivité corporelle et mentale. Dans la Rêverie des Kinderszenen, Schumann fait sentir cette immobilité par le retour, presque à chaque mesure, d'accords en valeurs longues, dans lesquels la mélodie vient à la fois se reposer et trouver un nouveau départ.

Il semble donc, au premier abord, y avoir une contradiction interne entre le principe dynamique contenu dans l'escarpolette et le principe statique sous-entendu par la rêverie. Il est clair qu'un mouvement corporel très marqué - même dans ses phases de passivité - empêche la rêverie. Dans le cas d'un mouvement très faible, la rêverie peut s'épanouir, mais l'argument de l'escarpolette perd quasi toute nécessité. L'on peut cependant imaginer un balancement doux, dans lequel le mouvement corporel est juste assez limité pour ne pas interférer avec le vagabondage de la pensée, et peut-être même pour le favoriser. "Si le mouvement est inégal ou trop fort, écrit Rousseau dans la cinquième Rêverie du Promeneur solitaire, il réveille; en nous rappelant aux objets environnants, il détruit le charme de la rêverie et nous arrache d'au-dedans de nous".

Etablissant le morceau en trois parties, Bizet réserve à la seule évocation de l'escarpolette la première et la dernière, fortes de quelque 9 mesures, tandis

qu'il introduit dans la partie centrale - le mouvement de la balançoire se poursuivant par ailleurs - une mélodie d'une trentaine de mesures dont le début, tout au moins, correspond à la rêverie suggérée par le sous-titre.

Le mouvement de balançoire apparaît au travers d'arpèges en doubles-croches, alternés aux deux parties, celle de gauche énonçant, dans la première moitié de la mesure, un arpège ascendant, celle de droite, dans la seconde moitié de la mesure, un arpège symétrique descendant.

(mes. 1 et 2)

Quant au chant de la partie centrale, il se présente comme suit :

(mes. 10 à 17)

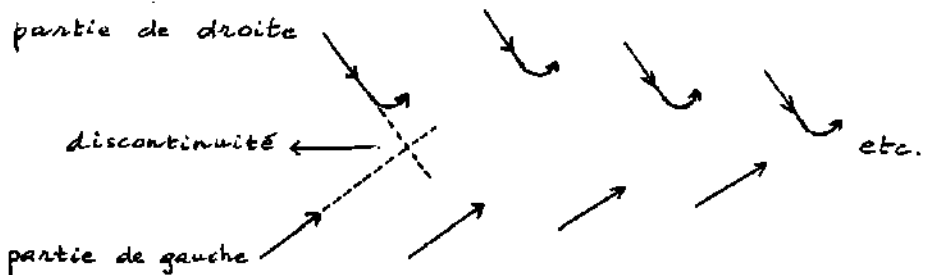
Au premier abord, tant les arpèges - de par leur ligne montante et descendante - que cette mélodie - de par son caractère tranquille - semblent bien répondre tant à l'évocation du balancement que de la rêverie. Cependant, pas plus un élément que l'autre ne répond bien longtemps à l'attente suscitée par le programme. Ainsi, l'examen de la partie escarpolette appelle plusieurs remarques. Tout d'abord, si le caractère binaire du rythme à 6/8, souligné par la disposition des arpèges, illustre bien la pulsation régulière du balancement, l'on constate que l'écriture en doubles-croches uniformes ignore toute variation de vitesse à l'in-

térieur de la trajectoire. En second lieu, l'évocation d'une trajectoire réelle eût imposé la continuité entre les montées et les descentes. Or, l'on constate que chez Bizet, la trajectoire de la partie de gauche est toujours coupée par l'intervention de la partie de droite : sur le plan spatial comme sur le plan chronologique, elle ne dispose ni de l'espace ni du temps nécessaires pour rejoindre le début de la descente, d'où discontinuité du mouvement :

a) trajectoire réelle étalée dans l'espace (en pointillé, trajectoire stylisée, que la musique pourrait emprunter) :

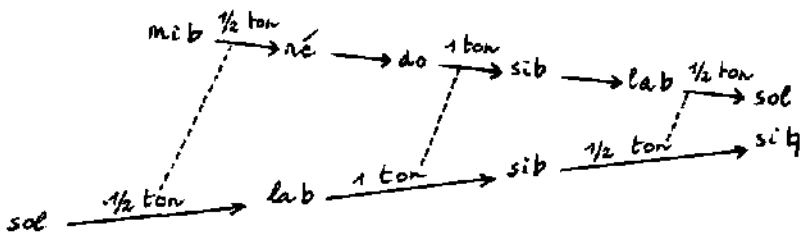


b) escarpolette de Bizet :

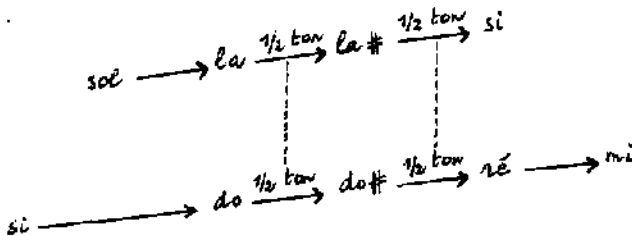


La même remarque pourrait être faite en ce qui concerne la coupure de la descente par la remontée suivante, mais il y a plus : la dernière note du trajet remonte, comme si la partie de droite manifestait une velléité d'assurer à elle seule descentes et montées, ce qui apparaît comme un élément de discontinuité supplémentaire. (70)

En troisième lieu, s'il n'y a pas, dans ce passage, de mélodie à proprement parler, l'oreille peut cependant être sensible à une manière de ligne mélodique formée, à la partie de droite, par les points de départ et d'arrivée des arpèges, ligne qui forme avec la marche des basses de la partie de gauche deux mouvements successifs différents; tout d'abord (entre la seconde partie de la mes. 2 et la première de la mes. 5), un mouvement contraire,



mouvement qui tendrait à laisser croire que l'amplitude de la trajectoire décroît - ce que dément l'animation harmonique du passage, puis un mouvement parallèle,



mouvement dont on n'a que faire dans le contexte d'un mouvement pendulaire. Enfin la remarque essentielle concerne la dynamisation interne du passage par des faits harmoniques. En effet, si les cinq premières mesures sont fondées chacune sur un seul accord, le changement d'harmonie est plus marqué de mesure en mesure : sol I, mes. 1; mib I<sup>6</sup>, mes. 2; mib II<sup>6</sup>, avec appoggiature ré, mes. 3; mib V<sup>7</sup>, mes. 4; do V<sup>6</sup>, mes. 5. Dans la ligne de cette tension croissante, les mesures 6 et 7 offrent chacune 2 harmonies : sol II<sup>6</sup>, puis adjonction des sensibles do# et la#, mes. 6, sol I<sup>6</sup> puis allusion au relatif mineur mi, mes. 7. Fin de la cadence parfaite à la mesure 8 (avec appoggiature si au début), puis résolution dans le ton de base à la mesure 9. Cette tension est renforcée par la marche ascendante des basses (début des arpèges à la partie de gauche) de la mes. 3 à la mes. 7 (lab, sib, puis chromatisme souligné par un crescendo : si b, mes. 5, do/do#, mes. 6, ré, mes. 7).

Cette dynamisation harmonique peut donner à penser, dans le contexte de l'escarpolette, que le mouvement est dans une phase active de mise en train. Cependant, l'impression dominante est que les arpèges - ainsi que ceux du début en barcarolle de l'Aurore - sont pris de vitesse par une montée expressive qui dépasse de loin l'évocation visuelle, le spectateur sensible qu'est Bizet donnant libre cours au sentiment qu'éveille en lui la vision de l'escarpolette.

C'est un processus de dynamisation analogue qui fait passer le thème de la rêverie d'une atmosphère calme à une affirmation véhémement. De même que le thème de l'Aurore (cf. p. 101), cette mélodie recèle les germes d'une animation potentielle : ainsi, par exemple, les croches placées sur les 6èmes temps (levées des mes. 10, 11, 15, 16), qui apportent un élément dynamique contrebalançant l'effet des notes longues, le chromatisme ascendant de la 3ème phase (fin mes. 13 à 15), relevé d'un crescendo, soutenu par la marche parallèle des basses à la sixte inférieure et doublé par les points de départ des arpèges de droite, l'indication de la mes. 9 "le chant très marqué et très expressif", qui tend à démentir le climat indéfini d'une rêverie. (71)

Bizet ne se fait pas faute d'exploiter ces possibilités : transposé d'une tierce, le passage chromatique mène la mélodie sous l'éclairage nouveau de si majeur; la formule rythmique  $\text{♩} \mid \text{♩} \cdot \text{♩}$  (tête du thème) lui sert de pont modulant enharmoniquement pour amener le thème en la ♭ majeur; enfin, les indications de nuances passent du ppp initial à mf pour l'atteinte au si majeur, ff pour le la majeur, et *tutta forza* avec 2 crescendos pour la véhémement descente en noires pointées qui ramène la mélodie dans la tonalité initiale. (72)

Si, au début du chant, l'accompagnement d'arpèges descendants semble se confiner dans une apparente passivité (nuance invariablement douce, impulsions harmoniques moins marquées), des signes montrent qu'il ne reste pas insensible à la dynamisation progressive du chant; ainsi, dans la mesure chromatique menant à si majeur, les points de départ des arpèges participent à l'émancipation mélodique en ne présentant pas - comme c'est le cas aux mes. 14 et 15 - de parallélisme rigoureux avec la marche des basses et en offrant, aux mes. 24 et 25, une ligne différente de la première fois. A la fin de ce passage en si majeur (mes. 26 à 29), la ligne en tierces descendantes formée par le début des arpèges est une émanation des tenues mélodiques. Enfin, dans l'épisode *tutta forza*, les arpèges raccourcissent leur trajet pour doubler leur trait dans chaque mesure (d'où mise en évidence des 2èmes et 5èmes temps), tandis que leurs points de départ et la voix inférieure des accords doublent la mélodie à l'octave et à la tierce.

Après cette péroration expressive, c'est le retour au calme : l'épisode de l'escarpolette revient, mais - comme ce fut le cas pour le thème des Rêves après le premier paroxysme (cf. p. 112) - dépourvu de nuances et comme se survivant à lui-même avant qu'un rappel du chant ne vienne clore, ppp, le morceau.

Cette évolution qui fait émerger le chant de l'atmosphère rêveuse du début, s'animer progressivement comme si le rêveur s'éveillait peu à peu à la réalité, passer de l'indéfini vers le défini, ne saurait surprendre, si l'on se souvient

d'autres pages commencées et terminées dans le calme (l'Aurore, les Rêves, Marine), mais que traversent des épisodes de paroxysme expressif. Il y a là une sorte de jaillissement vital irrépressible, dont Bizet ne se départit qu'à une seule occasion : la Poupée (Jeux d'Enfants No 3), maintenue dans une atmosphère uniformément tranquille. A cet égard, il est intéressant de comparer la Rêverie de Debussy avec la partie centrale de l'Escarpolette. Debussy conçoit la rêverie de façon beaucoup plus statique que Bizet : sa mélodie, allante et fluide, dans une nuance généralement p ou pp, est certes traversée, relativement en son début, de deux crescendos qui la font passer de pp à f, la première fois, de p à f, la seconde. Cependant il s'agit de deux montées expressives identiques et dont on a l'impression, du fait aussi de leur place dans l'oeuvre, qu'elles s'inscrivent naturellement dans le contexte des nombreuses expositions du thème dans différents registres du clavier, sans pour autant mener d'un point à un autre. Cette technique de composition qui consiste à redire plusieurs fois la même idée musicale, affectée de modifications qui ne l'empêchent pas d'être toujours bien reconnaissable, permet à Debussy de donner, malgré l'accompagnement de croches qui prédomine à l'accompagnement, une impression de statisme qui correspond bien mieux que chez Bizet à l'atmosphère d'une rêverie à la Rousseau et à l'attente suggérée par le titre. (73)

Si Bizet se sert, dans cette pièce, des procédures maintes fois relevées d'évitement du ton de base, il faut souligner ici la différence d'affirmation tonale entre l'accompagnement et la mélodie, dans la partie centrale. La fonction de tonique, sol, joue un rôle important à l'accompagnement, dans les deux premières expositions de la mélodie; les accords fondamentaux de sol majeur (mes. 11, 13, 17, 19, 21), de même que ceux de mi mineur (mes. 10, 12, 18, 20), sont toujours basés sur la tonique sol. Dans l'épisode en si majeur (mes. 26 - 29), l'on relève une même insistance de la basse si, soutenant des accords de sol mineur. Même remarque, enfin, pour les mes. 31 à 33, où la  $\flat$  soutient les accords de la  $\flat$  1, V et I. Cependant, la mélodie ne concourt que relativement peu à la confirmation de la tonique; dans la première période du chant, les tenues des mes. 10 et 11 portent sur la sixte et la quinte du ton de base. Le sol de la mesure 12 est soutenu par un accord de mi mineur; celui de la mes. 13 apparaît comme une levée et celui de la mes. 15 comme une note de passage. Le chromatisme de la mes. 14 tend vers la tierce du ton de base, tandis que la conclusion de cette période présente encore une tenue sur la quinte (mes. 16), avant que de se terminer sur la tierce. Dans le passage en si majeur (mes. 26 à 29), la tonalité est représentée mélodiquement par la sixte, la quinte, la quarte et la tierce.

En ce qui concerne les mes. 31 à 34, écrites en la  $\flat$  majeur, la  $\flat$  est bien présent, ff, à la mélodie (lors temps des mes. 31 et 33). Mais l'effet de ce la  $\flat$  est affaibli par sa descente sur la septième (sol, mes. 32 et 34) et par le fait que l'accompagnement, maintenu p, ne participe pas à l'affirmation mélodique.

Enfin, dans le crescendo des mes. 35 à 41, malgré cette affirmation mélodique, l'on constate que le principe d'évitement du ton fondamental est maintenu : le point culminant de la cadence intervient sur la note ré (mes. 35), puis si (mes. 40), et le sol n'est atteint que dans la retombée du trait.

Cette différence dans l'aspect harmonique de la mélodie et de l'accompagnement s'assortit, entre les mes. 31 à 43, d'une différence de nuance : le ff mélodique n'est pas soutenu par l'accompagnement qui reprend ici, après un crescendo, la nuance p. L'on peut voir, dans ces vellétés d'indépendance mélodique, comme l'image de la liberté du rêve - auquel est réservé un langage harmonique fluctuant et, à l'occasion, une affirmation autonome de la nuance - par rapport à l'escarpolette, liée à une certaine fixité tonale et à une nuance plus restrictive.

## 2. La Toupie

### Impromptu

Dans le manuscrit des Jeux, le titre du 2ème morceau fut libellé : "La Toupie d'Allemagne" (ce dernier terme biffé au crayon par l'auteur), ce qui désigne une toupie creuse et percée d'un côté, émettant un son musical en tournant, et que l'on actionnait avec un fouet.

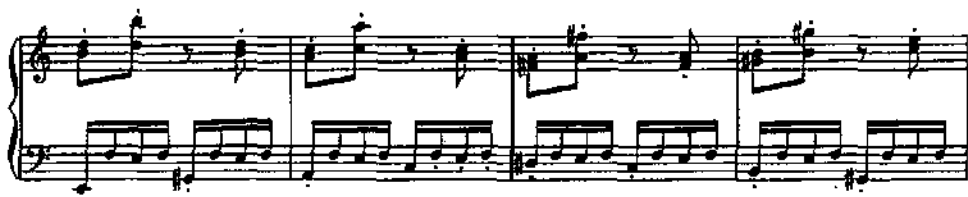
Le mouvement circulaire dont il s'agit ici présente des phases analogues au mouvement linéaire de l'escarpolette : moment du lancer, mouvement lui-même assuré soit par inertie soit par une relance du joueur (ici le mouvement est double : rotation rapide du jouet sur lui-même, mouvement circulaire de sa pointe sur le plancher), déperdition énergétique (se traduisant, pour la toupie, par des oscillations de plus en plus marquées autour de son axe), arrêt. De plus, le mouvement circulaire de la toupie présente à une évocation musicale un problème analogue au mouvement de va-et-vient de la balançoire : l'élément de retour sur soi ne peut se traduire que linéairement.

C'est à la partie de gauche qu'impartit le mouvement perpétuel de la toupie. Déclenché par un *mi ff* réparti sur 4 octaves (arraché à tout l'orchestre, dans la Petite Suite), un trémolo de doubles-croches est lancé à travers toute la pièce;

établi d'abord au niveau de la dominante du ton de base (mi/fa), il s'insinue dans des modulations précisées par les basses staccato qui le ponctuent, s'assortit de notes étrangères, s'affole peu à peu à changer de niveau dans chaque mesure, et perturbé par des interruptions de plus en plus marquées, finit par s'arrêter une première fois sur l'accord de ré 7ème dim. VII. Mais l'arpège de cet accord, égrené en une ligne sinueuse de triolets des basses à l'aigu, ramène le mi initial, et le trémolo relancé traverse des phases symétriques de la première fois (arrêt ici sur la 7ème dim. VII de sol), avant que de trouver une dernière énergie pour amener la cadence finale de la mineur.

Sur ce plan horizontal de trémolo viennent se piquer, comme inscrits dans un plan vertical perpendiculaire, les éléments mélodiques joyeux et allègres de la partie de droite. Ceux-ci se présentent initialement sous forme de groupes de 3 croches staccato, formées de deux tierces et une sixte, la voix supérieure étant perçue comme mélodie :

(mes. 5 à 8)



Ces groupes sont sujets à facéties : modifiant leur aspect rythmique ainsi que leur ligne, il leur arrive de redoubler l'intervalle de sixte ascendante pour remplir les 4 croches de la mesure, de se présenter en ligne uniquement descendante, ou d'assagir leur ligne mélodique en une courbe relativement régulière (chromatisme descendant, mes. 18 et 53/54). Perdant leur énergie harmonique en même temps que le trémolo se perturbe, ils finissent par s'arrêter comme lui sur la 7ème dim. VII de ré, avant que de trouver une nouvelle relance dans le second volet du morceau.

Si le programme "toupie" semble relativement bien rempli à la partie de gauche - l'on peut voir dans le mi initial l'instant du lancer, dans le trémolo le mouvement du jouet en marche, dans les interruptions progressives les signes avant-coureurs de l'arrêt (encore qu'un ralentissement par augmentation des valeurs eût été plus évocateur), et dans l'accord de 7ème dim. VII l'arrêt lui-même - la partie de droite n'y trouve guère son compte. En effet, le petit son doux et continu de la toupie n'a pas de rapport avec la ligne sautillante et le rythme hâché des groupes mélodiques, lesquels évoqueraient plutôt la désarticulation d'un pan-

tin. De même, quelle interprétation donner au mouvement contraire qui fait se rapprocher (mes. 5/6 et sym.) puis s'éloigner (mes. 7/8 et sym.) la ligne de ces groupes mélodiques et celle des basses ? L'arpège sur les accords de 7<sup>ème</sup> dim. VII pose également un problème d'interprétation : s'agit-il de la mélodie, à la recherche, dès les basses du clavier, d'un nouveau départ, ou du trémolo cherchant à resurgir à travers le rythme assagi des triolets ?

Il faut cependant relever que la fluctuance tonale habituelle à Bizet (en plus des 2 mesures finales, la tonalité de base n'est présente, ici sans notes étrangères; que dans 4 mesures - 6, 10, 42, 46 - et encore de façon très passagère; c'est la dominante qui joue le rôle harmonique polarisateur dans le morceau) s'accorde particulièrement bien avec l'instabilité du mouvement de la toupie.

Qu'en est-il, maintenant, du caractère de l'imromptu dans ce morceau ? Bien que Bizet, tout au long de sa vie, se soit abondamment servi de titres caractérisant des morceaux de genre, c'est la première - et la seule fois - ici qu'il emploie le terme d'imromptu. Sans doute n'a-t-il pas dû attribuer à ce mot une signification bien différente des Caprices de sa période adolescente. Même avec le recul historique et la manière de norme établie par les modèles du genre, l'on s'aperçoit combien la notion d'imromptu est difficile à cerner. Chopin, Schubert, Schumann, Fauré, pour ne citer que quelques noms, ont laissé des imromptus d'une telle diversité que l'étude de leur schéma formel ferait inmanquablement apparaître que là ne réside pas la caractéristique fondamentale du genre. Les articles d'encyclopédies font allusion au caractère d'improvisation recelé par l'imromptu. Sous la plume d'E. Ganche, on trouve l'expression de "création spontanée" pour qualifier le genre (E. Ganche, F. Chopin, sa vie, ses œuvres. Paris : Mercure de France, 1949, p. 149). Dans la Gazette musicale du 2 décembre 1838, H. Blanchard pense que Chopin a écrit l'Imromptu en la  $\flat$  majeur op. 29 pour "se délasser des productions sérieuses", et il emploie au sujet de cette œuvre les termes de "morceau léger", "pensée vaporeuse", "caprices du chant" (tout en concluant, par ailleurs sans commentaires explicatifs, que ce morceau est "plus qu'imromptu"). Ch. Koechlin, dans son Fauré (Paris : Plon, 1949) reconnaît aux imromptus, comme aux Valses-caprices, le caractère d'une gymnastique allègre et de vive inspiration (p. 62). H. H. Eggebrecht voit dans le caractère "d'inspiration momentanée, d'incontrôlabilité du processus ou de l'instinct créateur" (Studien zur musikalischen Terminologie. Wiesbaden : Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz in Kommission bei Franz Steiner Verlag GmbH, 1955, p. 81) la caractéristique de ce type de morceau.

Il s'agit là d'approches relativement extérieures, surtout en ce qui concerne

la notion d'"incontrôlabilité", qui laisserait supposer que dans l'imromptu, l'idée musicale serait de nature à perturber, voire annihiler la technique de composition dont dispose le musicien. Or, le sentiment d'improvisation que peut laisser une oeuvre n'est nullement en contradiction avec des moyens d'écriture parfaitement contrôlés. Davantage que de l'"incontrôlabilité" du processus ou de l'instinct créateur", l'on pourrait parler de la façon dont un compositeur, par des procédés divers, évite de donner à l'auditeur des informations lui permettant de pressentir le déroulement de l'oeuvre, et donc sa forme, tout en affectant la composition d'un contrôle conscient et lucide au niveau de l'ensemble comme des détails.

A. Cortot, dans sa préface aux 4 Impromptus de Chopin (Salabert), a bien fait la part des choses entre l'impression de l'improvisation et la réalité du texte musical : "A l'improvisiste, écrit-il, telle est, en nous référant aux lexiques, la traduction des mots latins : in promptu. Ce caractère d'improvisation, on entend bien qu'il ne saurait être qu'illusoire, dès qu'une rédaction intervient qui donne au contour musical la fixité des choses écrites. Et les exquis raffinements de forme et d'écriture dont Chopin agrémente les 4 brèves compositions auxquelles il donne ce titre ne laissent pas de doute sur la qualité des recherches dont ils furent l'objet. Cependant, l'esprit d'interprétation qui leur convient y demeure, avec une grâce incomparable, celui du premier jet et de la découverte. Rien n'y paraît prémédité ou volontaire. L'abandon, l'imprévu, le naturel en sont les privilèges délicieux. Et la stylisation de l'esquisse, toute parfaite et proportionnée qu'elle soit, y laisse néanmoins subsister l'impression de ne s'infléchir qu'à l'inspiration du moment. La musique y devrait paraître, en quelque sorte, naître sous les doigts de l'exécutant."

En ce qui concerne la fixité de la chose écrite, la remarque qui s'impose est que tout le morceau de la Toupie apparaît comme le fruit d'une technique de composition élaborée, consciente et lucidement contrôlée; l'architecture parfaitement claire en 2 pans symétriques, la convergence des éléments harmoniques, rythmiques et mélodiques (par exemple dans la marche harmonique des mesures 13 à 16, où la complexité harmonique s'assortit du rythme hâché des groupes mélodiques, ainsi que de leur ligne irrégulière; ou aux mesures 17 à 19, dans lesquelles la clarification harmonique répond à la clarification linéaire et rythmique de la mélodie) attestent une réflexion parfaitement contrôlée du processus de composition.

A l'écoute, par contre, le côté spontané de la pièce pourrait bien frapper davantage que la minutieuse organisation de l'écriture; la ligne capricieuse des

groupes mélodiques, leur rythme varié sur 3 ou 4 croches, le long arrêt sur l'accord des mesures 28 à 30, l'arpège en triolets, la surprise du retour ff du mi initial après un arpège sans crescendo et dont on attendait l'aboutissement sur ré, apparaissent facilement comme non prémédités, dus à l'inspiration du moment.

Cependant, dès que le mi de la mesure 37 a relancé le trémolo, la suite surprend moins; en effet, la première partie de la pièce est assez brève pour que l'on s'en souvienne, et sa redite va plutôt à l'encontre d'un sentiment de spontanéité et de découverte. Ceci ne serait sans doute pas le cas si, à l'instar des Impromptus de Chopin, par exemple, l'oeuvre était plus longue, plus développée, et qu'une forme en trois volets permette à l'auditeur, grâce à un épisode central différencié, de percevoir le retour de la première partie comme une découverte, ou une quasi découverte.

D'autre part, les groupes mélodiques de la Toupie ne répondent évidemment pas au type de mélodie que Schubert, Chopin, ou plus tard Fauré associent au terme d'impromptu. Il y a, dans la brièveté de leurs croches, beaucoup plus de verticalisme incisif que de linéarité ou de lyrisme; l'on ne saurait parler de véritable phrase mélodique (sauf peut-être entre les mesures 17 et 19 et leurs symétriques, 53 à 55), derrière laquelle on pourrait entendre des paroles, mais plutôt d'une suite d'interjections rapides.

L'on voit donc que le terme d'impromptu, s'il n'est pas inadéquat, en ce qui concerne la Toupie, sur certains points, - rapport entre le côté technique de l'écriture et l'impression de spontanéité qui se dégage de la première partie du morceau - convient moins bien sur d'autres - redite de la première partie, type de mélodie.

L'aspect pianistique du morceau appelle deux remarques. Certes, le pianiste écoute avec envie les flûtes de la Petite Suite s'adjuger la mélodie, sur accompagnement de cordes. Il apprécie au passage les ré b accentués par les hautbois aux mesures 21 et 23 (57 et 59), la descente chromatique des clarinettes et des bassons (mes. 38 à 40).

Cependant, la différenciation nettement marquée entre partie mélodique et partie accompagnante rend service aux deux exécutants. En quelque sorte, l'écriture musicale est assez variée en elle-même pour n'avoir pas tellement besoin - en tout cas moins que dans d'autres pièces - de variété dans les timbres.

D'autre part, la Toupie est le seul morceau de toute son oeuvre où Bizet s'est préoccupé de l'exécution : il note des doigtés pour les arpèges en triolets - doigtés traditionnels, évitant soigneusement le pouce sur les touches noires, et qui sont bien dans la ligne de la technique pianistique de l'époque, encore marquée par celle du clavecin.

### 3. La Poupée

#### Berceuse

Sans doute n'est-ce pas un hasard si Bizet reprend, pour le 3ème morceau des Jeux, l'écriture polyphonique des Rêves (Chants du Rhin No 3). Ce type d'écriture doit correspondre, pour lui, à une expression particulièrement tendre et discrète - l'on en trouve d'ailleurs des traces dans le duo Petit Mari Petite Femme (Jeux d'Enfants No 11). Mais alors que dans les Rêves, cette écriture pouvait s'interpréter comme une image des différents étages de la pensée imaginative (cf. p. 110), ici l'adjonction progressive de voix supplémentaires apparaît plutôt comme le moyen par lequel le compositeur assure la tension du morceau - maintenu par ailleurs dans un climat uniformément calme.

C'est la voix de ténor, confiée à la partie de gauche (cellos con sordino, dans la Petite Suite), qui entame seule, dans un mouvement d'andantino semplice, un accompagnement établi sur les 6 croches de la mesure et dont l'oscillation entre la tierce et la quinte du ton de base crée d'emblée un climat de douce fragilité tonale. Sur cet accompagnement vient se poser une phrase (confiée aux violons, dans la Petite Suite) que Bizet a voulue uniforme, d'un seul tenant : (mes. 1 à 6)

Andantino semplice (♩ = 156)

*pp* naïvement

*Una corda*

*mf*

Bien que l'auteur n'ait indiqué qu'une seule barre de phrasé, l'on peut cependant discerner dans cette mélodie deux demi-phrases sous-jacentes, la première (jusqu'au premier temps de la mes. 4) dépourvue de tension en raison du mouvement

parallèle des notes mélodiques et de leur accompagnement à la sixte, la seconde un peu plus tendue en raison du mouvement contraire de ces deux voix. Malgré la ligne descendante des deux dernières mesures, l'aboutissement de cette phrase sur la dominante, sans soutien de l'accompagnement, atténue fortement son caractère conclusif. Aussi ne peut-elle que reprendre, identique à elle-même, avant que ses 4 notes initiales n'introduisent le développement harmonique du morceau. C'est dans le passage modulateur qui suit que l'on peut mesurer la discrétion avec laquelle le compositeur procède, utilisant avec parcimonie la nuance et le soutien des basses, laissant aux voix supplémentaires introduites le soin de maintenir la tension en enrichissant l'harmonie. Ainsi, l'entrée de la basse sur si (mes. 10), amenant une modulation vers mi majeur, et l'adjonction simultanée du soprano, une sixte au-dessus de l'alto, ne sont soulignées que d'un "pochissimo sf". A l'arrivée en mi majeur (mes. 12), la basse s'abstient de tout soutien, laissant isolée la tierce de la partie de droite. Dans la seconde phase modulateur, menant à do# mineur (mes. 14), la basse, portée sur sol#, ne bénéficie plus que d'une nuance pp sans inflexion, et n'obtient pas davantage de résolution qu'à la mes. 12 (la tonique est toutefois présente, ici à la partie de droite). (74)

Seule la transition qui suit recèle une certaine animation : l'oscillation sur do# mineur et sa sensible, phrasée à contretemps à chaque partie et offrant, à droite, un rythme plus pressant souligné d'appoggiatures, bénéficie d'un léger crescendo :

(mes. 14 et 15)

Introduit par la 7<sup>ème</sup> dim. VII de si et par un si V<sup>7</sup> enrichi de voix supplémentaires, (75) le second volet du morceau ramène la mélodie initiale, énoncée cette fois à l'octave supérieure. Quelques indices montrent que Bizet accorde à cette réexposition un poids légèrement supérieur à l'exposition : le passage modulateur se présente, à la partie de droite, en sixtes à chaque main, tandis que la modulation vers do# mineur, notée la première fois pp, est pourvue ici de la simple notation p. De plus, le mi majeur de la mes. 28 est mieux confirmé, par adjonction de la basse, qu'à la mes. 12 (il n'en va cependant pas de même pour le

do♯ mineur de la mes. 30, qui se présente de façon aussi passagère qu'à la mes. 14).

Ce sont également les 4 notes initiales du thème qui forment l'argument de la tranquille coda, où l'accord de si majeur est longuement arpégé aux deux parties alternées. Une ultime surprise au sein de cette tranquillité : dans le dernier retour de la mélodie, un la<sub>4</sub> au ténor alerte subitement l'attention, semblant ouvrir un nouveau chemin vers mi majeur, et c'est sur ce 4<sup>ème</sup> degré de la tonalité de base que l'accord conclusif polyphonique de si majeur clôt, ppp, la pièce.

Cette cadence plagale de la fin, qui permet à Bizet d'atteindre repos et confirmation sans accorder une importance particulière à la dominante - ce qui lierait la confirmation à une tension inadéquate vu le caractère paisible du morceau - autorise à relever le rôle particulier que le compositeur accorde, dans ce morceau, à la sous-dominante. En effet, c'est vers cette dernière, puis vers son relatif, que mènent les deux passages modulateurs; le point d'appui sur l'octave de basse mi, mes. 28, relevé plus haut (cf. p. 202), forme, par-dessus les mes. 29 à 33, une première cadence plagale avec la tonique atteinte à la partie de gauche, mes. 34. A cela s'ajoute l'attention qui se porte, dans le long arpège de la coda, sur la sixte sol<sub>4</sub>♯ /mi (5<sup>ème</sup> temps de la mes. 38), puis sur la sixte mi/do<sub>4</sub>♯ (id. mes. 39), avant la cadence finale précitée.

En ce qui concerne le titre, l'évocation d'une poupée en tant qu'objet ne saurait satisfaire à cette musique, exempte de quoi que ce soit de figé, de miniaturisé, ou d'une joliesse facile. Dans sa présentation de l'enregistrement de la Petite Suite par Jean Martinon et l'ORTF (DGG 2530 186), Monika Lichtenfeld emploie l'expression de "Berceuse chantée pour une poupée", qui correspond mieux au climat de tendresse tranquille du morceau. A plus forte raison ne faut-il pas oublier que la poupée n'est qu'une occasion, pour l'enfant, de revivre symboliquement sa propre existence, et que si le jeu emprunte ses moyens d'expression à la matière familiale, il intéresse, en son contenu, la vie entière de l'enfant (cf. Jean Piaget, La formation du symbole chez l'enfant. Neuchâtel : Delachaux et Niestlé, 1945, page 113). C'est dire qu'ici la musique perd toute motivation d'ordre visuel pour retrouver son statut de musique pure.

Quant au balancement de berceuse, il est bien présent dans le caractère binaire du 6/8, nettement souligné par l'emplacement des valeurs longues de la mélodie (sinon dans l'arrêt mélodique sur fa<sub>4</sub>♯, dans la coda, mes. 41). Il subit cependant une perturbation dans le phrasé contraire des mes. 14/15 (et sym.). D'autre part, dans les deux premières mesures, le balancement peut être plus ou moins marqué suivant l'interprétation au piano ou à l'orchestre : dans la version

originale, le pianiste de gauche aura tendance à alléger les notes formant la pédale de fa# au bénéfice d'une légère mise en valeur des notes supérieures, ce qui tendra à accentuer le caractère binaire. A l'orchestre, le trait du cello passe par les 6 croches de façon égale, d'où atténuation du balancement au bénéfice d'une ligne plus sinieuse.

#### 4. Les Chevaux de bois

##### Scherzo

La caractéristique essentielle des Chevaux de bois est assurément l'efficacité thématique. Bizet a trouvé ici une mélodie incisive, d'une structure claire en deux pans, d'une ligne simple que l'on retient facilement, et d'un rythme évoquant directement la cavalcade :

(mes. 5 à 12)

The image shows a musical score for the Scherzo 'Les Chevaux de bois' by Bizet, measures 5 to 12. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, marked with 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo). The bass staff contains a rhythmic accompaniment with notes and rests, marked with 'af' (allegro forte) and 'p' (piano). The second system also has a treble clef staff and a bass clef staff, continuing the melodic and rhythmic lines. The word 'detaché' is written below the first system's staves.

(76) Cette mélodie est quasi omni-présente dans toute la pièce : en effet, à part les 4 mesures introductives et les 7 mesures finales, il n'y a qu'une dizaine de mesures, sur les quelque 95 que compte la pièce, où elle n'apparaît pas, et encore s'agit-il de mesures terminant une phrase et sans grande importance. Que l'auteur la présente en entier ou tronquée, modifiée dans sa conclusion, réservée à la partie de droite ou partagée - canon ou contrepoint - par les deux parties, éclairée en mineur ou en majeur, traversant des modulations ou intégrée à des marches harmoniques, apparaissant dans une nuance affirmée ou discrète, elle mène la cavalcade d'un bout à l'autre du morceau.

Mais ceci n'est pas le seul élément stable de la pièce : pour une fois, le langage harmonique semble clair et affirmé. Dès le début du morceau, les octaves

de la à la partie de gauche viennent, à chaque premier temps, soutenir les arpèges de la tonalité de base la mineur. Lorsque la mélodie se présente en majeur, l'affirmation des basses est tout aussi marquée. Même les croches de l'accompagnement, dans la deuxième phase du thème (mes. 9 à 12, 41 à 44), n'arrivent pas à créer une véritable impression de dépaysement tonal (les tonalités envisagées ne sont d'ailleurs pas établies, et il n'y a qu'une illusion de cadences). En cas de modulations, le soutien des basses n'est pas moins éloquent, soit qu'elles préparent la cadence de la tonalité à venir (modulation vers mi mineur, mes. 17 à 20), soit qu'elles ponctuent une marche harmonique tendant manifestement à ramener le la initial (mes. 29 à 36), soit encore qu'elles empruntent une ligne chromatique descendante pour aboutir au V<sup>e</sup> du ton de base et ramener en force la tonique (mes. 49 à 52).

Mais cette apparente stabilité harmonique est factice, due pour une bonne part au tempo rapide (*allegro vivo*) qui empêche de saisir au passage les subtilités harmoniques dont Bizet a truffé la pièce. L'on en jugera à la complexité harmonique croissante de 3 passages symétriques : la seconde phase thématique, qui intervient aux mes. 9 à 11, 17 à 19, 49 à 52. Si la première phase du thème présente, dans les 3 cas, des notes constitutives de l'accord de tonique (soit la mineur, soit la majeur) sur les temps forts (exceptions faites pour les 4èmes croches des mes. 7, 15, 47), la seconde phase, telle qu'elle apparaît aux mes. 9 à 11, ne fait plus d'allusion à la mineur sur les temps forts (sinon à la 4ème croche de la mes. 11), et n'intègre harmoniquement que ses temps faibles aux croches de l'accompagnement :

(mes. 9 à 11)

The image shows a musical score for piano, measures 9 to 11. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems of music, each with a right-hand staff (treble clef) and a left-hand staff (bass clef). The first system (measures 9-11) features a right-hand melody with slurs and accents, and a left-hand accompaniment with eighth-note patterns. A dynamic marking 'p' is present in the first system. The second system (measures 12-14) continues the right-hand melody and left-hand accompaniment, with a dynamic marking 'cresc.' in the second system. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Bien que les temps forts mélodiques ne correspondent pas aux croches de l'accompagnement, ils sont perçus davantage comme des retards tendant à rattraper à contretemps la marche des triolets, que comme fuyant la tonalité. Aussi l'impression de stabilité harmonique est-elle maintenue.

Dans les mes. 17 à 19, où l'on tend vers mi mineur, les temps forts de la mélodie correspondent (le premier simultanément, le second à retardement) aux 3 premières croches de l'accompagnement, les temps faibles (à l'exception de la dernière note mélodique des mesures) à la première et à la 3ème croche du second triolet :

(mes. 17 à 19)

The image shows a musical score for three measures (17, 18, and 19). It consists of two staves: a treble clef staff (melody) and a bass clef staff (accompaniment). The melody is marked with a forte 'f' dynamic and features a series of eighth notes and quarter notes, some with slurs. The accompaniment is marked with a piano 'p' dynamic and consists of a steady eighth-note pattern. A large bracket spans across measures 17, 18, and 19, indicating the specific rhythmic relationships discussed in the text. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 3/8.

Bien que l'accord de tonique de mi mineur soit présent mélodiquement aux mes. 17 (4ème croche) et 18 (3ème et 6ème croches), l'aspect rythmique tendrait plutôt à affirmer sol majeur - non vraiment établi -, et le déroulement tonal ne s'éclaircit vraiment qu'à la mes. 19.

Enfin, entre les mes. 49 à 51, le chromatisme des basses s'assortit de retards mélodiques : le soprano de la 2ème croche mélodique s'intègre à la basse du premier triolet ainsi qu'à sa 2ème croche, tandis que la voix inférieure des 3ème et 4ème croches mélodiques correspond aux première et 3ème croches du second triolet :

(mes. 49 à 51)

Malgré que l'on tende vers la  $V^{\sharp}$ , le fait que les notes des triolets n'appartiennent pas à une seule tonalité et la présence de deux basses par mesure suggèrent une succession tonale passant par mi  $V^{\sharp}$ , sol min.  $I^{\flat}$ , ré  $V^{\sharp}$ , fa min  $I^{\flat}$ , do  $V^{\sharp}$ , mi min.  $I^{\flat}$ .

Cette complexité harmonique montre qu'il n'y a pas, ici, la même convergence que dans les autres morceaux entre les moyens rythmiques, mélodiques et harmoniques en vue d'un but commun, mais plutôt contraste entre la recherche harmonique révélée par l'analyse et la simplicité rythmique et mélodique. Au reste, ce morceau est bien celui des antinomies : modes majeur et mineur, rythme hâché de la mélodie/ ligne régulière des triolets, antinomies des relations mélodie/accompagnement dans les 3 passages précités. Le titre même de la pièce recèle d'ailleurs une antinomie entre l'image des chevaux réels, vivants, rapides, et celle des chevaux de bois, statufiés. Peut-être la marche allante de la mélodie et des triolets illustre-t-elle les premiers, alors que la fixité des basses pourrait évoquer les seconds.

En ce qui concerne l'emploi du terme de scherzo pour le sous-titre, Bizet fait preuve, une fois de plus, de largesse de vue. Il faut rappeler qu'en été 1871, au moment où le compositeur commence les Jeux d'Enfants, il revise la symphonie Roma, laquelle comporte un scherzo qui avait constitué, avec la Marche Funèbre, son 3ème envoi de Rome (1861). C'est dire qu'il était dans le vif du sujet et ne devait certainement pas employer inconsidérément la mention de scherzo. Or, sur trois points en relation avec l'origine que le scherzo tire du menuet, les Che-

vaux de bois ne correspondent pas au scherzo de Roma, ni d'ailleurs à celui de la Symphonie en ut (1855), et pas davantage au scherzo tel que le définissent les encyclopédies : le rythme n'est pas ternaire, la forme d'un seul tenant ne répond pas au schéma ABA, et le morceau ne présente qu'un thème en lieu et place de deux thèmes contrastés. Par contre, outre le tempo rapide, la pulsation rythmique accusée, l'articulation "détachée" que demande l'auteur, (77), ce 4ème morceau des Jeux présente une caractéristique qui le rattache non seulement aux deux scherzi orchestraux de Bizet, mais au scherzo en général : le prégnance thématique relevée plus haut (cf. p. 204). Cela peut faire penser à une remarque de G. Becking, dans son ouvrage intitulé Studien zu Beethovens Personalstil((das Scherzothema). Leipzig : Breitkopf et Härtel, 1921, p. 2) : "Encore plus que dans le mouvement de sonate, dans le scherzo le thème imprime son sceau au tout". Dans les Chevaux de bois, l'insistance du thème de la cavalcade rejoint celle du 1er thème du scherzo de la Symphonie en ut, et plus encore l'omni-présence du grupetto initial dans le scherzo de Roma.

Ce facteur a dû paraître à Bizet bien plus important que des éléments formels. Mais ce sous-titre montre aussi à quel point sa notion est exempte de toute relation au sens étymologique du terme : ni plaisanterie ni badinage, dans ce morceau traversé d'un souffle puissant. Preuve en est que si le titre de "Galop" eût pu convenir aussi au 4ème morceau du recueil, Bizet n'a pas sous-titré "Le Bal" du terme de scherzo, où cependant la prégnance thématique, l'élan dynamique, le tempo presto, le staccato, et jusqu'au caractère de joyeux divertissement - en correspondance directe avec le sens même du mot - eussent offert des justifications à l'emploi de ce terme.

## 5. Le Volant

### Fantaisie

Si l'on pouvait dire des Chevaux de bois qu'ils étaient le morceau des antinomies, le Volant apparaît bien comme celui des dérobadés : dérobadé mélodique, tout d'abord, car il est difficile de qualifier de mélodie la forme qui préside au morceau; dérobadé rythmique, car le rythme à 3 temps indiqué peut fort bien n'être pas perçu comme tel à l'écoute; dérobadé harmonique - ceci n'est pas nouveau, mais la façon dont Bizet maquille la tonalité est ici particulièrement astucieuse; dérobadé formelle, enfin, car la forme en rondo, étant donné la parenté étroite entre refrain et couplets ainsi que la prééminence d'autres facteurs, risque

d'échapper à l'attention auditive.

La formule mélodique qui constitue l'argument du morceau se présente en un élan, mi-chromatique mi-diatonique, suivi d'une retombée en deux accords :  
(mes. 1 à 4)

The image shows a musical score for piano, measures 1 to 4. The tempo is marked "Andantino molto" with a metronome marking of  $\text{♩} = 60$ . The dynamics are marked "pp". The score is written for piano, with a treble and bass clef. The melody is primarily in the right hand, starting with a descending line in the first measure, followed by a chromatic ascent in the second measure, and then a descending line in the third measure. The bass line provides harmonic support with chords and some melodic fragments. The piece concludes with a final chord in the fourth measure.

Réservée tout d'abord à la partie de droite, cette formule passe ensuite à gauche, revient à droite mais avec, sous sa retombée, une gamme imitative de la partie de gauche, apparaît encore une fois à droite seulement, puis se présente en un roulement continu, la partie de gauche remplissant le 1er temps et celle de droite les deux derniers.

Si cet élan mélodique apparaît dans chaque mesure de la pièce sans donner lieu à aucun développement, il n'est pas sans subir, cependant, des modifications. Tout d'abord, ses points de départ et de retombée sont variables; l'exemple précité montre, dans les 4 mesures initiales, que les points de départ sont en ligne descendante. Bien que les accords d'aboutissement des 2èmes temps tendent à contrer cette tendance en ramenant le trait à la hauteur du milieu de la gamme (5ème note), le passage entier atteste une tendance descendante, sinon à la mes. 4, où l'aboutissement ascendant du 2ème temps regagne d'un coup une partie du terrain per-

du. Plus loin, lorsque le trait est assuré par la partie de gauche, les points de départ en clef de fa sont compensés par une ligne ascendante qui se maintient dans la conclusion, la retombée dépassant l'étendue des gammes. Enfin, quand la formule réapparaît à la main droite seule avec une courbe inversée - gammes descendantes, conclusions ascendantes - la tendance descendante du trait (courbe ramené au niveau de l'avant-dernière note de la gamme) est compensée par le fait que les points de départ des gammes sont en ordre ascendant.

Les gammes elles-mêmes présentent des différences dans la répartition du chromatisme et du diatonisme; il n'est que de comparer la première et la deuxième pour s'apercevoir des différences d'intervalles entre les 4èmes et 5èmes notes, de même qu'entre les 6èmes et 7èmes. L'on trouve même des intervalles allant jusqu'à la tierce majeure (mes. 8, 10, 22, 28), tandis que dans le passage où les gammes se suivent de façon ininterrompue, la partie de droite occupe les 2èmes temps par des gammes uniquement chromatiques.

Les conclusions des élans subissent également des modifications. L'on peut voir, toujours dans l'exemple précité, un type de conclusion à une harmonie (mes. 1), un type - également à une harmonie - avec appoggiature supérieure, mais où la basse, au 1er temps, et la partie de droite, sur la double-croche, réalisent à contretemps un accord qui, s'il était effectif, porterait à deux harmonies cette formule de retombée (mes. 2), un type à deux harmonies (mes. 3), la suite du passage présentant, à la mes. 6, un type à trois harmonies.

Enfin, ces envolées mélodiques se présentent dans des nuances variables, le plus souvent pp, mais traversant à deux reprises un crescendo bien marqué.

En ce qui concerne la dérobade rythmique, elle vient de ce que le rythme à 3 temps, même au tempo andantino, a peu de chances d'être ressenti comme tel - sauf s'il y a erreur auditive au début, et que la levée est prise pour le 1er temps (le sommet de la gamme devenant alors le 2ème temps, et sa retombée le 3ème). Le point culminant des gammes polarisant l'attention auditive - sauf peut-être dans le passage où leur enchaînement continu peut affaiblir cette impression -, la pulsation apparaît plutôt comme binaire (groupes de 2 mesures), ce qui concorde d'ailleurs avec le découpage des épisodes en 8 ou 4 mesures. Ceci ferait une bonne escarpolette, si l'on envisage les gammes comme l'élan et leur point d'arrivée comme l'aboutissement du trajet. Cette pulsation binaire serait d'ailleurs plus conforme qu'une mesure ternaire à l'évocation d'un jeu de volant, avec ses phases alternées de lancer et de réception.

L'analyse de la première gamme suffit à démontrer par quel maquillage tonal Bizet dérober la véritable nature harmonique du trait. La seule présence, eu égard

aux deux bémols de l'armure, de deux  $\sharp$ , d'un  $\flat$  et d'un  $\flat$  supplémentaires annonce d'ailleurs ses intentions. En effet, cette gamme peut se concevoir harmoniquement de deux façons : si l'on envisage les 1<sup>ère</sup>, 3<sup>ème</sup>, 5<sup>ème</sup> et 7<sup>ème</sup> notes, apparaît l'accord de mi 7<sup>ème</sup> dim. VII. Si l'on considère les 2<sup>ème</sup>, 4<sup>ème</sup>, 6<sup>ème</sup> et 8<sup>ème</sup> notes, elles constituent l'accord de fa 7<sup>ème</sup> dim. VII. Etant donné la retombée du trait sur si  $\flat$  V<sup>7</sup> et le fait que tout l'épisode des mesures 1 à 8 est fondé sur le rapport des tonalités de fa et si  $\flat$ , la seconde interprétation s'impose. Bien que les éléments chromatiques empêchent l'auditeur de sentir clairement le fondement harmonique qui la sous-tend, il faut cependant noter la façon dont Bizet dissimule l'accord de fa 7<sup>ème</sup> dim. VII en énonçant ses notes entre les appuis rythmiques, dont bénéficie par contre l'accord de mi 7<sup>ème</sup> dim. VII, beaucoup plus éloigné du ton de base.

Cette dérobaie harmonique ne se révèle pas seulement à l'intérieur des gammes, mais aussi dans leurs conclusions. Presque à chaque coup, l'attente est trompée : ainsi, après le si  $\flat$  V<sup>7</sup> de la mes. 1, l'on s'attendrait à une conclusion sur si  $\flat$  1 à la mes. 2. Or, si le si  $\flat$  arrive bien à la basse, assorti à droite d'une appoggiature supérieure, la retombée mélodique sur fa VII avec 7<sup>ème</sup> majeure n'apporte aucune conclusion affirmative. La 3<sup>ème</sup> gamme retarde sa conclusion sur si  $\flat$  V<sup>7</sup> en touchant fa V<sup>7</sup>. Mais alors que l'on attend enfin un aboutissement dans le ton de base, le si  $\flat$  qui arrive à la basse ne soutient qu'un accord de fa 7<sup>ème</sup> dim. VII avec, pour la première fois, une ligne interrogative, laissant la porte ouverte à d'autres détours. Seules 3 mesures (8, 16, 28) apportent la conclusion espérée sur si  $\flat$  I, et encore en ligne d'octave ascendante qui atténue l'effet de cette arrivée - le si  $\flat$  final étant, par ailleurs, sous-tendu par une dernière montée chromatique qui tend à polariser l'attention.

Enfin, la dérobaie sur le plan formel s'explique d'une part par l'omni-présence de la même formule mélodique qui, tendant à remplir progressivement toujours plus d'espace, crée peu à peu une impression d'uniformisation, d'autre part par les rapports de force entre les différents épisodes. En effet, le refrain initial, dont la moitié est citée p. 209, compte 8 mesures. Certes, l'auditeur, sensible au repos sur si  $\flat$  majeur I à la mes. 8, percevra bien, à la différence d'atmosphère de ce qui suit, le signe d'un nouvel épisode. Mais le couplet I (crescendo de gammes ascendantes à la partie de gauche, sur pédale de do) ne compte que 4 mesures. Est-on prêt si tôt à un retour du refrain ? Celui-ci se présentant, de plus, réduit de moitié et avec l'adjonction de gammes imitatives à la partie de gauche, risque de n'être pas perçu comme tel, ou du moins tardivement. Après le nouveau repos sur si  $\flat$  majeur I (mes. 16), le second épisode mouvementé (crescen-

do de gammes descendantes à la partie de droite) se détache clairement, avec ses 4 interrogations haussées chaque fois d'une note et ses 7èmes dim. non résolues. Après l'expérience de la brièveté du premier couplet, l'on s'attendrait déjà plus, ici, à un retour du refrain. Mais celui-ci arrive tellement enrobé de gammes qu'il en perd, à l'écoute, une partie de son identité, et que l'oreille en retient plus une impression de chromatisme quasi continu qu'elle ne l'associe à un épisode précis du morceau.

Si ces dérobades correspondent bien au caractère fantaisiste annoncé par le sous-titre - l'on ne sait jamais très bien où l'on en est, dans cette pièce -, le jeu en question n'y trouve guère son compte. En effet, ce manque de directionnalité de la musique n'est guère évocateur d'un jeu qui, en principe, consiste à envoyer un objet dans la direction déterminée du partenaire. Certes, il y a, dans la façon dont les joueurs se déplacent, dans celle dont ils renvoient le volant (vitesse, hauteur, direction), des différences qui pourraient éventuellement se traduire, dans la musique, par les différences de hauteur des conclusions, par leur caractère plus ou moins évasif. De même, la relance harmonique des retombées, qui évitent la plupart du temps le repos tonal, pourrait évoquer l'aspect ininterrompu du jeu, où le volant est toujours renvoyé avant qu'il ne retombe. Cependant, que faire, dans le contexte du jeu, des épisodes orageux des deux couplets, dans lesquels l'expressivité dépasse tout caractère ludique ? Une fois de plus, Bizet apporte ici au programme une dimension supplémentaire prenant la forme du jaillissement vital déjà relevé dans l'Escarpolette.



## 6. Trompette et Tambour

### Marche

Dans le manuscrit des Jeux d'Enfants, le titre du 6ème morceau fut libellé tout d'abord : "Les Soldats de plomb" (cf. p. 186). Puis Bizet changea d'idée, et biffant les mots au crayon noir, écrivit au-dessus : "Trompettes et Tambours". Comme le morceau lui-même est une marche d'Ivan le Terrible (début de l'acte V), de six ans antérieur, l'on peut se demander si ce changement de titre exprime ou non un changement d'intention quant à la musique; Bizet avait-il prévu pour les Soldats de plomb une musique originale, et s'est-il ravisé pour se servir d'une partition déjà existante, ou les deux titres ne recouvrent-ils qu'une seule intention musicale ? Etant donné leurs implications très proches, la relation du programme et de la musique ne saurait guère trancher la question. Quoi qu'il en

soit, l'origine orchestrale de la pièce subsiste bien dans le titre du manuscrit, où les deux termes sont pourvus d'un pluriel non repris dans l'édition Durand.

(78)

Le morceau se découpe en trois volets, le premier et le dernier réservés essentiellement à l'évocation de la marche, tandis qu'au centre se développe un épisode guerrier où parties de droite et de gauche s'affrontent en un fugato rageur à deux thèmes. L'élément de marche est donné avant tout par la cellule rythmique  (ou ) , qui constitue la base du morceau, apparaissant dès les premières mesures :

(mes. 1 à 2)

**Allegretto. Mouvt de Marche.**  
(♩ = 132)



(79) C'est sur ce fond rythmique quasi omni-présent que se détachent, à la partie de droite, des sonneries de trompette, soit :

(mes. 5)

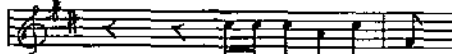


ou



(mes. 17)

ou encore



(mes. 18)

(80) Si ces sonneries assurent l'élément mélodique saillant de la marche, Bizet leur a adjoint deux autres motifs dont la linéarité compense quelque peu le verticalisme dominant du rythme de marche, et qui correspondent bien à un type de rengaine pouvant être sifflotée par des soldats :

(mes. 9 et 10)

Musical score for measures 9 and 10. The score is written for piano and bass. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The key signature has two sharps (F# and C#). The music is characterized by a driving, rhythmic quality.

et

(mes. 25 à 30)

Musical score for measures 25 to 30. The score is written for piano and bass. It features dynamic markings: *pp leggierissimo*, *f*, *p dim.*, and *pp*. The music is characterized by a more melodic and expressive quality, with a focus on the piano part. The key signature has two sharps (F# and C#).

Alors que, dans les deux volets extrêmes, les deux parties ont une tâche relativement distincte, celle de droite assurant les éléments mélodiques, celle de gauche le soutien harmonique, l'épisode guerrier central les voit s'affronter au travers du même argument, repris en canon. Sans plus de rythme de marche ni de sonnerie de trompette, une ligne mélodique sinueuse, partie des basses du clavier, passe au médium, puis à l'aigu, soutenue de noires accentuées au chromatisme menaçant :

(mes. 30 à 34)

Musical score for measures 30 to 34. The score is written for piano and features two systems. The first system (measures 30-31) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (measures 32-34) begins with a forte (*f*) dynamic. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The right hand contains complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over the final measure of the second system.

Comme si le statu quo atteint par les deux parties sur l'accord de mi mineur n'apportait pas de conclusion suffisante, l'épisode est repris, puis suivi d'un second thème, plus martelé, et qui reprend la cellule rythmique de la marche : (mes. 42 à 46)

Musical score for measures 42 to 46. The score is written for piano and features two systems. The first system (measures 42-43) begins with a forte (*f*) dynamic. The second system (measures 44-46) also begins with a forte (*f*) dynamic. The music is in a key with one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The right hand contains complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, while the left hand provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes. A fermata is placed over the final measure of the second system.

(81) Si cette partie centrale apporte au morceau un moment de concentration agressive, l'impression générale laissée par Trompette et Tambour relève avant tout d'une stabilité allègre derrière laquelle on imagine aisément la ponctuation



sif du passage, pas plus que l'ultime appel de trompette qui, dans la Petite Suite, meuble les trois mesures terminales. De même, la différence qui apparaît entre les deux versions aux mes. 10 et 12 (fin du premier passage chanté, cf. citation p. 214), dans le sens d'une cadence en triolets ascendants à l'orchestre, tandis que celle du piano se ferme, fait simplement sentir la légitimité des deux manières. Cependant, lorsque, dans les mesures qui préparent le second passage chantant, Bizet ne soutient, au piano, les longues tenues de fa# (mes. 21 à 24 et sym.) que par quelques éléments chromatiques, l'on regrette les appels de plus en plus éloignés de la trompette en ut qui se glissent, à l'orchestre, sous ces mêmes tenues, donnant au *diminuendo* un caractère de vigilance inquiète dont manque la version pianistique. L'orchestre apporte aussi à certains passages une explicitation impossible au piano : ainsi, lorsque le pianiste de droite fait entendre son premier appel de trompette (cf. citation p. 213), la conclusion issue de la longue tenue semble appartenir à la voix mélodique; or l'orchestration montre qu'il n'en est rien, cette conclusion appartenant, en fait, aux cellules rythmiques de la partie de gauche. Il en va de même dans la cadence du premier passage chantant (cf. plus haut) et dans les trilles qui terminent le second. Si la linéarité l'emporte, au piano, l'orchestre donne ici un poids supplémentaire à la cellule rythmique, d'où accentuation du caractère martial. Enfin, dans les deux fugatos rageurs de la partie centrale, tant le basson, qui commence le trait avec les violoncelles et contrebasses, que la clarinette qui le reprend, sont notés "détaché", ce qui confère au passage un aspect plus mordant, plus agressif que dans la version de piano.

Si Trompette et Tambour constitue le seul morceau des Jeux que l'on puisse qualifier réellement de musique à programme, il est aussi celui où transparait le moins la dimension expressive supplémentaire par laquelle Bizet, dans d'autres pièces, dépasse souvent le programme. Certes, il y a bien le caractère vindicatif de la partie centrale; mais ceci s'intègre facilement dans le contexte d'une marche militaire, apparaissant non comme un facteur étranger, mais comme une dimension possible du programme. De façon générale, tant l'évocation de la trompette - à défaut du tambour - que celle de la marche ont constitué ici pour le compositeur une motivation assez contraignante pour qu'il n'ait pas besoin d'en sortir à la recherche d'autres perspectives.

## 7. Les Bulles de savon

### Rondino



Bien que la composition des Bulles de savon soit postérieure, avec celle des Quatre Coins, au reste du recueil (cf. p. 184), Bizet a repris ici plusieurs aspects du Volant, dont on retrouve les dérobadés - sinon sur le plan harmonique.

Comme dans ce dernier morceau, l'on ne saurait parler de mélodie pour qualifier ces petits groupes rythmiques qui mènent la pièce d'un bout à l'autre, grim-pant dans l'aigu du clavier, redescendant ou restant sur place, et qui donnent l'impression constante que la note juste, celle qui constituerait une mélodie réelle, vient toujours trop tôt ou trop tard :

(mes. 1 et 2)



Sous réserve d'exceptions, cette "ligne mélodique" obéit à deux principes. D'une part, lorsque la ligne monte, celle de chaque cellule qui la compose monte également (point d'arrivée supérieur au point de départ), la même remarque pouvant se faire à la descente. Lorsque la ligne reste horizontale, celle des cellules atteste également un certain statisme. D'autre part, la participation mélodique à l'harmonie réalisée par l'accompagnement s'effectue soit au niveau de la dernière note de la cellule, soit de l'avant-dernière, soit encore des deux, mais pas de la première, à l'exception du 1er temps de la mes. 1 (et correspondantes : 3, 9, 11, 21, 23). Il y a donc toujours décalage entre "mélodie" et accompagnement, la (ou les) note appelée par les accords de la partie de gauche n'intervenant qu'entre les appuis rythmiques - d'où quasi impossibilité, pour l'auditeur, après écoute du morceau, de fredonner quoi que ce soit. Peut-être y a-t-il d'ailleurs, dans cette absence de mélodie fixée, offrant un contour précis, une relation avec l'irréalité des bulles de savon, transparentes, manquant apparemment de substance, et dont la forme éphémère ne peut être apprise.

Comme dans le Volant, la cellule rythmique de base peut être mal comprise à l'écoute, la notation (purement orthographique)  s'entendant plutôt, en raison du phrasé, comme . On a donc tendance à attribuer aux premières notes de ces cellules une valeur de retombée, alors que leur fonction rythmique est un départ. Il n'y a toutefois pas de doute, ici, sur les appuis rythmiques, ceux-ci étant d'emblée précisés par l'accompagnement et les triples-croches des cellules apparaissant comme des appoggiatures des 4 temps.

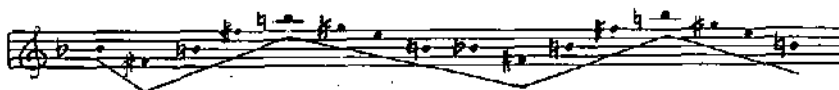
En ce qui concerne la forme, Bizet utilise le même procédé que dans le Volant : ainsi que l'indique le sous-titre, les Bulles de savon sont découpées en rondo, suivant le schéma : refrain - couplet I - refrain - couplet II - refrain - coda. Mais comme dans le 5ème morceau, cette forme rondo peut n'être pas perçue, à l'écoute, dans chacune de ses articulations. En effet, si les retours du refrain après chaque couplet sont facilement reconnaissables en ce qu'ils sont annoncés, à l'accompagnement, par des irrégularités rythmiques (accords sur les temps faibles, puis pause, mes. 7 et 8, ronde et mesure quasi entière de silence, mes. 18 et 20), tandis qu'à la partie de droite, les cellules rythmiques, bloqués au même niveau, accusent un chromatisme interne, l'enchaînement du refrain (4 mes.) au couplet I (id) n'est signalé par aucun fait saillant, et le couplet lui-même est si court qu'on a peine à le concevoir comme tel à l'audition. L'enchaînement du refrain au couplet II se fait également de façon continue, et il faut attendre que se précise la marche harmonique qui caractérise ce couplet - c'est-à-dire au moins après 2 mesures - pour que naisse une impression de nouveauté. Quant à la coda, passage le plus développé du morceau (12 mes.), le 6ème degré altéré du ton de base qui marque son début ne trouble pas sa transition insensible avec le refrain. Au reste, l'emploi d'une cellule rythmique unique dans tout le morceau tend, comme dans le Volant, à estomper le découpage formel.

Sur le plan harmonique, par contre, pas de dérobaie, ici, mais plutôt le même genre de défi ironique que dans Trompette et Tambour : alors que la fluctuance des bulles de savon, à l'envol suspensif et éphémère, s'autoriserait d'un langage harmonique particulièrement instable, le morceau est un de ceux où la tonalité de base est la mieux affirmée et le plan modulateur le plus simple. Bien que les notes initiales des cellules rythmiques constituent autant d'éléments étrangers aux accords de l'accompagnement, la tonalité de base, fa majeur, est bien présente, surtout dans le refrain et la coda. Il n'est que d'en juger à l'exemple précité des deux mesures initiales : dans la première mesure, basée sur fa V<sup>7</sup>, l'accord de fa majeur est présent, à droite par 3 triples-croches, tandis que 6 d'entre elles (sur 8) participent, à la deuxième mesure, à l'énoncé de cet

accord. Les 3ème et 4ème temps de cette mesure sont d'ailleurs significatifs de l'attitude de Bizet face au ton de base, dans ce morceau. L'on remarquera qu'ils constituent une exception au principe - cité plus haut (cf. p. 218) selon lequel, lorsque la "ligne mélodique" descend, celle des cellules rythmiques descend généralement aussi. Ici, malgré la ligne descendante du trait, les points d'arrivée des cellules sont supérieurs aux points de départ. Or, la continuation de la formule régulière, avec chaque première note de la cellule rythmique constituant l'appoggiature inférieure de la note suivante, eût donné à cet endroit : fa/ré/do♯, pour l'arrivée au 4ème temps, et ré/si♭ pour les deux dernières notes de la mesure. Si Bizet avait opté pour cette solution, le mi du 3ème temps serait apparu comme l'appoggiature inférieure de fa, note constitutive de l'accord de tonique de fa majeur, renforçant ainsi le sentiment tonal; par contre, le do♯ eût constitué l'appoggiature inférieure de ré, note étrangère à l'accord fondamental du ton de base. Ce qu'on gagnait au 3ème temps était donc perdu au 4ème. La solution choisie, outre qu'elle renforce l'intérêt de la mesure en apportant un peu plus d'espace à l'intérieur des deux dernières cellules rythmiques et entre elles deux, retarde d'une note la résolution de l'appoggiature inférieure et encadre ainsi, en quelque sorte, la note constitutive de l'accord de fa majeur d'une tierce mineure; elle a donc l'avantage, dans la perspective d'une tonalité de base bien présente, de ne pas introduire de résolution sur une note étrangère à l'accord de tonique.

La coda confirme, malgré des allusions passagères, la prégnance de fa majeur, dont des traces subsistent au sein des modulations des couplets (tierce do/la, mes. 5/6, 13, 14; sixte do/la mes. 17).

Comme dans les Chevaux de bois, où la relation harmonique entre mélodie et accompagnement se faisait de plus en plus complexe (cf. p. 205), comme dans le Volant, où au travers des trois expositions du refrain, celui-ci s'enrichissait de gammes supplémentaires (cf. p. 212), l'on constate dans les Bulles de savon que le niveau de complexité harmonique croît, au travers des différents épisodes, conjointement avec la complication de la "ligne mélodique". Ainsi, dans le refrain, cette dernière, qui peut être schématisée simplement en deux pointes, s'assortit d'une égale simplicité harmonique : seul fa majeur est en cause : (mes. 1 à 4)



Dans le couplet I, la ligne mélodique, déjà plus mouvementée, s'appuie sur un accompagnement amenant ré mineur et la mineur :

(mes. 5 à 8)



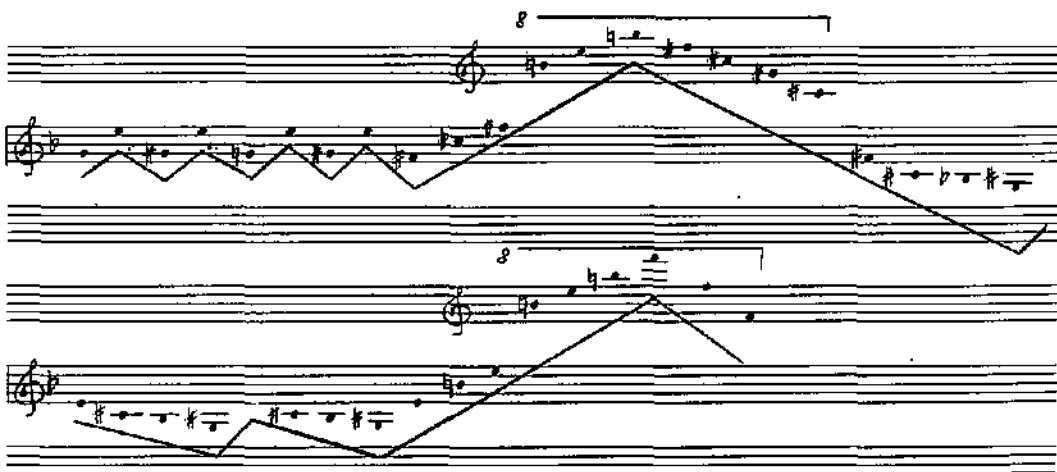
Le couplet II, qui offre la ligne mélodique la plus complexe, offre aussi les ressources harmoniques les plus riches : si b majeur (sous-dominante de fa), la mineur (relatif de la dominante), sol mineur (relatif de la sous-dominante), et un la b majeur dont la parenté avec si b est simple à établir par les relations de sous-dominantes, à moins qu'on ne l'envisage dans sa relation avec fa mineur :

(mes. 13 à 20)



Enfin, la coda revient à un plan harmonique beaucoup plus simple : seuls fa majeur (dont le 6ème degré altéré, ré b), do majeur et si b majeur y apparaissent, tandis que la parenté de sa ligne mélodique avec celle du refrain est facile à établir :

(mes. 25 à 36)



L'on ne saurait relever, dans cet amusant petit morceau de 36 mesures, autre chose qu'un caractère essentiellement ludique. Peut-être les Bulles de savon sont-elles la seule pièce du recueil où l'on joue vraiment. Certes, la Toupie laissait bien aussi une impression de joyeuse insouciance; mais il y avait les arrêts progressifs du mouvement, les longs accords de 7<sup>ème</sup> dim., les grimpées en triolets - autant d'éléments qui perturbaient l'alacrité du morceau. Ici, le climat est homogène, réservé à une insouciant gaité. Mais que l'on joue ne signifie pas que l'on joue aux bulles de savon. Même si l'absence de véritable ligne mélodique peut être mise en relation avec l'irréalité des bulles (cf. p. 218), même si les montées et descentes des cellules rythmiques peuvent s'interpréter comme l'image des bulles dans l'espace, cette musique n'a rien d'évanescent. Elle est légère, certes, mais elle va son chemin avec des éléments de tension bien présents et directionnels (tension V<sup>7</sup> / I, par exemple, chromatisme à la fin des couplets, marche harmonique du couplet II), sauf dans la coda, marquée par un statisme harmonique sous-jacent. De plus, il s'agit d'un mouvement perpétuel, sans aucune interruption de l'énoncé des cellules rythmiques. Il n'y a donc là ni l'élément imprévu et suspensif lié à l'existence des bulles, ni la rêverie propice à l'appréciation esthétique des formes et des couleurs. Dans cette perspective, un titre évoquant un jeu cinétique eût été sans doute mieux approprié.

## 8. Les Quatre Coins

### Esquisse

Avec ses 178 mesures, le 8<sup>ème</sup> morceau des Jeux est le plus long du recueil. Et encore l'auteur l'avait-il prévu plus long, puisque tant le manuscrit à 4 mains que la version orchestrale comptent un passage supplémentaire - supprimé dans l'édition Durand - de 48 mesures. Mais cette longueur n'est jamais synonyme d'ennui, et au concert, cette pièce est une des plus appréciées en raison de son caractère allègre, vivant, et de la variété qui s'y fait jour : début rêveur suivi d'une course hâtive, passage de la mélodie à la partie de gauche, martellement du staccato, épisode sentimental, fugue, conclusion percutante, avec, dans tout cela, la récurrence d'un élément bien reconnaissable, qui est comme un signe de ralliement pour l'auditeur. La performance pianistique y est aussi une des plus délicates et des plus brillantes de tout l'ouvrage.

Si donc l'écoute est aisément satisfaite, l'analyse trouve moins son compte dans les Quatre Coins. En effet, en raison des parentés sous-jacentes et de l'im-

brication complexe des différents épisodes, le découpage formel est difficile à établir, et si l'on ne connaissait pas le minutieux travail d'élaboration dont Bizet est coutumier, l'on serait tenté de penser que le terme d'"esquisse", employé ici pour le sous-titre, n'est pas dépourvu d'une certaine réalité.

Du fait de l'élément récurrent, la forme rondo est celle qui traduit, malgré tout, le moins mal la réalité musicale du morceau. L'on distinguera dès lors les épisodes suivants : refrain - couplet I - refrain - couplet II - refrain - couplet III - couplet IV (= couplet II) - refrain - (passage supplémentaire prévu de 48 mesures) - couplet V (fugue à 4 voix) - refrain, coda.

Tout le morceau tire sa substance du refrain, issu lui-même de 4 mesures introductives :

(mes. 5 à 8)

Allegro vivo  $\text{♩} = 168$

The musical score for measures 5 to 8 is presented in two systems. The first system covers measures 5 to 7, and the second system covers measures 8 to 10. The tempo is marked 'Allegro vivo' with a quarter note equal to 168. The dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation includes various articulations and phrasing slurs.

(84) Le couplet I reprend les deux paliers du refrain sur fa $\sharp$  mineur et sol majeur, dans un rythme plus hâtif :

(mes. 19 à 24)

The musical score for measures 19 to 24 is presented in two systems. The first system covers measures 19 to 21, and the second system covers measures 22 to 24. The tempo is 'Allegro vivo'. The dynamics are mostly piano (p). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The notation is more complex than the previous section, featuring many sixteenth and thirty-second notes, and includes accents and slurs.

Malgré une couleur tonale nouvelle (fa majeur) et une ligne plus élaborée, le couplet II s'apparente directement au couplet I, dont il reprend également la

structure en marche harmonique :

(mes. 35 à 38)



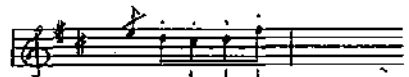
Si le motif mélodique du couplet III, établi sur 4 paliers de pédales, sonne relativement nouveau à l'oreille,

(mes. 57 à 60)



ses croches staccato rappellent la seconde partie du refrain, dont on retrouve d'ailleurs quelques notes :

refrain, voix mélodique, mes. 57 :



couplet III, voix mélodique, mes. 61 :



Le couplet IV n'est autre que le retour du couplet I, maquillé d'un fa majeur qui rappelle le début du couplet II.

Quant à la fugue (couplet V), elle a pour sujet les deux notes de la première moitié du refrain, dans leur ligne normale puis renversée, et une mesure de croches staccato :

(mes. 113 à 116)



Il n'est pas jusqu'au passage supplémentaire prévu (confié aux violons, dans la partie d'orchestre) qui ne tire sa substance du refrain. En voici la teneur complète :

The image shows a musical score for piano, likely from Bizet's 'Les quatre coins'. It consists of five systems of staves. The first system is marked 'espress.' and features a melodic line with various ornaments and dynamics. The second system includes markings for 'poco' and 'Cres'. The third system has 'cres' and 'do' markings. The fourth system shows a complex harmonic texture with many notes. The fifth system continues the melodic and harmonic development.

Si la substance musicale des Quatre Coins est donc pratiquement réduite à celle du refrain, Bizet a su donner l'illusion de la nouveauté de chaque épisode par toutes sortes de moyens, au premier plan desquels il faut relever la variété du langage harmonique. Par exemple, le couplet II et sa redite au couplet IV sont colorés différemment, la première fois touchant 3 tonalités (fa maj., sol maj., la maj.), la seconde fois ne quittant pas fa majeur. Dans le couplet III, alors que les deux premières pédales de la partie de gauche (do $\sharp$ ) supportent des accords centrés sur une seule tonalité (fa $\sharp$  min.), la 3 $\text{e}$ me (mi) et la 4 $\text{e}$ me (sol) soutiennent un double pôle d'attraction harmonique (la maj./la min., do maj./do min.), tandis que se glissent, d'un palier à l'autre, des différences si subtiles qu'elles en deviennent imperceptibles à l'écoute. Le refrain lui-même, ouvert généralement par l'accord de ré II $\sharp$ , apparaît occasionnellement sous la forme de si 7 $\text{e}$ me dim. VII ou de la 7 $\text{e}$ me dim. VII. Enfin, les deux mesures conclusives apportent une nouveauté : la cadence parfaite de la tonalité de base, ré majeur, non encore apparue jusqu'ici, bien que tout tourne autour d'elle.

La nuance concourt également à varier les épisodes (par exemple, les 3 paliers du couplet II se déroulent dans une nuance uniformément pp, alors qu'au couplet IV, ils sont ordonnés en crescendo), de même que les passages de transition, qui peuvent prendre la forme d'une oscillation harmonique avivée d'un crescendo et d'un rythme accéléré (mes. 42 à 46), celle d'une longue descente modulante (mes. 84 à 95) ou encore d'une montée chromatique tendue à 4 voix (mes. 134 à 137).

Si la version orchestrale n'apporte pas ici, comme ce fut le cas dans Trompette et Tambour, d'adjonctions ou de modifications significatives par rapport à la partie de piano, certains passages appellent cependant l'orchestre; ainsi le crescendo demandé à la mes. 94, et qu'il faudrait réaliser quasiment sur une seule note; la fugue, qui accuse, au piano, une certaine lourdeur due au redoublement occasionnel d'une voix ou l'autre; toute la fin, dans laquelle la simple répétition de motifs, au piano, peut s'enrichir à l'orchestre de volumes instrumentaux successifs (mes. 169 à 173).

Si l'analyse a peine à saisir - sinon par une gageure d'évitement formel, comme ce fut le cas dans le Nocturne en ré majeur - la nécessité interne qui préside à l'ordonnance floue de cette composition, la relation entre programme et musique n'apporte guère de lumières supplémentaires. Tout au plus peut-on relever l'élément de course (2ème moitié du refrain, couplet III, coda) et supputer une relation entre l'évitement formel et l'absence de véritable structure dans le jeu en question. L'on se souviendra que dans les quatre coins, 4 joueurs, occupant les 4 coins d'un terrain carré, doivent continuellement changer de place en veillant à ce qu'un 5ème, placé au centre, ne vienne pas, pendant ce temps, occuper l'un des 4 coins devenu vacant. Or, il n'y a pas d'ordre préétabli pour que les joueurs changent de place, la consigne consistant seulement à profiter d'un instant d'inattention du joueur du centre. Il n'y a pas non plus d'impératif temporel : le jeu peut aussi bien présenter des mouvements quasi continus que des phases où il ne se passe rien, suivies d'activité fébrile. Enfin, le fait que le morceau soit constitué d'une succession de départs - chaque couplet relançant le refrain, qui lui-même relance un couplet, sans qu'un véritable élément conclusif ne vienne (sinon à la fin) fermer les épisodes - peut n'être pas étranger au fait que dans le jeu des 4 coins, chaque joueur relance son camarade sans autre échéance que le bon plaisir des participants.

## 9. Colin-Maillard

### Nocturne

Comme ce fut le cas pour Trompette et Tambour, Bizet a changé d'idée en ce qui concerne le titre du 9ème morceau des Jeux d'Enfants, libellé tout d'abord : "Cache-cache" (cf. p. 186). Ici encore, la musique ne permet guère de se rendre compte si ce changement recouvre ou non un changement dans l'intention musicale.

Qu'il s'intitule Cache-cache ou Colin-maillard, le morceau n'a rien de ludique; il est grave, posé, quasi dépourvu d'élément cinétique sinon dans la dernière partie, où se dessine une tension compétitive entre partie de droite et partie de gauche, subtilement expressif. Bien que ni son écriture pianistique ni son aspect formel ne rappellent les deux Nocturnes de Bizet, le sous-titre peut se comprendre eu égard à l'atmosphère feutrée qui, malgré des poussées expressives, préside à l'ensemble de la pièce.

Contrairement au morceau précédent, le découpage formel est ici très clair : 3 parties dont chacune, forte d'une dizaine de mesures, comporte elle-même 3 phases en forme de question (partie de gauche) / réponse (partie de droite). Bizet a fort habilement dosé la progression expressive à l'intérieur de chaque partie, de même que d'une partie à l'autre. Ainsi, dans la partie I, la première phase question/réponse est de type évasif (arrêt de la question sur ré $\flat$  V $\frac{4}{3}$  et de la réponse sur do - partie intégrante du même accord); la deuxième phase contient déjà une tentative d'affirmation timide (arrêt de la question sur ré $\flat$  I $^6$  et de la réponse sur le ton fondamental), tandis que la 3ème met plus d'insistance encore dans sa question (arrivée en crescendo, à la partie de gauche, sur le 6ème degré du ton de base), la réponse se perdant dans une digression modulante en triolets, laquelle ramène le début du morceau :

(mes. 1 à 10)

And<sup>te</sup> non troppo, quasi andantino ♩ = 86

Si les questions de la deuxième partie sont quasi identiques, les réponses, formulées en doubles-croches, ont un caractère plus empressé que les triolets du début, la troisième cherchant sa voie au travers d'une longue oscillation centrée sur la sous-dominante (sol $\flat$ ), puis sur le relatif de cette dernière (mi $\flat$  min.), avant que de se fermer sur la cadence de sol $\flat$  majeur.

Quant à la troisième partie, si ses deux premières phases reprennent la forme tranquille du début, la troisième s'anime d'une marche harmonique en crescendo, où la question se présente en 2 croches staccato, tandis que la réponse adopte une tournure plus lapidaire :

(mes. 28 à 32)



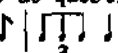
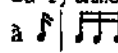
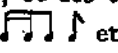
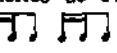
The musical score consists of two systems. The first system shows measures 28 to 32. The piano part begins with a *pp* dynamic, followed by *m.d.* and *m.g.* markings. The string part is marked *String. poco*. The piano part then moves to *p*, followed by *f cresc.* and *ff*. The second system shows measures 33 to 36. The piano part is marked *ppp calando smorzando*.

Le caractère conclusif de l'arrivée sur l'accord de ré  $\flat$  1 semblerait montrer qu'au travers des tentatives successives des trois parties, une affirmation suffisamment persuasive a enfin pu se faire jour. Cependant, dans les quelques mesures qui restent, question et réponse reviennent encore, inversant leur rôle : l'élément de réponse en doubles-croches prend la parole en premier (arpège de ré  $\flat$ ) pour se conclure sur une cadence qui n'est autre que la question initiale renversée.

Il y a bien, dans ce dialogue fait de questions d'abord feutrées, puis de plus en plus précises, et de réponses qui hésitent entre le dilatoire et l'affirmatif, une image du jeu de colin-maillard. Mais il s'agit d'un colin-maillard adulte, joué par chaque être humain qui, les yeux bandés, interroge autrui. S'y prenant à plusieurs reprises, il cherche à provoquer une réponse chaque fois plus conclusive. Cependant l'interrogation lui est renvoyée, et la question inversée (mes. 33) - non plus ouverte sur le dialogue, mais fermée sur elle-même - trouve de l'intérieur son propre aboutissement, comme si cette quête en vue de comprendre autrui n'avait servi, en dernière analyse, qu'à un saisissement de soi-même. Ceci n'est pas sans faire songer à la Poupée, dans laquelle l'interrogation répétée finissait par trouver en elle-même la voie d'une résolution heureuse. (85)

Il y a loin de cette quête adulte à l'agrément descriptif du Colin-maillard des *Kinderszenen*. Chez Schumann, tout correspond à l'image immédiate que l'on se fait du jeu; le mouvement vif et staccato suggère une poursuite rapide, un trotinement alerte; les modulations font songer aux dérobades malicieuses des jou-

eurs qui tentent prestement de s'échapper; la gamme chromatique centrale pourrait bien illustrer une tentative infructueuse d'attrapade, lors de la première exécution, ou une marche vers le succès, à la reprise, tandis que le caractère péremptoire de la mesure finale signifierait enfin la victoire.

Si l'on a déjà relevé à plusieurs reprises les moyens par lesquels Bizet enrichit les expositions successives d'un épisode récurrent (cf. Poupée, Chevaux de bois, Volant, Bulles de savon), il faut signaler que pour la première fois, dans Colin-Maillard, ces moyens sont d'ordre essentiellement rythmique : passage des éléments de question du rythme  à , et des éléments de réponse du rythme  à , puis à  et . D'autre part, entre les mes. 28 à 31 (cf. cit. p. 229), la tension vient - conjointement avec celle qu'apporte la marche harmonique - de ce que le sommet de la courbe, à la partie de droite, est déplacé rythmiquement : alors que jusque là, il s'était toujours situé sur le 2ème temps (cf. mes. 2, 4, etc.), il n'arrive, à la mes. 28, que sur la seconde moitié de ce 2ème temps; si la situation habituelle est rétablie à la mes. 29, l'attention auditive a toutefois eu le temps d'être troublée par le déplacement rythmique des interventions de la partie de gauche; enfin, aux mes. 30 et 31, les syncopes de l'accompagnement, contredisant le phrasé des groupes mélodiques, contribuent à l'impression de dépaysement rythmique.

Comme en compensation de cette recherche sur le plan rythmique, le langage harmonique du morceau se signale par sa simplicité et l'importance donnée à la tonalité de base : essentiellement présente dans la première partie, elle se maintient par une pédale de ré  $\flat$  (mes. 15 à 18) au travers du passage à la sous-dominante, puis reprend tous ses droits dans la dernière. Dans le contexte de l'interprétation - donnée plus haut - du jeu de Colin-Maillard, l'on peut voir, dans cette prégnance de ré  $\flat$ , comme un signe qu'au travers des trois parties du dialogue, il n'y a pas eu de progrès (la modulation à la sous-dominante n'aboutit qu'à ramener le ton principal), le statu quo harmonique étant maintenu, pour ainsi dire, à travers tout le morceau.

## 10. Saute-mouton

### Caprice

Le 10ème morceau des Jeux d'Enfants commence par bien porter son titre et son sous-titre : il est allègre, bondissant, fait d'élan successifs jetés sur le

clavier et n'obéissant, en dehors de toute ordonnance schématique traditionnelle, qu'à la logique interne de leur propre recommencement. Ces élans sont à base de gammes faites de petites cellules rythmiques, et qui retombent sur une formule d'accords en croches staccato :

(mes. 1 à 6)

Allegro molto moderato  $\text{♩} = 116$

Comme pour contrer cette formule conclusive, dont le caractère péremptoire oblige l'élan à un nouveau départ, celui-ci tente sa chance en cherchant de nouvelles voies; conservant sa base de gamme et sa cellule rythmique, il modifie son trajet, sa couleur harmonique, sa nuance, son phrasé, remplaçant sa ponctuation staccato par une ligne plus lyrique (mes. 13 à 16); ou bien, reprenant le caractère du début, il se présente en sens contraire aux deux parties (mes. 21 à 24), à moins qu'il ne s'orne, à la partie de droite, de fioritures volubiles (mes. 27 à 30).

La formule conclusive étant toujours là pour barrer la route, l'élan cherche de nouveaux et plus lointains détours (mes. 33 à 40), emporté bientôt dans une progression de plus en plus expressive et tendue (chromatisme ascendant des basses, mes. 41 à 48, puis double changement d'harmonie à chaque mesure) dont la péroraison voit s'unir la cellule rythmique initiale (partie de gauche) et celle, en croches, de la formule conclusive (partie de droite). La cadence du ton de basse qui clôt ce passage ouvre une coda d'un caractère très différent de ce qu'on pouvait attendre :

(mes. 61 à 69)

Bizet s'est livré là à une recherche harmonique particulièrement subtile; la première gamme de la partie de gauche, en la majeur, se termine par un si  $\flat$  entendu en même temps qu'un accord dont l'appartenance, à l'écoute, ressort de do  $\sharp$  mineur, quand bien même les deux notes centrales do  $\sharp$ /mi appartiennent à la majeur; les mesures 63 et 64 présentent un passage de si majeur à fa majeur, sans transition; les tonalités bémolisées de la mes. 65 (mi  $\flat$  majeur en haut, la  $\flat$  majeur en bas) aboutissent sur ré majeur à la mes. 66; enfin, Bizet pivote sur l'accord de la V<sup>e</sup> de la mesure 68 pour sortir des tonalités bémolisées de la mes. 67 (fa majeur en haut, si  $\flat$  majeur en bas) et réintroduire la majeur. Si ce la majeur n'est pas pour surprendre, - le double aspect modal de la tonalité de base a déjà été relevé dans les Chevaux de bois ou Trompette et Tambour - ces passages dans des tonalités éloignées sont cependant à relever, le langage harmonique de Bizet se signalant plutôt, généralement, par sa fluctuance dans un cercle de tonalités relativement proches.

Bien que Saute-mouton s'apparente, par son passage central et sa coda, à nombre d'autres pièces dans lesquelles l'élément ludique est dépassé, voire supplanté par l'élément expressif, c'est la première fois que l'on assiste à une rupture

d'atmosphère telle que celle qui est introduite ici par la coda : l'incursion soudaine, dès la mes. 61, d'une mélodie - alors que jusque là, à part la voix supérieure des accords de la formule conclusive, le morceau avait vécu essentiellement d'intérêt rythmique -, le caractère même de cette mélodie, dont l'aspect harmonique et rythmique tranche sur tout ce qui a précédé, le passage subit d'une nuance très affirmée au pianissimo, autant d'éléments qui, malgré la persistance, à la partie de gauche, de fragments des élans initiaux, font basculer le dynamisme du morceau dans un climat nostalgique imprévisible. Cependant, derrière cette apparente nouveauté, se révèle - ainsi que dans la Poupée ou Colin-maillard - le principe d'une conclusion où la musique, revenant simplement sur elle-même, fait sentir l'inanité des questions et des tentatives. En effet, la ligne chromatique descendante de cette coda a déjà fait l'objet de la voix supérieure des accords dans les mesures qui précèdent la cadence (53 à 58), avec le même point de départ et dans un intervalle presque identique. Or, comme ces accords sont une émanation de l'élément conclusif en croches staccato qui fermait les premiers élans (cf. citation p. 231), l'on voit d'où la coda tire son origine, et par là même son rôle : loin d'être un élément étranger, elle vient, sous sa couleur harmonique nouvelle et la mélodie étirée de ses quelque 10 mesures, servir de fermeture à la longue montée expressive culminant à la cadence de la mineur, tout comme les deux mesures de croches venaient clore les brefs élans initiaux. Une fois encore, le morceau se solde donc par une espèce d'échec interne, toutes les tentatives aboutissant, quelle que soit l'ingéniosité de leurs détours, à une formule conclusive qui referme l'élan. Mais comme dans Colin-maillard, cette absence de véritable accomplissement n'engendre pas d'amertume : à preuve la conclusion de la coda en la majeur, et la dernière grimpeée des cellules rythmiques, rappelant l'élan initial du morceau.

## 11. Petit Mari, Petite Femme

### Duo

Après la Poupée, les Chevaux de bois, Trompette et Tambour, Bizet introduit à nouveau un jeu de rôle pour l'avant-dernier morceau du recueil. J. Chateau, dans son livre sur l'Enfant et le jeu (Paris : Scarabée, 1946), rappelle le caractère universel - dans l'espace et dans le temps - de l'imitation par les enfants - les fillettes surtout - des cérémonies adultes telles que solennités religieuses, mariage, enterrement (l.cit., p.30). Une fois encore, l'on retrouve l'appel de l'aîné,

l'imitation de l'adulte, comme un principe fondamental de l'activité enfantine.

Aucun problème concernant l'adéquation du sous-titre avec le titre : l'on a bien affaire à une composition pour deux voix instrumentales, soutenues par un accompagnement. Bien que le terme de duo eût pu sous-titrer avec autant d'opportunité Colin-maillard, par exemple, ou éventuellement Trompette et Tambour, Bizet en réserve ici l'emploi à une musique toute de tendresse, de réciprocité entre deux voix qui sont de la même famille, dont le thème est commun, et dont le dialogue fait s'épouser ou se contrebalancer harmonieusement les courbes de l'une et de l'autre.

Une fois encore, l'atmosphère calme du début ne résiste pas au jaillissement vital souvent relevé déjà dans les pages les plus tranquilles. En témoignent les indications dynamiques et de nuance par lesquelles l'auteur précise sa pensée : le premier des trois volets du morceau ne comporte, pour ses quelque 40 mes., que la mention *andantino molto espressivo* et se maintient, à peu de chose près, dans un climat doux; le deuxième volet, fort de 30 mesures, porte les indications : *augmentez et animez, dim. e rit., pp a tempo, poco a poco crescendo molto, f pressez, crescendo ff, allargando*; quant au troisième volet, s'il reprend tout d'abord la nuance du début, il garde cependant des traces de l'animation précédente, ses quelque 27 mesures passant par un *stringendo e crescendo molto, p, pp, molto rall., smorzando e calando*.

Si le thème initial - confié aux violons, dans la Petite Suite - se déroule dans un intervalle à peine plus grand que celui de la Poupée (9ème sol/fa, contre l'octave de fa # dans la Poupée), il présente une ligne beaucoup plus contournée: (mes. 1 à 8)

Andantino  $\text{♩} = 76$

*p* *molto espress.*

*molto espress.*

Repris par la partie de gauche, alors qu'à droite la voix supérieure énonce un contrechant qui l'enveloppe et lui répond, ce thème assure encore son rôle au sein du premier volet par deux expositions en variante à la partie de droite. Le volet central, marqué - outre les facteurs d'animation précités - par un plan harmonique modulant, introduit à la voix supérieure une phrase qui apparaît comme un second thème, très proche cependant du premier par son aspect rythmique, l'intervalle dans lequel il s'inscrit, le mordant de la mes. 36, et rappelant, par sa chute, la fin du contrechant de la partie de droite dans le premier volet : (mes. 35 à 42)

Animando

cresc.

dim.

Rit.

Ce sont les trois premières notes de ce thème qui assurent, à l'intérieur de ce 2ème volet, l'animation mélodique, en revenant d'abord sous la forme inversée: (mes. 43 à 46)

Animando

cresc.

dim.

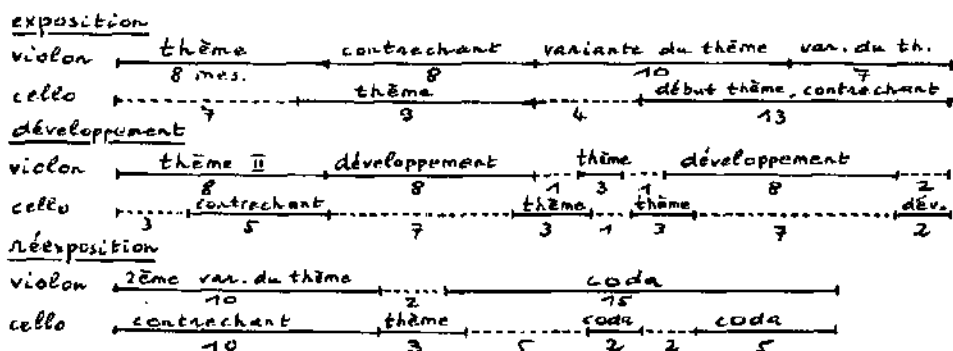
Rit.

puis avec la variante rythmique :

(mes. 57 à 64)

Quant au dernier volet, les fragments thématiques qui y apparaissent s'inscrivent plutôt dans le cadre d'une coda de style très libre que dans celui d'une véritable réexposition.

Comme dans Carmen, où tant les duos de Don José avec Carmen que ceux avec Michaëla attestent une prépondérance de la voix féminine, chargée d'apporter l'argument essentiel qui déclenche les réactions, l'on constate, dans Petit Mari Petite Femme, que la voix supérieure dispose d'un champ plus vaste que la voix inférieure. Bien que le compositeur utilise toutes les possibilités du duo chanté - soit que les deux voix s'expriment ensemble mais dans des lignes mélodiques différentes, soit que ces lignes deviennent parallèles, soit que le dialogue soit alterné, soit encore qu'une voix s'exprime seule -, le schéma suivant montre qu'elle est entendue au cours de toute la pièce, sauf 6 mesures, tandis que l'autre voix présente beaucoup plus d'intervalles :



La voix supérieure n'est pas seulement favorisée sur le plan des possibilités d'expression, mais également sur le plan directement thématique; en effet, elle dispose, dans la première partie, de l'exposition initiale ainsi que de 2 variantes du thème, alors que l'autre voix se contente d'une exposition et d'un début de thème. Par contre, dans le développement, il y a une légère prédominance de la 2ème voix en ce qui concerne les rappels thématiques. Dans la dernière partie, la voix supérieure dispose d'un rappel entier d'une des variantes du thème, tandis que l'autre ne reprend qu'un début de thème.

Mais la prépondérance de la partie supérieure ne se montre pas seulement dans son aspect quantitatif et thématique; son contrechant des mesures 9 à 16 est quasi aussi important que le thème énoncé, en même temps, par la voix inférieure; d'autre part, dans le développement, à l'exception des mesures 49 à 56, dialoguées à égalité, elle mène le discours, ainsi que dans la dernière partie.

Il est évident qu'à l'orchestre, cette prépondérance de la voix supérieure est atténuée par la différence des timbres du violon et du cello, qui permet à l'oreille de discerner plus facilement la répartition du dialogue; une interprétation très expressive du cello peut contribuer à effacer l'inégalité d'écriture entre les 2 voix. A cet égard, la version pianistique est moins satisfaisante, qui confie généralement le dialogue à la seule partie de droite, ainsi chargée d'une différenciation délicate des timbres.

Ceci n'est pas la seule occasion où, comme dans Trompette et Tambour, la version orchestrale est plus satisfaisante, ou plus significative, que la partition de piano. Par exemple, dans le thème initial (cf. citation p. 234), les notes mélodiques longues (ré, mes. 1/2, si $\flat$ , mes. 3/4), tenues par les violons, s'accrochent mieux du staccato de l'accompagnement (contrebasses, altos, cellos) que ce n'est le cas au piano, où l'affaiblissement rapide du son laisse trop de poids à l'élément détaché. Quand le cello reprend le thème à son compte (mes. 10), une légère variante de la 2ème mesure donne plus d'intensité à son intervention. Dans le début du volet central, (cf. citation p. 235) si l'écoute de la version de piano peut laisser supposer qu'il y a là un élément de dialogue, la partie d'orchestre, où ce thème est confié aux seuls violons, fait comprendre qu'il n'y a là qu'une des deux voix. Equivoque également, au piano, dans la péroraison du volet central (cf. citation p. 236), où les noires accentuées peuvent être comprises comme appartenant à la voix supérieure uniquement, l'orchestration montrant au contraire qu'il y a succession d'une voix à l'autre. Enfin, dans la coda, le rappel, au cello, d'une variante du thème (mes. 75 à 77) est plus intensément soutenu par la longue tenue des violons que ce ne peut être le cas dans la version à 4 mains, où

le son vite perdu laisse relativement isolée l'évocation thématique.

En page 8 de son ouvrage consacré à Bizet, (1. cit.), H. Imbert, avançant des analogies entre les Kinderszenen et les Jeux d'Enfants (cf. p. 187), écrit : "N'existerait-il que le duo Petit Mari Petite Femme, que l'on ne pourrait nier qu'une telle page ne soit soeur de telle autre du maître saxon". Si l'on a vu les différences essentielles qui séparent le Colin-maillard de Schumann de celui de Bizet, l'on ne peut nier que l'avant-dernier morceau des Jeux ne recèle une atmosphère schumanienne. "Et voici le voeu exaucé et la réponse faite", écrit Cortot dans son commentaire du 5ème morceau des Kinderszenen, Bonheur parfait. "Un paisible mouvement d'intime allégresse assure le déroulement de la chantante mélodie, dont les réponses alternées enregistrent l'élan reconnaissant, les candides effusions d'un petit coeur comblé de joie." Si le thème de Bizet n'a pas la candeur, la simplicité de la mélodie schumanienne, le contour caressant de son début n'est pas sans rappeler lointainement la première phrase de Bonheur parfait, et l'atmosphère de contentement tranquille de la première partie du morceau est indéniablement proche de celle du morceau de Schumann.

## 12. Le Bal

### Galop

Si Schumann a placé en fin des Kinderszenen un morceau fait d'une lente et délicate évocation poétique, Bizet suit, avec le Bal, la tradition d'un finale rapide et étincelant. Démunie de toute superficialité facile, la pièce est clairement construite en trois volets, mélodiquement bien typée, d'un intérêt harmonique évident à l'écoute comme à l'analyse, et la tension dynamique s'y maintient d'un bout à l'autre.

Dans son Bizet (1. cit.), Landormy note, au sujet du thème du Bal : "C'est déjà quelque chose, en plus rapide, en plus léger, en plus fin, de la lumière éblouissante du jour crû, de la joie chaude et tourbillonnante de l'ouverture de Carmen. Même procédé d'accompagnement. Le dessin de basse des 2 premières mesures du Bal devient celui des mesures 3 et 4 de l'ouverture" (p. 81).

(mes. 1 à 16)

Presto  $\text{♩} = 184$

*pp* *sf* *ff* *ten.*

Comme dans les Chevaux de bois, la prégnance thématique est à la base du morceau : sur les quelque 160 mesures, il n'y en a qu'une douzaine, en plus des mesures finales, où le thème n'apparaît pas - sinon dans son exposé intégral, du moins par l'un de ses éléments. Mais si, dans le 4<sup>ème</sup> des Jeux d'Enfants, le thème se présentait toujours à la partie de droite, et à peu près dans le même registre, celui du Bal dispose de plus de liberté spatiale : présent d'abord à la partie de droite, occasionnellement doublé par celle de gauche, la partie centrale du morceau lui donne l'occasion de s'étager des basses à l'aigu, puis de chercher plusieurs fois, à gauche seulement, le nouveau départ de sa version initiale.

Corollaire de cette prégnance thématique, la stabilité rythmique (emploi quasi invariable des 4 croches de la mesure) qui, ainsi que dans les Chevaux de bois, confère à la pièce le caractère d'un mouvement perpétuel.

Mais à l'encontre de ce qui se passe dans le 4<sup>ème</sup> morceau, l'on n'a pas affaire, ici, à une complexité harmonique croissante, sous des dehors de simplicité. Bizet se livre, dans le Bal, à des facéties harmoniques parfaitement évidentes, tant à l'analyse qu'à l'écoute. Ainsi, dans la première partie, une exposition

partielle du thème en do majeur (mes. 41 à 43) est retournée brusquement vers la tonalité de base la majeur. Dans la partie centrale, les 4 expositions des més. 57 à 64 se succèdent sans transition en fa majeur, fa $\sharp$  V, ré V et si $\flat$  V avant que, sous le trémolo chromatique de la partie de droite, le thème ne cherche plusieurs infléchissements harmoniques successifs. Parvenu à un aboutissement sur fa $\sharp$  majeur, il se voit coupé par une volte-face subite qui, en deux accords (do $\sharp$  V $\flat$  et la V $\flat$ ), ramène la tonalité de base. Enfin, dans la réexposition, un passage en accords de la majeur est deux fois coupé par des interventions thématiques en si $\flat$  majeur et si majeur, sur pédale de la, tandis que la péroraison est amenée par un trait thématique touchant des tonalités en parenté de tierce majeure descendante : mi majeur, do majeur, la majeur, et à nouveau mi majeur.

A la variété du plan harmonique correspond celle du plan des nuances. Parti d'un pp *leggierissimo* relevé d'un soufflet sur sa note la plus haute, le thème arrive ensuite ff, alors que son exposition partielle en do majeur le fait passer en deux mesures de pp à ff. Annoncé par des accords *tutta forza*, le développement central voit le thème émerger des basses ppp, et se maintenir un moment "aussi pp que possible". Quant à la péroraison, elle emporte la dernière apparition du thème, l'accompagnement d'accords de la partie de gauche, la cadence et le trémolo final dans un *fff furioso*.

Il est évident que dans la Petite Suite, les ressources orchestrales contribuent à donner à ces pages, notamment dans le passage du thème à différents instruments, une diversification sonore et une puissance auxquelles ne peut guère prétendre la version pianistique. Comme dans Trompette et Tambour, cette dernière apparaît parfois comme une simplification par rapport à la version d'orchestre; par exemple, dans la première partie, une exposition thématique partielle sur pédale de dominante (mes. 33 à 40) est soutenue par une tenue des cors qui manque à la partie de piano. Dans le volet central, le chromatisme ascendant du trémolo (violons) est souligné par des tenues de la flûte et du hautbois (mes. 73 à 81). Enfin, le trille mélodique de la mesure de transition entre fa $\sharp$  majeur et la majeur (mes. 92) s'agrémente, à l'orchestre, d'un crescendo puissant (piccolos, flûtes, hautbois, clarinettes) que Bizet n'a pas demandé au piano.

W. Dean qualifie de "véritable exubérance enfantine" (1ère édition, l. cit., p. 120) l'atmosphère du Bal. Mais encore une fois, devant le développement que Bizet donne au morceau, qui n'a rien d'une miniature, la volonté précise et organisatrice qui préside à l'avance persévérante vers le furieux tourbillon final, le jeu de rôle des enfants imitant le bal des aînés apparaît comme une motivation insuffisante à éclairer la musique. L'analogie relevée par Landormy entre l'at-

mosphère du Bal et celle de l'ouverture de Carmen n'est sans doute pas étrangère au fait que l'élément enfantin ne saute pas aux yeux dans le galop final des Jeux. Cette "lumière éblouissante du jour crû", cette "joie chaude et tourbillonnante" ne comportent aucun élément enfantin, immature, mais elles semblent entraîner tout le monde - enfants y compris - dans un mouvement général gai et volontaire. Tel est bien aussi le cas du Bal, qui termine un recueil dont on a pu constater que la plupart des pièces dépassent largement, par leur contenu musical, les jeux d'enfants suggérés par leurs titres.

## CONCLUSION

Lorsque C. Bellaigue, dans la Revue des Deux Mondes du 15 octobre 1889, qualifiait Bizet de "compositeur libre de tout dogmatisme et de tout système, réunissant en lui toutes les aspirations et toutes les tendances de son époque, conciliant les hardiesses du progrès avec la sagesse de la tradition" (cf.p.803/804), l'on peut penser que ce jugement portait avant tout sur les oeuvres connues de Bizet à l'époque : Carmen, Petite Suite, Arlésienne. Or, l'on ne saurait mieux faire sentir les différents aspects qui ressortent de l'oeuvre pianistique. Sur le plan harmonique - préoccupation majeure de Bizet - les analyses précédentes ont montré que, gardant jusqu'à la fin de sa vie un ancrage dans la solidité tonale (Bulles de savon, Colin-Maillard), Bizet ne cesse, par ailleurs, d'y échapper par différents moyens : affirmation tardive, évitement cadentiel, mise en valeur de degrés non significatifs, absence de la tonalité annoncée. Dans le domaine mélodique, ses oeuvres de piano offrent aussi bien des mélodies où le lyrisme romantique trouve son compte (les Rêves, les Confidences, Petit Mari Petite Femme) que des mélodies au caractère direct, immédiat, dans le genre de celles qui ont fait le succès de Carmen (le Départ, les Chevaux de bois, le Bal), ou encore des mélodies réduites à la répétition d'une formule (le Volant), voire à leur simple contour (les Bulles de savon). Sur le plan formel, l'on trouve, à côté de constructions évidentes (l'Escarpolette, la Toupie), des formes dont la nécessité interne n'est plus fonction de schémas traditionnels, mais des libres enchaînements de la pensée musicale (Nocturne en ré majeur, les Quatre Coins). En ce qui concerne le rythme, le fait que Bizet n'apporte pas, dans son oeuvre pianistique, de trouvailles particulières n'est pas seulement fonction d'un intérêt personnel limité sur ce point, mais s'inscrit également dans le cadre d'une époque où la mélodie a encore, malgré son affaiblissement progressif, trop à dire pour que se fasse sentir impérativement le besoin d'une recherche rythmique poussée (cf. article de Saint-Saëns dans la Nouvelle Revue, 1er novembre 1879, p. 643). Il est possible qu'une existence plus longue eût modifié l'attitude de Bizet à cet égard.

Seuls deux aspects de cette oeuvre pianistique échappent à la double perspective du passé et de l'avenir : l'attitude de Bizet face au programme, d'une part, son écriture pianistique, d'autre part. L'on a constaté que Bizet - à l'exception de Trompette et Tambour - ne compose pas de véritable musique à programme. L'exemple le plus significatif à cet égard sont les Chants du Rhin, dans lesquels on a vu le compositeur transposer sur le plan affectif les images suggérées par les poèmes. Si la Chasse Fantastique avait montré que l'auteur restait en-dessous des possibilités évocatrices d'une véritable chasse, plusieurs morceaux ont attesté, au contraire, le dépassement du programme impliqué par le titre. Bien que cette attitude, consistant à utiliser le programme comme un tremplin qui permet l'envol vers d'autres horizons, se rapproche de celle de Schumann (cf. p.187), l'on ne saurait l'inscrire dans une évolution chronologique; elle est affaire, avant tout, d'esthétique personnelle.

Quant à l'écriture pianistique de Bizet, si elle adopte - lorsque le compositeur veut bien penser au piano - les traits de l'écriture d'un Mendelssohn ou d'un Liszt (Chants du Rhin, Nocturne en ré majeur), la composante orchestrale qui la caractérise le plus souvent n'a guère de tenants et aboutissants chronologiques. Certes, le piano de Schumann aussi appelle l'orchestre, mais de façon moins précise, moins impérative que Bizet. Les lourdeurs d'un Chabrier, dues à un manque de formation sur le plan instrumental, n'ont rien de commun avec la manière de Bizet. La compacité d'un Brahms est également de nature différente. Sans doute, l'activité de Bizet dans le domaine de la réduction d'orchestre, s'ajoutant à une écoute intérieure orchestrale déjà sporadiquement présente dans ses morceaux d'adolescence (cf. p. 65), a-t-elle conditionné, chez lui, un type d'écriture auquel les fluidités pianistiques de l'impressionnisme ne sauraient se référer.

L'analyse et l'écoute perçoivent de façon quelque peu différente les traits par lesquels la musique de piano de Bizet se rattache au passé et à l'avenir. Par l'analyse, le musicologue est à même d'apprécier non seulement les faits dont l'auditeur est également bénéficiaire, mais aussi les éléments manquants, illusioires, qui échappent à l'écoute, et par lesquels cette musique révèle son instabilité sous-jacente. Par exemple, dans le domaine harmonique, il relèvera l'absence de la tonalité annoncée, la distance entre l'écriture d'un accord et l'impression sonore qu'il produit, le fait que la note entendue avec insistance n'est pas le repos que l'auditeur croit, mais un pivot instable destiné à mener ailleurs. Sur le plan mélodique, il mesurera l'aveu d'impuissance des Variations Chromatiques, les dérobades des Bulles de savon ou du Volant. Dans le domaine de la forme,

il constatera l'affaiblissement d'une construction explicite dans les Quatre Coins ou Saute-mouton. En d'autres termes, l'analyse lui permettra de mettre en évidence non seulement les apparences de solidité par lesquelles cette musique se rattache au passé, mais tout l'aspect caché et trompeur par lequel elle annonce l'avenir.

L'auditeur, lui, est livré à la façade que le compositeur lui présente. En effet, Bizet n'annonce jamais ouvertement ses intentions - sinon dans la 7<sup>ème</sup> Variation Chromatique. Ce qu'il retire d'un côté - la mélodie, par exemple -, il le redonne de l'autre - un plan tonal solide -, réussissant ainsi à accaparer l'attention auditive sur un fait saillant qui empêche de voir les manques. A l'écoute, sa musique apparaît donc plus traditionnelle qu'elle ne l'est dans la réalité de la partition, plus chargée de références romantiques qu'elle ne préfigure l'impressionnisme. Le fait que l'auditeur moderne, familier d'une musique polytonale et sortie des cadres de la forme ainsi que de la mélodie traditionnelle, ne perçoive guère le décrochage qui s'opère dans ces oeuvres de Bizet montre avec quel soin celui-ci a dissimulé ses audaces.

Quel jugement porter, maintenant, sur cette production pianistique qui a échappé, jusqu'à aujourd'hui, tant à une approche musicologique à elle seule consacrée qu'aux programmes de récital, et par là même à toute réputation stéréotypée ?

Tant l'analyse que l'écoute peuvent relever, dans ces quelque 7 oeuvres, deux traits essentiels : leur diversité, d'une part, leur poids intrinsèque, d'autre part. Contrairement à la période adolescente, où il écrivit deux valse, deux caprices, quatre préludes, Bizet n'a plus visé deux fois le même but. Certes, s'il avait vécu plus longtemps, peut-être aurait-il repris un genre déjà traité, comme un cycle de variations, par exemple, ou une oeuvre suscitée par des poèmes. De telles partitions ont d'ailleurs pu être perdues. Mais dans l'état actuel des connaissances, il faut relever la variété d'une inspiration qui, par une motivation chaque fois différente, confère à chaque oeuvre une identité personnelle bien typée : discrétion d'une atmosphère légèrement exotique, dans les Trois Esquisses musicales; impact du thème de la femme fatale, dans les Chants du Rhin; chanson nostalgique de Marine; recherche harmonique contraignante des Variations Chromatiques; improvisation lisztienne du Nocturne en ré majeur; multiples facettes des Jeux d'Enfants. Si cette diversité stimule l'intérêt de l'analyse en l'obligeant à une approche chaque fois différenciée, elle constitue également un atout au concert, où un programme consacré uniquement à Bizet échappera, de ce fait, à tout risque de monotonie.

En plus d'une typisation fortement marquée, chaque oeuvre - sinon la Chasse Fantastique - atteste un poids intrinsèque qui est fonction essentiellement d'un juste rapport entre ses composantes (cf. E. Egli, 1. cit., p. 88). Ce rapport étant en relation avec les motivations de la composition, il convient de rappeler le caractère de ces dernières. Comme ce fut le cas dans sa période adolescente, la création pianistique de Bizet adulte échappe à toute motivation susceptible de donner lieu à une musique médiocre : elle n'est pas fonction d'une recherche de gloire; elle ne relève d'aucune préoccupation mondaine ou galante; elle échappe même à des buts financiers, car, bien que Bizet ait été payé pour ces oeuvres, il ne comptait pas sur cet apport pour sa subsistance. De plus, étant donné le refus du compositeur de faire valoir ses dons de pianiste, elle n'est pas non plus fonction d'une préoccupation de virtuosité. La création pianistique chez Bizet relève donc uniquement de la nécessité interne de composer, et de ce fait, chaque oeuvre - à l'exception précitée - est porteuse d'un contenu musical authentique et significatif. L'idée n'est jamais banale, au sens où elle se livrerait trop facilement, mais recèle des ressources suffisantes pour susciter longtemps un appel entre les apparences et l'approfondissement. A cette poussée créative, Bizet joint une élaboration intellectuelle minutieuse, dont on a vu que les détails n'apparaissent pas toujours à l'écoute, mais qui conditionne toute l'organisation interne de l'oeuvre. De l'équilibre de ces deux facteurs, ainsi que de leur cohérence, naît la densité spécifique de l'oeuvre. Ainsi, la Chasse Fantastique manque de densité, les moyens pianistiques employés, de même que le développement donné à l'oeuvre, n'étant pas au service d'une substance musicale suffisamment riche pour les justifier. Le morceau eût été meilleur dans une forme réduite, rendue par des moyens pianistiques moins épandus, mais plus percutants - comme par exemple les Chevaux de bois. A l'opposé, l'on pourrait presque dire que les Variations Chromatiques sont trop denses, la recherche intellectuelle y prenant quelque peu le pas sur la créativité. Entre ces deux pôles, les oeuvres pour piano de Bizet attestent un équilibre entre contenu et forme - c'est-à-dire entre but visé et moyens employés - qui est d'autant plus remarquable que pendant toute sa vie d'adulte, le compositeur a pratiqué, pour assurer ses ressources, une activité marquée par un élément de disproportion (cf. E. Egli, 1. cit., p. 87) : en effet, la réduction d'orchestre, de par la falsification inévitable qu'elle implique (transfert au niveau des masses sonores, de l'environnement, etc.) eût pu influencer la production originale de Bizet dans le sens de déséquilibres autrement plus graves (appauvrissement de la créativité personnelle par une constante adaptation à la pensée d'autrui, surenchère formelle liée à la compensation or-

chestrale) que quelques nuances un peu trop poussées ou un certain type d'écriture pianistique. Cet équilibre, garant de la densité intrinsèque de chaque oeuvre, est ressenti tant à l'analyse qu'à l'écoute comme la marque d'une musique suffisamment forte pour s'imposer au même titre que les oeuvres consacrées du répertoire, c'est-à-dire de façon autonome, sans concessions, et indépendamment de tout jugement subjectif.

Si le présent ouvrage a tenté de présenter la production pianistique originale de Bizet en dégagant la personnalité propre de chaque oeuvre, il y a beaucoup à dire encore sur cet aspect de la carrière du grand compositeur français. En tant que centre d'intérêt constant révélé par l'analyse, le langage harmonique de Bizet mériterait, à lui seul, de faire l'objet d'une recherche particulière. Par exemple, une comparaison avec le langage harmonique de Gounod - qui contribua, avec Zimmermann, à la formation de Bizet dans ce domaine - permettrait de déterminer dans quelle mesure l'enseignement reçu a eu des conséquences chez le futur auteur de Carmen, eu égard aux impératifs de ses tendances personnelles. L'analyse des conseils que Bizet donna à son élève Paul Laconbe (cf. Imbert, Portraits et Etudes, 1. cit.) pourrait apporter des éclaircissements sur certaines conceptions du compositeur en la matière. Il faudrait aussi établir, par l'intermédiaire de l'enseignement d'Ernest Guiraud - ami de Bizet et professeur de Debussy - le lien entre Bizet et ce dernier, dans l'optique d'un voilage progressif de la tonalité, ainsi que de la polytonalité (cf. Hans Mersman, "Die moderne Musik seit der Romantik", im Büchens Handbuch der Musikgeschichte, 1927, p. 104).

En ce qui concerne la mélodie chez Bizet, une étude serait également à faire pour déterminer dans quelle mesure la dépréciation mélodique dont il fait preuve dans certaines oeuvres mène à la séquence chez Debussy (cf. A. Liess, "L'harmonie dans les oeuvres de Claude Debussy" Revue musicale, CXI (1931), p. 37 à 54, et I. Storb, 1. cit.).

Dans le domaine formel également, une comparaison avec le même compositeur montrerait l'abandon de la symétrie ancienne au profit de formes nouvelles, conditionnées par la seule exigence des moyens employés.

En collaboration avec la recherche musicologique pure, la psychologie permettrait peut-être de répondre à certaines questions relatives à l'oeuvre pianistique de Bizet. Par exemple, une recherche serait à faire sur les raisons profondes pour lesquelles - en dehors de la crainte de subir la réputation de pianiste d'un Liszt ou d'un Saint-Saëns - le compositeur refuse toute mise en valeur de son talent de pianiste et de ses oeuvres pour piano. De même, l'élucidation des raisons qui font que Bizet n'assume pas ouvertement ses audaces (cf. p. 244) apporterait

d'utiles enseignements à la compréhension de certains aspects de son langage.

A l'occasion du centenaire de la mort de Bizet, tant la musicologie que le concert se doivent de mettre en lumière une oeuvre qui constitue un aspect inconnu et significatif du grand compositeur français.

31 juillet 1975

## NOTES

1. La situation est inverse dans le domaine lyrique, où la production contemporaine est plus largement représentée.
2. Dans les projets de réorganisation du Conservatoire, en 1848, l'âge d'admission est abaissé à 9 ans - cf. Constant Pierre, Le Conservatoire national de musique et de déclamation. Paris : Imprimerie Nationale, 1900, p. 252 et 359.
3. Bizet devait d'ailleurs reconnaître plus tard ce qu'il devait à Marmontel dans une lettre qu'il adresse à son maître, le 11 janvier 1859, depuis Rome : "Chez vous, on apprend autre chose que le piano; on devient musicien. Plus je vais et plus je comprends la grande part qui vous revient du peu que je sais. Votre méthode d'enseignement me suggère bien des réflexions que je vous développerai à mon retour" (cf. Mina Curtiss, l. cit., p. 25).
4. Etant donné les audaces harmoniques qui fourmillent dans l'oeuvre de Bizet, l'attention aigüe qu'il porta toujours à ce domaine de la musique, l'on peut s'étonner de ne voir aucun prix d'harmonie figurer à ce palmarès. Bizet avait appris l'harmonie en même temps que la fugue et le contrepoint, chez Zimmermann. Or, en 1849, ce dernier était presque retiré de l'enseignement officiel, n'ayant gardé au Conservatoire que son cours public de l'étude du clavier. Les professeurs d'harmonie étaient, à ce moment-là, Colet, Le Couppey et Bazin. Bizet n'a été inscrit dans la classe d'aucun d'eux, et n'a donc pu concourir officiellement. Sa formation harmonique chez Zimmermann relève uniquement de l'enseignement privé.
5. L'on relèvera que les 7 concertos de Herz, dont le troisième, que Bizet joua au concours pour l'obtention de son premier prix, ne sont cotés qu'entre 20 et 30. Mais l'on peut admettre qu'un candidat, pour assurer ses chances de réussite, doit pouvoir dépasser le niveau demandé à une épreuve d'examen.
6. Une élève a décrit les mains de Bizet adulte comme "des mains de coquillage, aux paumes tout ondulées, avec des couches de chair nacrée et des réseaux bleus entre chaque. Elles étaient potelées, blanches, douces, pas grandes. Il disait toujours qu'il fallait avoir de grandes mains pour jouer du piano ..." (cf. M. Curtiss, l. cit., p. 300).
7. L'on sait qu'au Théâtre Lyrique, sous la direction de Carvalho, c'est à Bizet qu'incombait la lourde tâche de lire au directeur et à ses collaborateurs les partitions des oeuvres nouvelles que l'on montait, les chefs-d'oeuvre que l'on reprenait (cf. Pigot, l. cit., p. 112).
8. Il est frappant de constater la concordance entre ces remarques sur le jeu de Bizet et les conceptions exposées par Marmontel (Histoire du piano et de ses

origines. Paris : Heugel, 1885) concernant justement la maîtrise de l'attaque et le jeu de pédales. "La belle qualité sonore d'un piano, écrit Marmontel (p. 345), son timbre, sa voix chantante, expressive, dépendent beaucoup, sinon essentiellement, du tact naturel, de l'habileté de main et des études spéciales faites par l'exécutant. La méthode de produire le son du piano, d'en tirer une voix qui porte, doit être une des grandes préoccupations des pianistes. Ils doivent constamment chercher à obtenir une sonorité élastique, onctueuse, grasse, s'il est permis d'employer cette expression imagée. Le jeu legato doit prédominer, mais pourtant ne pas faire renoncer à la diversité d'accents que donnent les différentes attaques du clavier. L'art de moduler le son, de le rendre fusible, diaphane, aérien, est la qualité la plus précieuse, la plus rare, des virtuoses du piano." Et plus loin (p. 420) : "L'étude spéciale de la sonorité du piano et des différentes attaques du clavier, en un mot l'art d'accentuer, de nuancer, de phraser, en accordant aux notes qui représentent un sens mélodique le degré de force et d'intérêt qu'elles doivent avoir suivant leur importance dans le discours musical est un achèvement progressif vers le style."

Concernant l'emploi des pédales, Marmontel en préconise un usage discret, basé sur une connaissance exacte des harmonies. Il proscriit l'emploi de la grande pédale dans "les gammes diatoniques et chromatiques, dans les traits modulants rapidement, dans les accords de tonalités différentes, et de manière générale dans tous les passages où cette pédale nuirait à la clarté des traits" (p. 354, 356). Il recommande l'emploi de la pédale *una corda* "soit pour obtenir des contrastes de sonorités, soit pour recouvrir d'un voile fin, transparent, les ornements légers, délicates, qui agrémentent les contours chantants des phrases expressives" (p. 355).

9. Les Caprices originaux I et II existent chacun en double manuscrit : l'un intégré au cahier de "Compositions diverses" précité (Bibliothèque Nationale), l'autre en partition indépendante (collection Nydahl, Stockholm). Plusieurs indices laissent supposer que la version de Stockholm est postérieure à l'autre : écriture légèrement plus grande, nuanciation plus fine, indications de tempo et de pédale plus nombreuses, plus large occupation du clavier (2ème Caprice : épisodes transférés à l'octave supérieure pour la main droite, inférieure pour la gauche), léger allongement par insertion d'un épisode supplémentaire (id.), opusation et indication métronomique (id.). Dans l'étude chronologique des morceaux d'adolescence, c'est le manuscrit de Paris qui, en raison de son antériorité quasi certaine, sera retenu et évoqué en tant que représentatif du langage de Bizet adolescent.
10. La copie du 2ème Caprice original, qui figure dans la collection Nydahl, à Stockholm, (cf. note 9) comporte le numéro d'opus 5.
11. Cette rapidité est naturelle à Bizet. Aucune oeuvre pianistique n'ayant fait l'objet d'une commande d'un éditeur, il n'a jamais été pressé, dans ce domaine, par un délai de livraison.
12. Dans "La Poupée", Jeux d'Enfants No 3, Bizet désigne cependant la pédale douce par l'expression : petite pédale.
13. Dans deux morceaux d'adolescence, Bizet ne craint pas d'imbriquer les deux langues : ainsi le titre de "Brillante thème" (sic) et la mention "ben rythmé" (sic) qui figure dans le 2ème Caprice original.
14. Cf. Mina Curtiss, l. cit., p. 26, au sujet de Halévy : " Je n'oblige à rien.

J'ai affaire à de grands jeunes gens qui ont l'âge de raison et qui doivent savoir ce qu'il leur faut. Je suis toujours prêt à les écouter. J'examine et je corrige ce qu'ils m'apportent, ouverture, symphonie, valse, romance."

15. Le 2ème Caprice original, contemporain du Thème brillant, et qui est écrit en forme de variations, montre que le jeune compositeur ne connaît pas encore l'art de varier profondément un thème : les procédés qu'il emploie tiennent davantage de l'ornementation qu'ils n'apportent un élément nouveau à une idée de base.
16. Cette double tâche - voix mélodique et voix accompagnante - constitue souvent un problème technique peu aisé pour la main droite, et révèle par là même, chez le jeune auteur, une préoccupation plus orchestrale que pianistique. Ceci est particulièrement sensible dans un passage de la Grande Valse (coda du couplet II), où la main droite doit lâcher la double tenue mélodique pour faire entendre une voix intermédiaire en notes détachées, que l'on imagine aisément réservée aux pizzicati du violoncelle, tout comme les roulements internes du Thème brillant évoquent le tambour.
17. La comparaison du pattern d'accompagnement de base dans ces deux oeuvres montre une évolution symétrique, en ce qui concerne l'occupation du clavier, de celle qui apparaît dans la mélodie : les basses, traitées en notes simples dans la Valse en do, apparaissent souvent en octaves dans la Grande Valse, d'où élargissement des sauts entre la basse et l'accord qui suit.
18. Par l'intermédiaire de Gounod, cependant, qui fut lui-même élève de Reicha et qui remplaçait parfois Zimmermann, le maître d'harmonie de Bizet, ce dernier a pu acquérir des connaissances en ce domaine. Ses cahiers d'exercices ne portent, toutefois, pas trace d'exercices en la matière.
19. La présence de quelques accords privés de tierce (introduction du Prélude I, fin du Prélude III, arpège final du Thème brillant) ne saurait être interprétée comme une équivoque modale, le mode étant largement précisé par ailleurs.
20. Cette cadence n'est peut-être pas apparue suffisamment convaincante à Bizet, puisqu'il a rajouté 3 mesures de cadence parfaite. Cf. p. 46.
21. Ce type d'indication s'inscrit dans la tendance générale des compositeurs à préciser de plus en plus leur volonté expressive, au fur et à mesure que le siècle avance. En France, un Franck, un Koechlin, iront jusqu'à adjoindre aux termes italiens traditionnels des expressions françaises pour compléter leur pensée. (Cf. M. Ellis, l. cit., p. 377).
22. Cette modification dans le tempo des Caprices semble quelque peu superflue : les introductions ne présentent pas de contraste de style ou d'écriture avec ce qui suit, la nuance seule eût suffi à différencier les épisodes.  
Par contre, l'on eût attendu une modification dans la valse en do, où l'introduction (3/4) et la Valse elle-même (3/8) sont toutes deux notées allegretto. Dans les deux cas, le terme semble inadéquat : trop lent dans l'introduction ( $\text{♩} = 96$ ), trop rapide dans la Valse proprement dite, dont l'indication métronomique ( $\text{♩} = 86$ ) implique une pulsation à un temps à laquelle le terme d'allegro eût mieux convenu.  
L'on eût attendu également une modification pour la partie B du Nocturne en fa, l'indication générale andante espressivo ne correspondant guère au caractère palpitant et emporté de cet épisode.

23. Le second manuscrit du Caprice original II (cf. note 9) porte l'indication :  $\text{♩} = 104$ .
24. Il faut citer un cas d'occupation médiane par la main droite (lié à des déplacements rapides) dans la partie A du Nocturne en fa, cette main devant y assurer simultanément l'énoncé du thème au médium et une broderie en arpège dans l'aigu.
25. Le souci orchestral ressort clairement dans le 2ème Caprice, où la pédale en blanches que la main droite assure par-dessus le thème est notée "vibrato".
26. Voir à ce sujet : Kahl, W. Das Charakterstück. Köln : Arno Volk Verlag, 1955, Lyrische Klavierstücke der Romantik. Stuttgart und Berlin : Cotta, 1926, "Charakterstück", Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik, II (1952); Glusman, E., l. cit.; Ellis, M., l. cit.; Vidor, Martha, Zur Begriffbestimmung des musikalischen Charakterstückes mit besonderer Berücksichtigung des Charakterstückes für Klavier, Diss. Ph., Université de Leipzig, 1924, M.F; Dessauer, H. "John Field, sein Leben und seine Werke", Musikalisches Magazin, XLIV (1912).
27. "J'ai toujours été très écolier", écrivait Bizet à Gounod en 1858; "on ne devient pas soi facilement" (cf. M. Curtiss, l. cit., p. 64).
28. "La rêverie, le vague, le spleen, le découragement, le dégoût doivent être exprimés comme les autres sentiments par des moyens solides", écrivait Bizet à Galabert en octobre 1866. "Il faut toujours que ce soit fait... Sans forme, pas de style, sans style, pas d'art !" (E. Galabert, l. cit., p. 13 et 14).
29. Le double manuscrit du 2ème Caprice original laisse toutefois planer un doute quant aux intentions du compositeur concernant cette oeuvre.
30. La dédicace de l'oeuvre au grand organiste Lefébure-Wély est sans doute en relation avec les études d'orgue de Bizet, qui avait obtenu le premier prix dans cette discipline en 1855 (cf. p. 21).
31. C'est A-F. Debain qui, au milieu du 19ème, donna à l'instrument son nom définitif, qui apparaît dans la deuxième édition des Trois Esquisses musicales (Heugel, 1866), laquelle mentionne que l'oeuvre est écrite "pour piano ou harmonium".
32. Cet intérêt devait se manifester, par la suite, dans plusieurs oeuvres : "La Guzla de l'Emir" (1861/62), 4ème envoi de Rome et qui lui valut les éloges de l'Académie, "Les Pêcheurs de perles" (1862/63), dont le premier acte est situé dans l'île de Ceylan, le lied intitulé "Les Adieux de l'hôtesse arabe" (1866), "Djamileh", opéra-comique en un acte sur le conte oriental de Namouna d'A. de Musset. L'attention que Bizet porte à l'Orient n'est probablement pas sans relation avec son amour de l'Espagne (présence meure en Espagne, fait que Namouna est espagnole, dans le conte de Musset).
33. Peut-être y a-t-il là une référence à Mozart, aux yeux de qui, de même que pour ses contemporains, l'alternance rapide du majeur et du mineur (cf. Sonate pour piano en la majeur K. 331) passait pour typiquement turque (cf. B. et J. Massin, Mozart. Paris : Club français du livre, 1959, p. 822).
34. Trompette et Tambour, Jeux d'Enfants No 6, présentera la même tentative, éten-

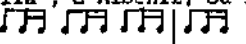
due encore à do 符 et ré 符 (cf. p. 216).

35. En ce qui concerne le dédicataire, l'on se référera au chapitre II, 1. Formation.
36. Parmi de nombreux projets d'oeuvres, commencées puis abandonnées, (cantates, opéras de divers types, oeuvres symphoniques) cette période comprend, comme oeuvres achevées, la Symphonie en ut majeur (1855), "David" (cantate, second Prix de Rome, 1856), "Le Docteur Miracle" (opérette, Prix Offenbach, 1857), "Clovis et Clotilde" (cantate, 1er Prix de Rome, 1857), le "Te Deum" (Prix Rodrigues, 1858), "Don Procopio" (opéra-bouffe, 1858/9), "Vasco de Gama" (ode symphonique, 1859/60), "Scherzo et Marche Funèbre" (dernier envoi de Rome, 1860/1), "Roma" (symphonie, 1860/68), "Les Pêcheurs de perles" (opéra, 1862/3), "Ivan le Terrible" (opéra, 1865).
37. Le thème de la chasse restera, d'ailleurs, présent à l'esprit du compositeur, puisque le premier mouvement de la Symphonie "Roma", mouvement qui devait primitivement s'intituler "Rome", fut titré par Bizet lui-même "Une chasse dans la forêt d'Ostie", pour faciliter la compréhension du public lors de la création de l'oeuvre en 1869.
38. L'on sait l'importance que Bizet attachait à Weber, en qui Marmontel voyait le créateur du "genre fantastique" : "Oberon, le Freischütz, Euryanthe, ont transporté le drame musical dans la région du surnaturel. Les esprits aériens, les fées, les nymphes des bois, demandaient un poète nouveau, un compositeur ardent et fébrile, habitué à vivre par la pensée dans ce monde nuageux, dans cette patrie éthérée de l'hallucination et du rêve" (Symphonistes et virtuoses, 1. cit., p. 175). Si Marmontel semble restreindre ici la notion de fantastique à celle de féerique, il fait cependant allusion également à la scène finale de Don Juan, l'apparition du commandeur, qui représente à ses yeux un admirable modèle du genre fantastique (id.).
39. La traduction française des Contes d'Hoffmann avait paru en 1830 chez Louis Haumer et Cie, à Bruxelles. Bizet avait formé le projet, en 1959, d'un opéra basé sur le Tonnelier de Nuremberg.
40. Cette ouverture d'esprit au domaine du surnaturel se traduit, chez Bizet, entre autres, par un projet d'ode symphonique, "Ulysse et Circé", dont une scène devait représenter les enchantements de Circé, dans le personnage de Mab, bohémienne à l'art magique (La Jolie fille de Perth), dans les sortilèges de l'invisible Arlésienne, dans la scène des cartes de Carmen.
41. L'on sait qu'il allait jusqu'à s'informer davantage des lectures d'un nouvel élève que de ses études de musique (cf. M. Curtiss, 1. cit., p. 130).
42. Un opéra intitulé "Le Rhin allemand", dû à Charles Delioux, d'après Musset, devait être représenté à Paris le 5 août 1870.
43. Méry jouissait alors en France d'une grande renommée, due à une activité littéraire fort variée. Il avait commencé sa carrière comme poète politique, auteur, avec son compatriote Barthélémy, d'une série de pamphlets en vers contre le gouvernement de Louis-Philippe : la Némésis. Invité par la reine Hortense et d'autres membres de la famille impériale (Méry était bonapartiste) à se rendre en Italie, il en avait rapporté toute une série de romans italiens, tandis que l'Angleterre lui inspirait "Les Nuits de Londres" (1840). Sans a-

voir vu ni l'Inde ni l'Amérique, il avait publié, entre 1840 et 1843, des romans indiens ("Héva", "La guerre du Nizam") et américain ("La Floride"), qui avaient eu un grand succès dans les colonnes de la Presse. L'on pourrait citer encore bien d'autres romans et de nombreuses pièces de théâtre, comédies ou drames, dont certains ("Le Chariot d'enfants", d'après l'indien Soudraka, 1830, "L'imagier de Harlem", 1832) ont été écrits avec Gérard de Nerval, dont Méry fut un des intimes amis. En tant que poète, Méry avait donné entre autres les "Mélodies poétiques" (1833), les "Chants du Rhin" (1865), et comme poète officiel de l'Empire, plusieurs pièces de circonstances. Sur le plan de ses rapports avec la musique, l'on peut relever sa collaboration avec Aubert ("Margenta", chant de victoire), Reyer ("Victoire", cantate, et "Erostrate"), Rossini (traduction de "Sémiramis"), Jules Cohen ("L'Annexion", cantate), Delibes ("Alger", cantate) et Verdi ("Don Carlos").

44. Il y fait allusion, avec modestie, dans une lettre de fin décembre 58 : "Je n'ai pas trop mal employé mon année. J'ai lu plus de cinquante volumes, tant d'histoire que de littérature, j'ai voyagé, j'ai appris un peu de l'histoire de l'art, je suis devenu un peu connaisseur en peinture, en sculpture, etc." (Lettres de Rome, 1. cit., p. 112/113).
45. Mendelssohn explique sa conception du Lied ohne Worte dans une lettre adressée, en 1842, à Marc-André Souchay, de Lübeck, qui le questionnait sur l'interprétation d'un Lied ohne Worte particulier : "Si vous me demandez ce que j'ai pensé en l'écrivant, je vous dis précisément : le Lied tel qu'il est là. Si j'ai eu dans l'esprit, pour l'un ou pour l'autre, des mots précis, je ne saurais l'exprimer à quiconque, parce que le mot ne signifie pas pour l'un ce qu'il signifie pour l'autre, parce que seul le Lied peut dire à l'un la même chose, éveiller en lui le même sentiment qu'en un autre - un sentiment qui ne s'exprime cependant pas à travers les mêmes paroles" (Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847. Leipzig : Paul et Carl Mendelssohn - Bartholdy, 1864, p. 338).
46. Concernant le dédicataire, l'on se référera au chapitre "Formation" p.18 s.q.
47. Bizet utilisera le même procédé de chute de la tension expressive en brisant la nuance de la cadence de mi majeur, juste avant la coda des "Confidences" (cf. p. 125).
48. Seuls le passage de transition ouvert sur ré mineur I<sup>6</sup> et le saut, dans les grands élans, entre sol IV et la 7ème dim. de mi mineur (do IV et la 7ème dim. de la mineur, dans les mesures symétriques) - alors que l'on attendait plutôt la succession : sol IV, de V<sup>4</sup>, do I<sup>6</sup> - apportent quelques éléments de surprise.
49. Francis Planté s'était trouvé avec Bizet dans la classe de Marmontel à la fin de 1849, et y avait remporté le premier prix de piano après 7 mois d'étude. Il devait faire ses débuts de soliste en 1854 chez Pleyel et mener, parallèlement à une carrière de virtuose, une activité de musique de chambre en trio avec Allard et Franchomme.
50. En raison du caractère qu'il confère au second si, ce phrasé a tendance à donner plus de poids à la boucle mélodique ascendante qu'à la boucle descendante, l'élan musical se concevant plus naturellement dirigé vers le haut que vers le bas. La présence du do $\sharp$  comme dernière note de la mesure 6 (alors que la symétrie eût demandé un la), vestige de la courbe ascendante, autorise l'hypothèse d'une primauté sous-jacente de cette dernière sur son con-

traire. Dans cette optique, le mouvement pourrait être à la rigueur envisagé comme essentiellement circulaire, orienté toujours dans le même sens, et, par conséquent, non sans rapport spatial avec le geste des rameurs.

51. Dans la réexposition, les nuances individuelles de chaque phrase sont remplacées par un crescendo englobant.
52. François Le Couppey (1811 à 1887) fut élève de Dourlien au Conservatoire de Paris, où il devint par la suite titulaire d'une classe de piano pour femmes. Il est l'auteur d'ouvrages pédagogiques tels que L'art du piano (50 études annotées), L'école du mécanisme du piano, De l'enseignement du piano (1865).
53. Le procédé des pédales de secondes en syncope n'est pas sans faire songer au lied de Borodine intitulé : "La Belle au bois dormant".
54. Peut-être le sous-titre de "nocturne" dont Bizet pourvut, plus tard, le morceau de Colin-Maillard (Jeux d'Enfants No 9) vint-il à l'esprit de l'auteur en association - consciente ou non - avec les Rêves ; les deux pièces présentent la même tonalité de ré♭ majeur, les mesures 7 et 8 de Colin-Maillard rappellent les mesures 4 et 5 des Rêves, et l'on trouve dans les deux morceaux le même procédé d'insistance sur la tonique dans un passage modulateur vers la sous-dominante.
55. Delieux avait fréquenté la classe de Halévy en même temps que Bizet, de 1845 à 1849. Il avait débuté très jeune comme pianiste et devait montrer, dans ses compositions, un vif intérêt pour l'Espagne. En témoignent "La fête à Séville" (boléro) op. 23, le "Carnaval espagnol" op. 38, un "Fandango" op. 49.
56. Thulé est situé par les géographes soit en Islande, soit dans les Shetlands, soit sur la côte norvégienne, ou encore celle de l'Ecosse (cf. Encyclopedia Britannica, XXI (1967)).
57. Cette famille descendait d'un chirurgien de Charles-Quint établi dans le nord de la France depuis l'invasion des Flandres par les Espagnols.
58. Cette formule conclusive est employée à plusieurs reprises dans la séquedille pour piano intitulée "Castilla", d'Albeniz, où figure par ailleurs le rythme typique de la séquedille :  , absent chez Bizet.
59. L'on notera la présence insolite du sol naturel, mes. 126, emprunté à la gamme naturelle de la mineur, ainsi que l'effet inattendu du si dans l'accord de do V, mes. 128, note que l'on eût attendue plutôt comme quinte de la V que comme tierce de sol.
60. Le violoniste belge Ch. de Bériot (1802-1870) avait donné beaucoup de concerts en France, et Bizet l'admirait fort (cf. M. Curtiss, l. cit., p. 187). Il avait épousé la Malibran en 1836, et son fils devait devenir le professeur de chant de Madame Trélat, dont Bizet fréquenta beaucoup le salon dans les années 68/69 (cf. p. 29).
61. Bizet reprendra, dans les Variations Chromatiques, cette manière de préciser a posteriori l'interprétation d'un accord. Cf. p. 149.
62. Bizet avait connu Saint-Saëns au Conservatoire, où, avec quelques années d'avance, ce dernier faisait des études d'orgue chez Benoist et de composition

chez Balévy. Les deux adolescents furent en même temps accompagnateurs d'une société de chant (cf. p. 20). Leur amitié devait se révéler durable, tout au long de la vie de Bizet (le catalogue de la bibliothèque musicale de Bizet comprend nombre d'oeuvres de Saint-Saëns), et Saint-Saëns écrivit, dans Portraits et Souvenirs, ainsi que dans Germanophilie (Paris : Dorbon-Ainé, 1916), des pages lucides et positives sur l'auteur de Carmen.

63. Bizet avait d'abord dédié Marine à son ami Delaborde. Mais il changea d'avis (sur le manuscrit, le nom du premier dédicataire est biffé au crayon) et écrivit en dédicace le nom de la Comtesse d'Alton Shée. Celle-ci n'apparaît nulle part dans les biographies de Bizet. Peut-être faisait-elle partie des soirées musicales du Dr. Trélat, que Bizet fréquentait beaucoup en 1866, et où il joua quelquefois.
64. Bizet admirait beaucoup le grand pianiste et compositeur hongrois fixé à Paris (cf. E. Galabert, l. cit., p. 23) et interprétait lui-même certaines de ses oeuvres (Etude No 14, dite "La Chasse", 14ème morceau des "Nuits blanches").
65. Les Variations Chromatiques ont été orchestrées par F. Weingartner (Choudens, Paris 1909), qui a complété certaines indications dynamiques que Bizet n'avait pas spécifiées. Ainsi le "piu lento" de la var. V, le "piu lento ma non troppo" de la var. VII, l'"istesso tempo" des var. VIII, X et XIV. Il a, d'autre part, donné des indications métronomiques fort bien adaptées au caractère de chaque variation. L'orchestration permet une mise en valeur particulière de certains passages : ainsi le thème, dont les trois éléments constitutifs - gamme chromatique, pédale de do et ponctuation  $\text{♩} \text{♩}$  - sont clairement différenciés par les cordes, les contrebasses et timbales, et les cors. Dans la var. III, la mélodie est intégralement confiée aux cordes, les vents se chargeant des gammes chromatiques intermédiaires. A la var. VII, les cordes assurent le trémo de base, tandis que les voix chromatiques de la main droite, au piano sont mises en valeur successivement par la flûte (mes. 1 et 2), à laquelle s'ajoute le hautbois (mes. 3 et 4), auxquels viennent s'adjoindre les basses (mes. 5 à 8), les voix chromatiques de la main gauche étant assurées par les cors. Enfin, la mélodie de la coda, partagée entre les violons et la clarinette, se détache sur des arpèges de harpe. Seule adjonction superflue : une cadence personnelle de Weingartner, pour le violon, insérée au  $\odot$  central de la coda.
66. La dédicataire, au sujet de laquelle on ne possède aucun renseignement, pourrait avoir été une élève de Bizet au moment de la composition de Marine.
67. Le thème de l'enfance restera d'ailleurs dans l'esprit de Bizet, puisqu'il l'utilisera à nouveau dans Carmen (choeur des gamins).
68. "Pasdeloup rejouera, cet hiver, ma symphonie et probablement aussi mes petites suites d'orchestre en 5 morceaux" écrit Bizet dans cette lettre, datée par Imbert - avec toutefois une réserve interrogative - en 1873 (cf. Imbert, l. cit., p. 195). Or, deux indications montrent que cette datation est trop tardive : Bizet mentionne, dans le même paragraphe, qu'il travaille à Claris - opéra dont on sait que la composition date de 1870/71 (cf. Dean, 1ère édition, l. cit., p. 225, et M. Curtiss, l. cit., p. 245) - et fait part de l'achat, par la maison Durand, de la partition des Jeux d'Enfants (contrat du 28 septembre 71, cf. p. 181). Cette lettre date donc vraisemblablement de l'automne 71, le terme "rejouer" laissant dès lors inférer, pour la Petite Suite, une première exécution encore antérieure.





## BIBLIOGRAPHIE

(M.f. = micro-film)

### I. Ouvrages biographiques et critiques relatifs à Bizet, faisant l'objet d'une citation, d'un rapport ou consultés comme base de travail.

#### 1. Livres

Bellaigue, Camille. Georges Bizet, sa vie et ses oeuvres. Paris : Delagrave, 1890

Bizet, Georges. Lettres, Impressions de Rome, 1857-60, la Commune, 1871. Préface de Louis Ganderax. Paris : Calmann-Lévy, s.d.

Cooper, Martin. Georges Bizet. Londres - New-York - Toronto : Oxford University Press, 1938

Curtiss, Mina. Bizet et son temps. Genève - Paris : La Palatine, 1961

Dean, Winton. Georges Bizet, his life and work. London : J-M. Dent and sons Ltd., 1948 (1ère édition), 1965 (2ème édition)

Delmas, Marc. Georges Bizet. Paris : Pierre Bossuet, 1930

Galabert, Edmond. Georges Bizet, souvenirs et correspondance. Paris : Calmann-Lévy, 1877

Gauthier-Villars, Henry. Bizet. Paris : Henri Laurens, 1911

Imbert, Hugues. Georges Bizet. Paris : Paul Ollendorf, 1899

Imbert, Hugues. Portraits et Etudes - Lettres inédites de Georges Bizet. Paris : Fischbacher, 1894

Istel, Edgar. Bizet und Carmen. Stuttgart : J. Engelhorn's Nachf., 1927

Landormy, Paul. Bizet. Paris : Felix Alcan, 1924

- Laparra, Raoul. Bizet et l'Espagne. Paris : Delagrave, 1935
- Parker, D. C. Bizet. London : Routledge and Kegan Paul Ltd., 1951
- Pigot, Charles. Georges Bizet et son oeuvre. Paris : Delagrave, 1886
- Rabe, Julius. Georges Bizet. Uppsala och Stockholm : Almqvist e Wiksells Förlag, 1925
- Robert, Frédéric. Georges Bizet. Paris : Seghers, 1965
- Voss, Paul. Georges Bizet. Leipzig : Philipp Reclam junior, s.d.
- Weissmann, Adolf. Bizet. Berlin : Marquardt et Co., 1907

## 2. Articles

(Revue, périodiques, quotidiens, divers)

- Bellaigue, Camille. "Georges Bizet". Revue des deux mondes, XCV (1889)
- Bizet, Georges (pseud. Gaston de Betzi). "Causerie musicale". La Revue Nationale et étrangère, 3 août 1867
- Charrier, Pierre. "Georges Bizet à la Villa Médicis". Musica, juin 1912
- Gouzien, Armand. L'Événement, 6 juin 1975
- Haack, H. Commentaire des Variations Chromatiques, disque CBS, 73 178
- Klein, John W. "Bizet's admirers and detractors". Music and Letters, XIX 1938
- Landormy, Paul. "Quelques inédits de Georges Bizet". Le Ménestrel, 4, 11, 18 et 25 août 1933, 1, 8, 15 et 22 septembre 1933
- Lefèvre, Maurice. "Georges Bizet, le musicien". Musica, juin 1912
- Lichtenfeld, Monika. Commentaire de la Petite Suite (Jeux d'Enfants op. 22), disque Deutsche Grammophon 2530186
- Marval de, Louis. "Une oeuvre pianistique quasi inconnue : celle de Georges Bizet". Feuille d'Avis de Neuchâtel, 6 juin 1975
- Prunières, Henri. "Bizet". Revue musicale, VI (1926)
- Real del Sarte, Maxime. "Souvenirs sur Bizet". Revue de musicologie, XIX (1938) (numéro consacré à Bizet)
- Reyer, Ernest. Les Débats, 13 juin 1875 (article nécrologique de Bizet)

Saint-Saëns, Camille. L'Echo de Paris, 9 février 1911

Servières, Georges. "Georges Bizet d'après les souvenirs de Pierre Berton". Le Guide musical, 8, 15 et 22 mars 1914

Wilder, Victor. "Georges Bizet". Le Ménestrel, 18 juillet 1975

\* \* \*. "Le centenaire du compositeur Georges Bizet". Bulletin officiel de la Ville de Neuchâtel, 29 mai 1975, No 20

II. Autres ouvrages faisant l'objet d'une citation, d'un rapport, ou consultés comme base de travail.

I. Livres

Aguettant, Louis. La musique de piano des origines à Ravel. Paris : Albin Michel, 1954

Almeras d', Henri. La Vie parisienne pendant le siège et sous la Commune. Paris : Albin Michel, s.d.

Andrews, H. K. Oxford Harmony. London : Oxford University Press, 1946

Barbedette, H. Weber. Paris : Le Ménestrel, 1862

Barbureau, Auguste. Traité théorique et pratique de composition musicale. Paris : Schonenberger, 1845

Baumann, Emile. L'oeuvre de C. Saint-Saëns (Les grandes formes de la musique). Paris : Paul Ollendorf, 1923

Becking, Gustav. Studien zu Beethovens Personalstil (Das Scherzothema). Leipzig : Breitkopf u. Härtel; 1921

Bellaigue, Camille. Gounod. Paris : Felix Alcan, 1919

Berlioz, Hector. Mémoires (1803 - 1865). Paris : Michel Lévy, 1870

Berlioz, Hector. Les Musiciens et la musique. Paris : Calmann-Lévy, 4ème édition, s.d.

Blaze de Bury, Henri. Musiciens du passé, du présent et de l'avenir. Paris : Calmann-Lévy, 1880

Bouvet, Charles. Massenet (Les Musiciens célèbres). Paris : Henri Laurens, 1929

- Brancour, René. Massenet (Les Maîtres de la musique). Paris : Felix Alcan, 1922
- Burger, Geoffroy-Auguste. Sämtliche Werke. Leipzig : Max Hesses Verlag, s.d.
- Catel, Charles-Simon. Traité complet d'harmonie. Paris : Cartereau, 1802, 1867 (dernière édition)
- Chantavoine, Jean. De Couperin à Debussy (Les Maîtres de la musique). Paris : Felix Alcan, 1921
- Chantavoine, Jean et Gaudetroy-Demonbynes, J. Le romantisme dans la musique européenne (L'évolution de l'humanité : l'ère romantique). Paris : Albin Michel, 1955
- Chantavoine, Jean. C. Saint-Saëns. Paris : Richard Masse, 1946
- Chateau, Jean. L'enfant et le jeu. Paris : le Scarabée, 1967
- Chouquet, Gustave. Histoire de la musique dramatique en France. Paris : Firmin Didot, 1873
- Christian, P. Introduction aux poèmes d'Ossian. Paris : Hachette, 1858
- Coeuroy, André. Weber. Paris : Felix Alcan, 1925
- Cortot, Alfred. Commentaire des 4 Impromptus de Chopin. Paris : Salabert, s.d.
- Cortot, Alfred. Commentaire des Kinderszenen de Schumann. Paris : Salabert, s.d.
- Cortot, Alfred. La musique française de piano. Paris : Rieder, 1930
- Degas, Edgar. Lettres (recueillies et annotées par Marcel Guérin, avec une préface de Daniel Halévy). Paris : Grasset, 1931
- Dufourcq, Norbert. César Franck. Paris : La Colombe, 1949
- Dunwell, Wilfrid. The Evolution of 20th century Harmony. London : Novello, 1960
- Eckart-Bäcker, Ursula. Frankreichs Musik zwischen Romantik und Moderne. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1965
- Eggebrecht, Hans-Heinrich. Studien zur musikalischen Terminologie. Wiesbaden : Verlag der Akademie der Wissenschaften und der Literatur in Mainz, in Kommission bei Franz Steiner Verlag GmbH, 1955

- Eggl, Eva. Probleme der musikalischen Werkästhetik im 19. Jahrhundert. Winterthur : P. G. Keller Verlag, 1965
- Ellis, Mildred Catharine. The french piano character piece of the nineteenth and early twentieth Centuries (vol. I et II). Indiana University, Ph. D., 1969, M.f.
- Favre, Georges. La musique française de piano avant 1830. Paris : Didier, 1953
- Fétis, François-Joseph. Curiosités historiques de la musique. Paris : Janet et Cotelle, 1830
- Fétis, François-Joseph. La musique mise à la portée de tout le monde. Paris : Alexandre Mesnier, 1830
- Fétis, François-Joseph. Traité élémentaire de musique. Bruxelles : A. Jamar, s.d.
- Fétis, François-Joseph. Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie. Paris : Brandus et Dufour, 1844 (1ère édition), 1872 (2ème édition)
- Ganche, Edouard. Frédéric Chopin. Paris : Mercure de France, 1949
- Gauthier, Théophile. Critique artistique et littéraire. Paris : Larousse, 1929
- Georgii, Walter. C-M. von Weber als Klavierkomponist. Diss. Phil. Halle. Leipzig : Breitkopf u. Härtel, 1914
- Georgii, Walter. Klaviermusik. Berlin-Zurich : Atlantis Verlag, 1941
- Girdlestone, C.M. Mozart et ses concertos pour piano. Paris : Desclée de Brouwer, 1953
- Glusman, Elfriede. The early Nineteenth-Century Lyric Piano Piece. Diss. Columbia University, 1969, M.f.
- Gounod, Charles. Mémoires d'un artiste. Paris : Calmann-Lévy, 1896
- Groupe d'auteurs. François-Joseph Fétis et la vie musicale de son temps (1784 à 1871). Bruxelles : Bibliothèque Royale Albert I, 1972
- Halévy, Ludovic. Carnets (Introduction et notes par Daniel Halévy). Paris : Calmann-Lévy, 1935

- Heugel, François. Lettre personnelle à l'auteur, 6 mai 1975
- Hillemacher, P-L. Gounod. (Les Musiciens célèbres). Paris : Henri Laurens, 1906
- Hugo, Victor. Légende des siècles (La Pléiade). Paris : Gallimard, 1950
- Hoffmann, E.T.A. Contes fantastiques. Bruxelles : Louis Haumann et Cie, 1830
- Imbert, Hugues. Nouveaux profils de musiciens. Paris : Fischbacher, 1892
- Jankélévitch, Vladimir. Ravel. Paris : le Seuil, 1956
- Jean-Paul (Richter) : Flegeljahre. Berlin und Stuttgart : W. Spemann, s.d.
- Jullien, Adolphe. Musiciens d'aujourd'hui (2ème série). Paris : Librairie de l'art, 1894
- Juranie, Ghislaine. Histoire du piano. Paris : Prisma, s.d.
- Kahl, Willy. Lyrische Klavierstücke der Romantik. Stuttgart und Berlin : Cotta, 1926
- Kahl, Willy. Das Charakterstück (Das Musikwerk). Köln : Arno Volk Verlag, 1955
- Koechlin, Charles. Gabriel Fauré. Paris : Le bon plaisir, 1949
- Lalo, Pierre. De Rameau à Ravel, portraits et souvenirs. Paris : Albin Michel, 1947
- Landormy, Paul. Gounod. Paris : Gallimard, 1942
- Liszt, Franz. Gesammelte Schriften. Leipzig : Breitkopf u. Härtel, s.d.
- Maréchal, Henri. Paris, souvenirs d'un musicien. Paris : Hachette, 1907
- Marmontel, Antoine. Eléments d'esthétique musicale et considérations sur le beau dans les arts. Paris : Heugel, 1884
- Marmontel, Antoine. Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano, suivis du Vade-mecum du professeur de piano (voir aussi sous Vade-mecum). Paris : Heugel, 1886
- Marmontel, Antoine. Histoire du piano et de ses origines. Paris : Heugel, 1885
- Marmontel, Antoine. Les Pianistes célèbres. Paris : Heugel, 1878

- Marmontel, Antoine. Symphonistes et virtuoses. Paris : Heugel, 1881
- Marmontel, Antoine. Vade-mecum du professeur de piano, précédé des Conseils d'un professeur sur l'enseignement technique et l'esthétique du piano. Paris : Heugel, s.d.
- Martineau, René. Emmanuel Chabrier. Paris : Dorbon-Ainé, 1910.
- Massin, Brigitte et Jean. Mozart. Paris : Club français du livre, 1959
- Mendelssohn-Bartholdy, Felix. Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847. Leipzig : Paul et Carl Mendelssohn-Bartholdy, 1864
- Mogador, Céléste. Mémoires. Paris : Librairie nouvelle, s.d.
- Moser, Françoise. Vie et aventures de Céléste Mogador. Paris : Albin Michel, 1935
- Pagnerre, Louis. Charles Gounod, sa vie et ses œuvres. Paris : L. Sauvaire, 1890
- Pagnerre, Louis. De la mauvaise influence du piano sur l'art musical. Paris : E. Dentu, 1885
- Panoff, Peter. Militärmusik in Geschichte und Gegenwart. Berlin : Karl Siegismund Verlag, 1938
- Piaget, Jean. La formation du symbole chez l'enfant. Neuchâtel et Paris : Delachaux et Niestlé, 1945
- Pierre, Constant. Le Conservatoire National de musique et de déclamation. Paris : Imprimerie nationale, 1900
- Pincherle, Marc. Musiciens peints par eux-mêmes. Paris : Pierre Cornuau, 1939
- Reyer, Ernest. Notes de musique. Paris : Charpentier et Cie, 1875
- Reyer, Ernest. Quarante ans de musique. Paris : Calmann-Lévy, s.d.
- Rolland, Romain. Musiciens d'aujourd'hui. Paris : Hachette, 1921
- Sainte-Beuve, C-A. Nouveaux lundis. Paris : Michel Lévy, 1864
- Saint-Saëns, Camille. Germanophilie. Paris : Dorbon-Ainé, 1916
- Saint-Saëns, Camille. Harmonie et mélodie. Paris : Calmann-Lévy, 1885
- Saint-Saëns, Camille. Portraits et souvenirs. Paris : Société d'édition artistique, 1900

- Salzer, Felix. Structural Hearing. New-York : Boni, 1952
- Servières, Georges. Emmanuel Chabrier. Paris : Alcan, 1912
- Servières, Georges. Weber. Paris : Henri Laurens, s.d.
- Segnitz, Eugen. Carl Reinecke. Leipzig : Hermann Seemann, s.d.
- Schumann, Robert. Briefe (Neue Folge, hrsg. von G. Janssen). Leipzig : Breitkopf u. Härtel, 1886
- Schumann, Robert. Gesammelte Schriften über Musik und Musiker. (hrsg. von Heinrich Simon). Leipzig : Ph. Reclam, 1888)
- Sterling, Eugen Allen. A study of Chromatik Elements in selected Piano Works of Beethoven, Schubert, Schumann, Chopin and Brahms. Diss. Indiana University 1966, Ann Arbor 1966, M.f.
- Storb, Ilse. Untersuchungen zur Auflösung der funktionalen Harmonik in den Klavierwerken von Claude Debussy. Diss. Köln, 1967, M.f.
- Strom, Kurt. Beiträge zur Entwicklungsgeschichte des Marsches in der Kunstmusik bis Beethoven. Suhl in Thüringen : Thüringer Warte, 1926
- Tiersot, Julien. Hector Berlioz et la société de son temps. Paris : Hachette, 1904
- Tiersot, Julien. Un demi-siècle de musique française. Paris : Felix Alcan, 1918
- Vax, Louis. L'art et la littérature fantastiques. Paris : Puf, 1970
- Vidor, Martha. Zur Begriffbestimmung des musikalischen Charakterstückes mit besonderer Berücksichtigung des Charakterstückes für Klavier. Diss. Phil., Universität de Leipzig, 1924, M.f.
- Wagner, Manfred. Die Harmonielehren der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1974
- Winternitz, Emanuel. Musical autographs from Monteverdi to Hindemith (vol. I : théorie, vol. 2 : illustrations). Princeton University Press, 1955
- Wolters, Klaus. Le piano. Lausanne : Payot, 1971

## 2. Articles

(Revue, périodiques, quotidiens, divers)

Ballif, Claude. "Introduction à la métatonalité". Polyphonie, revue musicale. Paris : Richard Masse, 1956

Blanchard, H. Gazette musicale, 2 décembre 1834

Bleton, Pierre. "Une sociologue : la Comtesse de Ségur". Les Temps modernes, CC (1963)

Bullivant, Pierre. "La nature du chromatisme". Music Review, novembre 1963

Collaer, Paul. "L'esprit de la musique française". Revue musicale, CXCIII (1939)

Cortot, Alfred. "L'oeuvre pianistique d'E. Chabrier". Revue musicale, V (1926)

Dessauer, H. "John Field, sein Leben und seine Werke". Musikalisches Magazin, XLIV (1912)

Gervais, Françoise. "Etude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy". Revue musicale. Paris : Richard Masse, 1971

Goblot Edmond. "La musique descriptive". Revue philosophique de la France et de l'étranger, LII (1901)

Gounod, Charles. Lettres à Bizet. Revue de Paris, VI (1899)

Griveau, Maurice. "Musique pittoresque". Revue de musicologie, VII (1923)

Holst, Gunnar. "Förteckning över musikhandskrifter : musikalier, brev och biografica". Svenskt musikhistoriskt Arkiv, VIII (1972)

Koechlin, Charles. "La musique française avant et après Debussy". Revue musicale, CLV (1935)

Kahl, Willy. "Charakterstück". Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik, (1951)

Koechlin, Charles. "André Gédalge". Revue musicale, VI (1926)

Liess, Andreas. "L'harmonie dans les oeuvres de Debussy". Revue musicale, CXI (1931)

Lippman, E.A. "Theory and Practice in Schumann's Aesthetics". Journal of the American Musicological Society, XVII (1964)

Mersman, Hans. "Die moderne Musik seit der Romantik". Bückens Handbuch der Musikgeschichte (1927)

Notbok med kompositioner av honom själv och andra. Collection Nydahl, Stockholm

Saint-Saëns, Camille. La Nouvelle Revue, 1 novembre 1879

Schumann, Robert. Neue Zeitschrift für Musik, III (1835)

### 3. Encyclopédies

Apel, Willy. Harvard Dictionary of Music (1964)

Bückens Handbuch der Musikgeschichte (1927)

Castil-Blaze, M. Dictionnaire de musique moderne (1828)

Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik (1951)

Encyclopedia Britannica (1967)

Encyclopédie Fasquelle (1958)

Eitner, Robert. Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten (1900)

Grove's Dictionary of Music and Musicians (revu par J.A. Fuller Maitland, 1910)

Histoire de la musique. Encyclopédie de la Pléiade (1960)

Honegger, Marc. Dictionnaire de la musique (1970)

Larousse de la musique (1957)

Lavignac, A. Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire (1913)

Riemann. Musiklexikon (12ème édition, revue par W. Gurlitt, 1959-60)

Rousseau, Jean-Jaques. Dictionnaire de la musique (1768)

Stephan, Rudolf. Musik (Fischerlexikon) (1957)

Webster. International Dictionary (1947)

### III. Texte littéraire faisant l'objet d'une citation dans ce livre.

Méry, Joseph. Les Chants du Rhin. In-fol., L.p. n. ch. Paris : Imprimerie Chaix, 1866

IV. Textes musicaux faisant l'objet d'une citation dans ce livre

A. Bizet Georges

1. Oeuvres pianistiques

a) Partitions obtenues en M.f. de la Bibliothèque Nationale

Préludes Nos 2, 3, 4

Caprice original, I et II

Romance sans paroles

Nocturne en fa

Trois Esquisses musicales (Régnier-Canaux, 1858)

Chasse Fantastique (Heugel, 1866)

Les Chants du Rhin (Heugel, 1866)

Marine (Hartmann, 1868)

Variations Chromatiques de concert (Hartmann, 1868)

Nocturne en ré majeur (Hartmann, 1868)

b) Partition encore publiée actuellement

Jeux d'Enfants (Durand)

Jeux d'Enfants (version à deux mains, par Lucien Garban, Durand)

2. Autres oeuvres

Carmen, opéra-comique en 4 actes (Klavierauszug). Leipzig : Peters, s.d.

La Jolie Fille de Perth, opéra en 4 actes (réduction pour chant et piano).

Paris : Choudens, s.d.

Les Pêcheurs de perles (réduction pour chant et piano). Paris : Choudens, s.d.

Petite Suite d'orchestre. Zurich : Eulenburg, 1959. No 898

B. Autres compositeurs

Busoni, Ferruccio. All'Italia! in modo napolitano. Wiesbaden : Breitkopf u. Härtel, s.d.

Mendelssohn, Felix. Lieder ohne Worte (hrsg. von Kullak/Niemann). Londres - Francfort - New-York : Peters, s.d.

Schumann, Robert. Carnaval op. 9. Paris : Salabert, s.d.

Schumann, Robert. Etudes Symphoniques en forme de variations, op. 13 (id)

Schumann, Robert. Kinderszenen, op. 15 (id)

V. Disques faisant l'objet d'une citation dans ce livre

Bizet, Georges. Jeux d'Enfants (12 pièces pour piano à 4 mains) op. 22.

W. et B. Klien. Vox 36019

Bizet, Georges. Petite Suite d'orchestre. Orchestre National de l'O.R.T.F.,

Jean Martinon. DGG 2530 186

Bizet, Georges. Variations Chromatiques. Glenn Gould. CBS 73 178

## TABLE DES MATIÈRES

	Pages
I. Introduction .....	11
II. Formation et activité pianistiques de Bizet	
1. Formation .....	18
2. Activité .....	24
III. Catalogue des oeuvres pianistiques de Bizet .....	30
IV. Présentation philologique des manuscrits .....	33
V. Oeuvres d'adolescence .....	38
A. Titres des morceaux .....	40
B. Aspect technique .....	43
1. Forme .....	43
2. Mélodie .....	48
3. Harmonie .....	55
4. Mètre, tempo, rythme .....	60
5. Nuance .....	63
6. Ecriture pianistique .....	64
VI. Trois Esquisses musicales .....	71
1. Ronde turque .....	72
2. Sérénade .....	76
3. Caprice .....	80
VII. La Chasse Fantastique .....	85
VIII. Les Chants du Rhin .....	95
1. L'Aurore .....	100
2. Le Départ .....	104
3. Les Rêves .....	109
4. La Bohémienne .....	114
5. Les Confidences .....	122

	Pages
6. Le Retour .....	127
IX. Marine .....	135
X. Variations Chromatiques .....	144
1. Aspect harmonique .....	148
2. Aspect mélodique .....	154
3. Aspect du tempo .....	161
4. Aspect rythmique .....	163
5. Ecriture pianistique .....	166
6. Influences .....	168
XI. Nocturne en ré majeur, dit "Premier Nocturne".....	171
XII. Jeux d'Enfants .....	181
1. L'Escarpolette .....	189
2. La Toupie .....	196
3. La Poupée .....	201
4. Les Chevaux de bois .....	204
5. Le Volant .....	208
6. Trompette et Tambour .....	212
7. Les Bulles de savon .....	218
8. Les Quatre Coins .....	222
9. Colin-Maillard .....	227
10. Saute-mouton .....	230
11. Petit Mari, Petite Femme .....	233
12. Le Bal .....	238
XIII. Conclusion .....	242
Notes .....	248
Bibliographie .....	258