



HAL
open science

**L'ermite et le virtuose Glenn Gould et Georges Cziffra
en figures de l'ascèse pianistique The hermit and the
virtuoso Glenn Gould and Georges Cziffra figures of
pianistic asceticism**

Denis Laborde

► **To cite this version:**

Denis Laborde. L'ermite et le virtuose Glenn Gould et Georges Cziffra en figures de l'ascèse pianistique The hermit and the virtuoso Glenn Gould and Georges Cziffra figures of pianistic asceticism : <http://ateliers.revues.org/8841>. Ateliers d'anthropologie, 2011, Virtuosités ou les sublimes aventures de la technique (35), 24 p. halshs-00659443

HAL Id: halshs-00659443

<https://shs.hal.science/halshs-00659443>

Submitted on 12 Jan 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ateliers d'anthropologie

Revue éditée par le Laboratoire d'ethnologie et de sociologie comparative

35 | 2011 :

Virtuosités ou les sublimes aventures de la technique

L'ermite et le virtuose

Glenn Gould et Georges Cziffra en figures de l'ascèse pianistique

The hermit and the virtuoso

Glenn Gould and Georges Cziffra figures of pianistic asceticism

DENIS LABORDE

Résumés

Cette contribution est consacrée à deux pianistes virtuoses de la seconde moitié du XX^e siècle : Glenn Gould (1932-1982) et Georges Cziffra (1921-1994). Glenn Gould vécut en ascète dans l'Ontario, renonçant au concert, qu'il assimilait à la corrida, pour se consacrer à l'enregistrement. Georges Cziffra se retira à Senlis, près de cette chapelle Saint-Frambourg dont il fit le siège de sa fondation après avoir bâti le célèbre festival de La Chaise-Dieu et avoir consacré une vie de virtuose à ces salles de concert et ces plateaux de télévision qui l'accueillirent dans le monde entier. Ces deux artistes incarnèrent deux figures antagoniques du pianiste : l'un, pour qui la pratique musicienne n'était « ni une démonstration de la *virtus* (virtuosité) du soliste, ni la complaisante exhibition d'une pratique de soi » (Schneider, 1988 : 40), incarna la figure érémitique de l'artiste en prise sur « la musique » ; l'autre, « le type qui peut jouer du piano plus vite que tous les autres » (Böhm, 1995 : 88), incarna la figure mondaine du virtuose. Aucun ne fit l'unanimité, aucun ne laissa indifférent. Ainsi se construisirent, aux deux extrêmes d'une rhétorique de la virtuosité, deux figures antagoniques de l'ascèse pianistique : Gould, absorbé par la technologie ; Cziffra, par la technique.

This contribution is devoted to two pianists virtuoso of the second half of the XX^e century: Glenn Gould (1932-1982) and Georges Cziffra (1921-1994). Glenn Gould lived as an ascetic in Ontario, giving up concerts, which he likened to bullfights, to devote himself to recording. Georges Cziffra withdrew to Senlis, near the chapel of St. Frambourg which he turned into his foundation after having built the famous Festival de La Chaise-Dieu and having devoted a virtuoso lifetime to these concert halls and television studios that welcomed him worldwide. These two artists incarnated two conflicting pianist figures: one, for whom music practice was "not a demonstration of the soloist's *virtues* (virtuosity) nor a complacent exhibition of self practice" (Schneider, 1988: 40), embodied the figure of the hermit artist in tune with "music", the other, "the guy who can play the piano faster than all others" (Böhm, 1995: 88), embodied the worldly face of the virtuoso. Neither was unanimously beloved nor did they leave anyone indifferent. Thus at the two extreme of this rhetoric of virtuosity, two conflicting faces of

pianistic asceticism were constructed: Gould, absorbed by technology; Cziffra, by technique.

Entrées d'index

Index de mots-clés : musique, Cziffra, Gould, pianiste, virtuose

Index by keyword : music, Cziffra, Gould, pianist, virtuoso

Texte intégral

Il sentait le dangereux attrait de la virtuosité..., plaisir bien excusable, presque innocent chez un jeune homme, mais néanmoins mortel pour l'art et pour l'âme.

Romain Rolland, *Jean-Christophe*, t. IV.

- 1 Pour qu'il y ait virtuosité, il faut un virtuose. C'est ce que dit mon dictionnaire usuel : la virtuosité, c'est « le talent, la technique du virtuose » (*Le Petit Robert*, 1990). Quant au virtuose, en voici trois acceptions escortées d'exemples :

1. Une personne extrêmement douée, « amateur de sciences et des beaux-arts, qui en favorise le progrès » (Encyclopédie). « Madame la Dauphine... est virtuose (elle sait trois ou quatre langues) » (Sév.). 2. (1668, répandu XVIII^e siècle). Musicien, exécutant doué d'une technique brillante. *Virtuose du piano*. « Le jeu vertigineux du virtuose » (Proust). Adj. *Il est plus virtuose qu'inspiré*. 3. (Dans toute activité, artistique ou autre). Personne, artiste extrêmement habile, dont le métier, la technique sont supérieurs. *Virtuose du pinceau*. Rivarol... « était un virtuose de la parole » (Ste-Beuve). « Il y a des virtuoses de la diplomatie » (André Siegfried)...

... et de l'identité, serait-on tenté d'ajouter après avoir lu l'ouvrage canonique de Xabier Itçaina (2007).

- 2 C'est au deuxième de ces virtuoses qu'est consacrée ma contribution, au « musicien, exécutant doué d'une technique brillante » (*Le Petit Robert*, 1990). Mais le fait que l'on se trouve en présence d'un virtuose garantirait-il que l'on aperçoive nécessairement « de la virtuosité » ? Pour qu'il y ait virtuosité, il faut, certes, se trouver plongé dans une situation de face à face avec un virtuose, mais ne faut-il pas, en outre, être à même de repérer « du talent », « de la technique » dans le jeu du virtuose, et de remarquer son caractère « brillant » ? C'est bien la question qu'une approche anthropologique va nous permettre d'adresser à cet oublié de la définition du dictionnaire, à ce témoin de virtuosité, ce spectateur — chacun de nous — qui voit le virtuose à l'œuvre : l'opération qui nous fait qualifier tel ou tel musicien de virtuose, ou le même musicien de virtuose dans telle interprétation et pas dans telle autre, irait-elle de soi, serait-elle imposée par l'expérience ? Comment éprouvons-nous la technique de son jeu instrumental ? La virtuosité serait-elle une caractéristique immanente du jeu de l'interprète ?
- 3 Deux pianistes emblématiques de la seconde moitié du XX^e siècle vont servir à la fois de cibles et de guides pour l'analyse de cette construction de la virtuosité. Bien que contemporains, jamais ils ne se rencontrèrent. Glenn Gould (1932-1982) vécut en ascète dans l'Ontario, renonçant au concert, qu'il

assimilait à la corrida, pour se consacrer à l'enregistrement. Georges Cziffra (1921-1994) se retira à Senlis, près de cette chapelle Saint-Frambourg dont il fit le siège de sa fondation après avoir bâti le célèbre festival de La Chaise-Dieu et avoir consacré une vie de virtuose aux salles de concert et aux plateaux de télévision qui l'accueillirent dans le monde entier. Ces deux artistes incarnèrent deux figures antagoniques du pianiste : l'un, pour qui la pratique musicale n'était « ni une démonstration de la *virtus* (virtuosité) du soliste, ni la complaisante exhibition d'une pratique de soi » (Schneider, 1988 : 40), incarna la figure érémitique de l'artiste en prise sur « la musique » ; l'autre, « le type qui peut jouer du piano plus vite que tous les autres » (*in* Böhm, 1995 : 88), incarna la figure mondaine du virtuose. Aucun ne fit l'unanimité, aucun ne laissa indifférent. Chacun eut ses admirateurs inconditionnels et ses détracteurs irascibles. On prétendait de l'un qu'il « truquait tous ses enregistrements » (Schneider, 1988 : 17), de l'autre qu'il n'avait aucune inspiration. Ainsi se construisirent, aux deux extrêmes d'une rhétorique de la virtuosité, deux figures opposées de l'ascèse pianistique : Gould, absorbé par la technologie ; Cziffra, subjugué par la technique.

L'espace lexicographique

- 4 Ne refermons pas encore le dictionnaire, il va nous livrer de précieux indices sur la façon dont la virtuosité fut conviée à prendre place dans la délibération des hommes. Parmi ces indices, l'étymologie. Le mot virtuose, nous dit *Le Petit Robert* (1990), vient de l'italien *virtuoso* — lui-même issu de *virtu* — dont une première occurrence apparaît en 1640, pour se généraliser, dans l'acception qui nous concerne ici, à partir de 1668. Le mot virtuosité en découle, mais il ne fait son apparition dans la langue française que près de deux siècles après le virtuose, en 1857.
- 5 Certes, il ne faut pas s'en tenir aux mots seuls. L'étymologie ne renseigne guère sur l'usage contemporain du mot et Jean Paulhan nous avait mis en garde :

Quand nous avons appris que le sou était une pièce d'or (*soldus*), nous disait-il, le maréchal un valet d'écurie (*mariscalcus*), le soldat un mercenaire (*soldato*), l'invité un homme à qui l'on fait violence (*invictus*), quand on nous a bien montré que chrétien et crétin sont un même mot, certes nous n'en savons pas davantage sur l'invité, le soldat, le sou, le maréchal, le Chrétien. Nous en savons même beaucoup moins (Paulhan, [1953] 1988 : 49).

Cependant, si elle renseigne peu sur la virtuosité, l'étymologie nous procure de précieuses indications sur l'installation du mot dans notre univers civilisationnel. Nous apprenons ainsi que l'instrumentiste doué d'une technique brillante n'a pas attendu qu'un cadre d'appréciation statutaire ait été préparé pour lui avant de s'inviter, comme virtuose, dans le lexique de la langue française. Et c'est lui-même, virtuose armé de sa technique *instrumentale*, qui donna plus tard, bien plus tard, naissance à l'idée de virtuosité et l'installa dans la situation de concert (*cf. infra*). La virtuosité fit donc son entrée dans la langue française après coup, au cœur du XIX^e siècle, pour entériner une situation de fait. Elle est fille du Romantisme.

- 6 Le dictionnaire en retient à ce moment deux synonymes — brio, vélocité — et

relie ainsi la virtuosité à la vitesse, au spectacle, au plaisir, à partir de quoi il dégage un sens par analogie et un sens péjoratif.

Par analogie, le mot désigne une « technique brillante (d'un artiste, d'un écrivain, d'un artisan, etc.) », il est alors synonyme de maîtrise. Dans son acception péjorative, « comme dans l'expression "c'est de la virtuosité pure", il signifie que "cela manque d'âme, de profondeur" ». Le TILF¹ illustre cette acception par une citation que Séailles applique à un domaine des arts voisins : « À l'école des Beaux-Arts, le métier est détaché de ce qui lui donne un sens, réduit à une virtuosité mécanique. »

7 *Virtuosité mécanique* prend ici les allures d'un oxymoron qui installe définitivement la virtuosité du côté de l'artificiel, en tant que « fait par l'homme, par opposition à naturel » (Simon, 2004 : 30). Faut-il dès lors s'étonner de ce que tout instrumentiste virtuose soit l'objet de tous les soupçons, lui qui met à rude épreuve cette ontologie musicienne d'inspiration platonicienne que nos instances d'éducation musicienne nous enseignent comme allant de soi, et qui considère, de nos jours encore, l'œuvre musicale comme structure pure (idéale) dont les exécutions sont des instanciations² ? Or, un virtuose qui exhibe sa technique s'oppose au procès naturel d'instanciation, il fait écran à la révélation musicale et, par là, s'interpose entre cette structure pure (« la musique ») et l'âme de l'auditeur. Il distrait, il gêne.

8 Et c'est ainsi, entre valorisation mythique et dévalorisation critique, qu'une idée de virtuosité va servir à tracer la ligne de démarcation entre le naturel et l'artificiel, entre le musicien inspiré et le mécanicien virtuose, au nom du décret platonicien que les Pères de l'Église firent leur, avant de chercher à durcir cette dichotomie entre la figure du *musicus*, qui demeure, pour Saint-Augustin, ce savant qui connaît la musique, et l'interprète (instrumentiste ou chanteur) qui ne fait qu'imiter des gestes. Au ^xe siècle, Gui d'Arrezzo précisera ce clivage : « Entre les musiciens et les chanteurs, il y a une grande distance. Ce qui constitue la musique, les seconds l'accomplissent, mais les premiers la savent. Or, mettre en pratique quelque chose dont on ne connaît pas la théorie est propre à l'animal » (*in* Corbin, 1960 : 49).

9 C'est bien évidemment du côté de l'animal qu'il faut chercher le virtuose : ne se contente-t-il pas d'*accomplir*, alors que le musicien, lui, sait ? C'est ainsi que, sous les yeux de son hagiographe, Adolphe Böhm, Georges Cziffra, le virtuose, se faisait panthère lorsqu'il avait à affronter une difficulté technique :

L'exécution des octaves surtout attirait mon attention. La pose tranquille et relaxée des mains sur les touches présageait déjà l'imminent ouragan. Pour l'exécution d'octaves rapides, où Cziffra était inégalé, ce dernier rappelait la panthère : il ne donnait jamais d'effort apparent au départ ; il restait mollement collé aux touches puis, petit à petit, se détendait comme un arc bandé, s'arc-boutant et utilisant tout le poids de son corps incliné légèrement en avant, sans jamais arrondir le dos. Pour résoudre certains problèmes de difficulté transcendante, Cziffra ne se dérobe jamais. Il regarde scrupuleusement l'antagoniste dans les yeux et accepte la lutte ; il est virtuose au sens le plus étymologique du terme qui provient du latin et qui signifie courage et vertu (Böhm, 1995 : 87).

10 L'appréciation court les siècles. Sous cette description, la virtuosité fut durablement installée dans le paysage familier de nos pratiques musicales, du côté de la fabrication, de l'artificiel, de l'habileté, du tour de magie : une occupation d'ingénieur, pas d'artiste, quel que fût le mérite de quelques-unes des étincelantes figures emblématiques qui animèrent les salons de l'Europe

romantique : Franz Liszt, Johann Nepomuk Hummel, Ignaz Moscheles, parmi d'innombrables pianistes ; Niccolò Paganini, Pablo Sarasate, Delphin Alard chez les violonistes.

11 C'est dans ce cadre éristique que fut produite la figure du virtuose. À l'aube du XX^e siècle, la virtuosité se charge de suspicion. La figure de Jean-Christophe, dans le roman éponyme de Romain Rolland (1904-1912), devient l'emblème contesté du pianiste envoûté par la virtuosité, et sombrant dans les coupables délices de la technique et de la facilité. Quelques années auparavant, cette figure de virtuose tombait sous les fourches caudines du critique J. N. Burk, pour qui cette adulation n'était jamais que l'expression d'un fétichisme sans fondement. Il fallait y mettre un terme. Ne signait-elle pas la ruine de l'art ? « *People are growing more and more inclined to yawn at those unhuman creatures in pink tights that, with a superlative skill acquired by life-long practice, perform balancing feats which are entirely inane and uninteresting* » (Burk, 1918 : 282).

12 Dans un article promis à une belle longévité qu'il publie en 1949 dans la revue *The Musical Quarterly*, le musicologue et critique musical Marc Pincherle avoue son incompréhension face à la stabilisation, dans les publications de la critique musicale, de ce clivage qu'il juge très artificiel entre musique et virtuosité. Pourquoi donc l'un des termes excluait-il l'autre, interroge-t-il ? Certes, l'interprétation d'une œuvre ne saurait se réduire à la virtuosité technique, mais cette virtuosité n'est-elle pas tout de même, suggère Marc Pincherle, la condition nécessaire à l'activité du musicien ?

A distinctive feature of present-day musical life is the almost continuous controversy stirred up by virtuosity. The general public, on the one hand, favors it wholeheartedly ; a considerable number of writers, critics, and composers, on the other, seem to see in it a kind of growing malady that has slowly crept on us, induced by Romanticism and inevitably resulting in debasement of taste. Virtuosos and mere musicians glare at each other like enemy brothers, each victory for the one involving a new humiliation for the other (Pincherle, 1949 : 226).

Mais Pincherle ne vise pas seulement J. N. Burk. Il critique le polémiste André Suarès, pourfendeur de virtuoses, et de Frédéric Chopin, dont il dit dans un article paru le 5 mars 1932 dans les *Nouvelles littéraires* : « Il n'y a pas une note dans Chopin qui ne soit faite pour le pianiste. Le grand musicien écrit toute musique pour l'orchestre, même la plus petite chanson. Le virtuose écrit toute musique, et l'orchestre, pour son instrument ; et surtout pour le piano.... » Et Chopin, pour Suarès, est bien loin de se trouver du côté du grand musicien : c'est un virtuose, pianiste avant tout, et pianiste seulement, qui ramène toute musique à son instrument et réduit l'orchestre, faute de savoir en explorer la palette sonore, à « une espèce d'accordéon » (*ibid.*). Ainsi, dans le monde de la critique musicale, le partage est-il définitivement scellé entre la figure du « grand musicien », du côté de l'intériorité (de la musique), et la figure du « virtuose », du côté de la démonstration (du spectacle).

13 C'est dans ce monde bipolaire, dont nous sommes les héritiers, que grandirent Georges Cziffra (1921-1994) et Glenn Gould (1932-1982), et chacun d'eux, de manière symétrique, fut victime de cette polarisation de l'activité critique de discernement. Après le récital qu'il donne le 5 décembre 1967 dans la *Herkulesaal* de Munich, Georges Cziffra se voit adresser une critique sans concession par le journaliste Joachim Kaiser qui fait de sa virtuosité « un avoir

neutre » et la ravale du côté de la sorcellerie : « Le plaisir éprouvé pour la virtuosité, pour la sorcellerie manuelle, étant toujours grand, Cziffra fut l'objet de l'enthousiasme d'un public de passionnés. Quant aux autres, ils s'éloignèrent en secouant la tête » (*in* Böhm, 1995 : 94).

- 14 Georges Cziffra, qui, sa vie durant, s'efforça de retrouver cette évidence qui, selon lui, relie le musicien à la source musicale, n'acceptait pas ces critiques. Au sortir d'une adolescence hongroise faite de guerre et de misère, sa plus grande victoire ne fut-elle pas de constater que, au prix d'un travail acharné de dix heures d'exercices quotidiens, sa « virtuosité n'était plus l'arbre qui cache la forêt, elle affûtait l'outil indispensable d'une nouvelle acuité esthétique au service authentique du fond et de la forme des règles immuables qui régissent les multiples genres musicaux » (Cziffra, 1977 : 277) ? Cziffra, lucide et plein d'humour, déclarait lors d'une conférence de presse qu'il tenait à Munich la veille de ce concert du 5 décembre 1967 :

J'interprète très mal Beethoven. C'est une chose insupportable que d'écouter Beethoven avec Cziffra. Je suis né avec une force naturelle et suis obligé de m'en tenir à mes possibilités. Je suis d'abord un pianiste ; un pianiste qui n'a jamais peur. Ensuite seulement, je suis un artiste. Je suis assez intelligent pour comprendre ce que je peux faire (*in* Böhm, 1995 : 83).

Mais quel lien établir entre cette « force naturelle » contraignante dont parle Cziffra et cette « intelligence » revendiquée qui fait sa position d'artiste ? Quel lien instruire entre la disposition naturelle et la construction musicienne ? Poser ces questions, c'est étudier l'installation de la virtuosité dans la délibération des hommes.

Quand y a-t-il virtuosité ?

- 15 Intéressons-nous aux mobilisations contextuelles et abandonnons maintenant l'espace lexical pour l'étude des faits de virtuosité. Ici, nous n'allons plus chercher à définir ce qu'est *exactement* la virtuosité (les conseils de mon dictionnaire usuel suffisent), nous allons porter notre attention sur les registres de l'expérience ou plus exactement (c'est la limite de cette contribution) sur les témoignages *post mortem* de ceux qui ont reçu, fabriqué, transmis, montré, rencontré cette virtuosité pianistique dont il est ici question³. Pour ce faire, reprenons à notre compte le précieux déplacement opéré par Nelson Goodman de la définition de l'art vers sa réalisation en acte — non pas « qu'est-ce que l'art ? », mais « quand y a-t-il art ? » (Goodman, 1992 : 79 *sq.*) — et abandonnons la définition pour l'expérience : non plus ce qu'est la virtuosité, mais quand y a-t-il virtuosité ?
- 16 Ce déplacement me permet de réintroduire ici ce tiers terme, cet oublié de l'approche lexicale, ce spectateur, vous, moi, dont le témoignage est crucial pour rendre consistante cette idée, culturellement constituée, de virtuosité. Car c'est bien ce spectateur qui, porté en posture de témoin, va administrer cette idée de virtuosité, qui va la diffuser dans le cadre de « configurations de publicisation » (Cheyronnaud, 2002) aux formats les plus divers (du compte rendu de presse aux stratégies de programmation de festivals, des plateaux de télévision aux ouvrages apologétiques, et jusque dans les conversations privées). C'est bien ce spectateur qui, passant du « témoigner que » au

« témoigner pour », se fera « attestateur » de la présence de virtuosité dans le jeu pianistique. De ce point de vue, la situation pédagogique est la pratique discursive par excellence où se construit un fait de virtuosité. Et de ce point de vue encore, le pianiste Heinrich Neuhaus, professeur au Conservatoire de Moscou, fut un témoin-attestateur privilégié. Lui-même élève de Leopold Godowsky à Berlin, Heinrich Neuhaus (1888-1964) enseigna le piano au Conservatoire de Moscou, qu'il dirigea de 1935 à 1937. Mais comment enseigner à Wladimir Horowitz, Emil Guilels, Arthur Rubinstein ou Sviatoslav Richter, qui furent ses élèves à Moscou ? Dans l'ouvrage qu'il consacre à *L'Art du piano*, Neuhaus explicite la relation pédagogique qu'il tente d'instaurer en pareil cas, une politique de neutralité amicale. Ainsi de Richter :

Tout jeune, il faisait déjà preuve d'une merveilleuse compréhension de la musique, en accumulait de telles réserves dans son cerveau et possédait un don si exceptionnel de virtuose, qu'il me fallut suivre le vieux conseil : enseigner un savant n'aboutit qu'à le déformer (Neuhaus, 1971 : 181).

- 17 Un même scepticisme s'empare de l'éminent professeur lorsqu'un autre élève d'exception, Emil Guilels, joue la *Rhapsodie espagnole* de Liszt :

J'ai souvent pensé que, n'étant pas en mesure de jouer les octaves aussi vite, aussi fort et d'une façon aussi brillante que mon élève, il serait plus raisonnable de lui trouver un professeur digne de lui, c'est-à-dire capable de résoudre encore plus brillamment ces difficultés (*ibid.* : 183).

Mais il n'en trouva pas. Il ne resta plus au célèbre professeur qu'à déplacer son regard pour se forger de bonnes raisons d'exercer tout de même son métier :

Mises à part les octaves, et bien d'autres qualités (personne n'ignore le tempérament, le rythme, le brio et la volonté de Guilels), j'avais tout de même bien des choses à dire au sujet de l'interprétation et de l'esprit de la Rhapsodie, et comme ce désir prenait la forme de conseils, je me trouvai des raisons suffisantes pour poursuivre mon enseignement (*ibid.*).

Et l'éminent professeur de noter, non sans malice, que

Les très grands virtuoses comme Guilels ou Horowitz ont eu, dans leur jeunesse, une préférence prononcée pour Liszt et Rachmaninov. Ces deux compositeurs (pianistes de génie) leur permettaient de déployer tout l'éventail technique dont ils disposaient. Plus tard, après avoir beaucoup travaillé sur la musique et sur lui-même, Guilels me disait que le plus beau concerto du monde était celui de Schumann (*ibid.* : 217).

- 18 Nous pourrions multiplier les témoignages de pédagogues embarrassés d'avoir à enseigner à des virtuoses : Carlo Vidusso à Maurizio Pollini, Pál Kadosa à Zoltán Kocsis, Anna Pavlovna Kantor à Yevgeni Kissin ou Serguey Dorensky à Denis Matsouev... Comment un prestigieux professeur de piano, qui fait de l'enseignement de la technique instrumentale l'essentiel de son quotidien, réagit-il lorsqu'il voit surgir « de la virtuosité » chez l'un de ses élèves et qu'il se trouve plongé dans cette situation fort embarrassante : enseigner à plus compétent que soi ?

- 19 Ce n'est pas un handicap, suggère Heinrich Neuhaus, bien au contraire. Quand tout est techniquement possible, que ni les limites physiologiques, ni les capacités techniques ne sont une entrave, alors le travail « en profondeur » peut commencer. C'est le chemin qui va de la virtuosité vers l'interprétation, de

l'animal qui imite les gestes vers le *musicus* qui maîtrise la musique « de l'intérieur » :

J'ai remarqué que les grands virtuoses, précisément les virtuoses des grandes salles de concert, à un moment donné de leur jeunesse aimaient taper sur le clavier. C'est, si l'on peut dire, le pont aux ânes d'un grand virtuose à venir. Richter, au début de sa carrière, n'échappait pas à cette manie, tout comme Horowitz qui, vers 17-18 ans, attaquait avec une telle violence qu'on ne pouvait presque pas l'écouter dans la pièce où il jouait. [...]

Guillels, lui, n'a jamais maltraité le piano. Mais, à cet âge, il aimait beaucoup jouer très fort et très vite, et c'est derrière ces qualités de premier plan que se dessinaient les caractéristiques encore confuses que nous connaissons aujourd'hui [...]

Un virtuose-né affronte d'instinct cette difficulté et en vient victorieusement à bout grâce à son audace, sa persévérance, son tempérament, son énergie et sa rapidité d'esprit ; autrement dit, grâce à son talent, ou aux éléments essentiels du talent (*ibid.* : 96-97).

Si le don de virtuosité est une condition indispensable, elle ne suffit pas à faire d'un pianiste un artiste. Condition nécessaire, donc, mais pas suffisante.

Regardez à présent la main de nos meilleurs pianistes virtuoses contemporains : Richter, Guillels, Horowitz... Un seul coup d'œil vous persuade que ces mains sont d'une conformation exceptionnelle, rarissime, faites pour la pratique intense du clavier (*ibid.* : 114).

- 20 Dans l'acception du maître, cette conception vocationnelle de la virtuosité ne s'oppose donc pas à l'apprentissage. Comme Gisèle Sapiro l'a montré à propos de la vocation artistique (2007), cette conception vocationnelle requiert un investissement total : elle est liée à un *ethos* ascétique qui suppose « la vie dans la musique ». Le prodige Evgeny Kissin le confie à chacun de ses entretiens :

[La musique] est l'intégralité de ma vie, sans intervalle. Je ne pourrais pas imaginer ma vie sans. Et c'est comme ça depuis que je suis né. Quand j'avais 11 mois, j'ai commencé à chanter d'oreille, principalement de la musique classique. Et à partir de là, tout au long de la journée, tout le temps. Puis, quand j'ai été en mesure d'atteindre le piano — j'avais alors deux ans —, j'ai commencé à jouer, d'oreille là encore. Je jouais toute la journée. C'est ce que j'avais envie de faire tout le temps (*La Terrasse*, octobre 2008, n° 161 : 54).

Le témoignage est constant, nous verrons plus loin que Georges Cziffra ne disait pas autre chose. Pour être pianiste, il faut des mains d'une configuration exceptionnelle, mais seule la constance de l'ascèse fait le pianiste. Une vie dans la musique est une vie au piano. Neuhaus poursuit :

La genèse de ces mains exceptionnelles a une double origine : premièrement, l'homme naît en ayant du talent et des mains excellentes (ce qui ne dépend pas de nous). Deuxièmement, comme il a du talent, c'est-à-dire la passion de la musique et le désir de jouer du piano (le talent, je le répète, n'est rien d'autre que la passion), il joue beaucoup, d'une manière intelligente, et développe ainsi de la meilleure façon ses dons innés et ses mains parfaites (et cela ne dépend que de nous) (1971 : 114).

- 21 Cette thématique est une constante du dossier Cziffra que nous allons maintenant aborder : Cziffra, « le type qui peut jouer du piano plus vite que

tous les autres » (*loc. cit.*). La virtuosité est nécessaire, c'est ce qui la rend providentielle. Elle se cultive au prix d'une dépendance absolue avec l'instrument. Mais aussi, elle fascine, et c'est ce qui la rend suspecte. Entre ces deux termes, le combat de l'esprit contre la mécanique, de la profondeur contre le brio : de l'âme contre la virtuosité.

Georges Cziffra (1921-1994)

- 22 Georges Cziffra avait, lui aussi, de grandes mains. Son ami Adolphe Böhm prend une leçon de piano. Il joue le troisième nocturne des *Rêves d'Amour*, de Franz Liszt. Böhm et Cziffra sont chacun devant un piano :

Nous jouons ensemble les deux premières pages du nocturne. Si vous saviez comme cela est grisant de jouer à deux pianos avec Gyorgy Cziffra ! Vous avez l'impression qu'il vous passe un peu de son génie en vous enlevant beaucoup de votre médiocrité.
S'arrêtant tout à coup, il me demande :
« Êtes-vous obligé d'arpéger l'accord de la main gauche, mi-bécarre – sol-dièse ; ne vous est-il pas possible de le plaquer ? »
À sa question, je réponds par une autre :
« Voudriez-vous dire que vous le plaquez, vous ? »
« Évidemment ! » (Böhm, 1995 : 146-147).

Arpéger l'accord, c'est jouer une note après l'autre : le mi-bécarre d'abord, le sol-dièse à la dixième majeure ascendante tout de suite après, avec un jeu de pédale qui permet à la corde de mi de continuer à vibrer alors que le doigt a déjà quitté la touche. Ce que fait Adolphe Böhm. Mais Cziffra, lui, n'a pas besoin d'arpéger : il plaque l'accord de main gauche, ce qui veut dire que, de sa main gauche, il joue les deux notes simultanément. Entre elles : une distance de vingt-trois centimètres et demi avec une torsion du poignet du côté de l'auriculaire qui appuie une touche blanche alors que le pouce est sur une touche noire, ce qui complique la tâche⁴ et force l'admiration : nul doute que les mains de Cziffra sont à ranger du côté de ces mains « d'une conformation exceptionnelle, rarissime, faites pour la pratique intense du clavier », dont parlait plus haut Heinrich Neuhaus.

- 23 Lisons cet autre témoignage dévotionnel d'Adolphe Böhm, qui voit Cziffra répéter le Scherzo en si bémol mineur op. 31 de Chopin juste avant son concert :

Ce Scherzo, une des œuvres les plus jouées de Chopin, se termine par une redoutable appogiature : il s'agit en l'occurrence d'un accord arpégé à la main droite, écrit en petites notes, sorte de tremplin pour la note finale située une dixième au-dessus. Cette note finale est un « fa » dont l'exécution percutante doit suivre immédiatement l'accord arpégé précédent. Or, aucune main humaine n'étant assez grande pour atteindre ce « fa » à la vitesse demandée, aucun pianiste à ce jour, n'a voulu prendre le risque de le rater et chacun prend plus ou moins son temps afin d'éviter la fausse note. À l'exception naturellement de Cziffra qui, non seulement sur son enregistrement, mais aussi en public, a l'insigne témérité de prendre sur lui un risque d'accrochage quasi total. (Il faudra attendre l'arrivée du jeune pianiste prodigieux Cyprien Katsaris pour réaliser le même exploit) (Böhm, 1995 : 90).

Mais les mains, à elles seules, ne suffisent pas. Dans son autobiographie, *Des*

canons et des fleurs (1977), Georges Cziffra décrit ainsi les longues heures que, de façon fragmentée au long de sa vie d'adolescent et nous verrons pourquoi, il a consacrées à l'exercice ascétique :

À part une demi-heure d'interruption pour les repas du matin, midi et soir, je ne faisais que cela. Pas content de mes huit à dix heures d'exercices quotidiens, souvent, après dîner, j'installais mon dispositif antibruit et continuais jusqu'à minuit la macération intensive de mes doigts. Au début, je me servais régulièrement des gants. Toutefois, je ne faisais que de la « technique », comme on dit en jargon de pianiste ; des gammes de toutes sortes, des tierces, des octaves, des sauts, accommodés à toutes les sauces (Cziffra, 1977 : 189).

24 Une conception vocationnelle de l'art n'entre donc pas en contradiction avec la nécessité de l'exercice pianistique. Comme nous l'avons vu plus haut pour Evgeny Kissin, c'est dans cette ascèse pianistique que Cziffra consolide ces dispositions techniques qui feront de lui un virtuose de réputation internationale et qui le verront entrer dans notre monde occidental de la musique savante précédé de sa réputation.

25 Issu d'une famille de musiciens Roms, Georges Cziffra est né en 1921 à Budapest. On dira de lui qu'il fut un « pianiste de naissance », mais ce n'est pas exactement la vision qu'il garde de son enfance :

Le décor de mon premier âge sera vite planté. L'épicentre de cette misère gluante dans laquelle, avec mes parents et mes sœurs, je marinai en vase clos, se réduisait aux quelques dizaines de bâtisses semblables à la nôtre, qui composaient cette cité d'urgence. Le terrain étant marécageux, la municipalité, dans un élan humanitaire, avait décidé de faire surélever ces habitations putrides. Celles-ci étaient accolées quatre par quatre de manière à former un carré et reliées entre elles pas un balcon tout en bois faisant passerelle. Chaque bloc était divisé en une douzaine de pièces de 6 mètres sur 7, ayant uniformément la même ouverture type : une minuscule fenêtre collée au ras de la porte de chaque « résidence » donnait sur la cour intérieure — une mer de boue en automne et une vraie patinoire en hiver — paradis des gosses, purgatoire des vieux (Cziffra, 1977 : 17).

26 Sa santé fragile le contraignait souvent à garder le lit. Lorsque sa sœur, plus âgée que lui, trouve un travail, elle décide, avec ses premières économies, d'acheter un piano droit et d'apprendre à en jouer. Voici l'instrument installé dans la pièce unique où vit la famille. Georges Cziffra observe sa sœur travailler, puis il imite à son tour les exercices et fait de l'assise au clavier le centre de sa vie. Présenté à un directeur de cirque, le voici, à l'âge de six ans, sur ces pistes où l'on exhibe sa virtuosité d'enfant prodige jouant Chopin, Liszt et ses propres improvisations. Par un très curieux concours de circonstances, il est reçu à l'académie Franz Liszt de Budapest à l'âge où les élèves qui s'y trouvent avaient eux-mêmes commencé à prendre des leçons de piano.

À l'âge de treize ans, Georgy Cziffra interprète l'Impromptu opus 90, n° 4 de Franz Schubert dans une émission de la télévision hongroise.

Permalien : <http://www.archive.org/details/Ateliers35-Laborde>

Et c'est là qu'il se heurte, pour la première fois, à l'idée de virtuosité. C'est au moment de la conscription qu'il l'analysera d'une manière rétrospective et fulgurante. Dans ces années-là, il se trouve en effet qu'un élève de la classe, bien plus âgé que lui, se trouve « au-dessus du lot », dit Cziffra, et s'attire la confiance absolue du professeur. Bien des années plus tard, Cziffra confesse sa fascination et sa convoitise pour la virtuosité de son collègue :

Je ne voyais en lui qu'un rival. Sa virtuosité instrumentale, l'aisance, l'apparente facilité avec laquelle il se jouait des embûches techniques que nous tous peinions à exécuter correctement, me rendaient malade d'admiration. Sa maîtrise me paraissait tellement fascinante que j'en oubliais d'observer la finesse musicale et le goût irréprochable de ses interprétations (*ibid.* : 105).

²⁷ Cette fois encore, la virtuosité fait écran à ce travail d'interprétation que Georges Cziffra fait mine de ne pas apercevoir. Or, c'est bien cela que visera, à longueur de vie, son propre travail, après la conscription et les années de guerre, après l'échec de la fuite en Occident et la condamnation à une peine adaptée à son cas : le travail dans une carrière, à déplacer à la main des blocs de pierre (1950-1953). Les ligaments ne seront pas sortis indemnes de ce traitement spécial, ni les articulations. Le cauchemar terminé, il faudra à Cziffra travailler avec des atèles en cuir en guise de prothèses. Sa vie durant, il se présentera en public avec son bracelet de cuir, devenu légendaire, et que certains verront en emblème de ce génie pianistique que la folie des sociétés humaines, des guerres et des travaux forcés n'aura pas réussi à détruire. Cziffra en *cyborg* du piano.

²⁸ Tous ses efforts ne viseront alors qu'un seul but : récupérer cette aisance perdue, se réapproprier cette technique d'ingénieur sans quoi aucune

interprétation correcte n'est réalisable. Tel est Cziffra, dix à douze heures de piano quotidien pour se réapproprier ses doigts, faire reculer à nouveau les barrières du possible pour travailler le pensable : « Ma besogne terminée, j'enfilai les gants et commençai à faire des gammes à tour de bras. J'espérais qu'en les enlevant dans une semaine, libérées de cette contrainte supplémentaire, mes mains régneraient de nouveau en maîtresses sur le clavier » (*ibid.* : 188).

29 À ce stade, notre point de vue rejoint celui des sociologues de la littérature : « La conception vocationnelle de l'art n'oppose pas le don au travail ni à l'apprentissage, comme en témoigne le nombre incalculable d'heures et l'effort que Flaubert investit dans son œuvre » (Sapiro, 2007 : 7). D'ailleurs, la rhétorique se fait volontiers sportive. Cziffra parle d'entraînement, de phase préparatoire (comme une mise en condition physique) et de libération du corps (mes mains débridées) :

La phase préparatoire de mon entraînement touchait à sa fin. Pour la plus grande joie de mes mains enfin débridées, depuis deux jours déjà, j'avais arrêté de les macérer avec des exercices de derviche tourneur. À présent, je ne travaillais plus que la « IIe Rapsodie hongroise » de Liszt, ainsi que le canevas d'une improvisation sur un chant populaire que, le moment venu, j'espérais pouvoir transformer en feu d'artifice (*ibid.* : 194).

C'est une constante de ce dossier. Mais ce qui vaut dans les premiers cercles de la musique ne vaut pas nécessairement dans les cercles plus éloignés, où la fascination pour la virtuosité pianistique est communément partagée et n'est pas nécessairement perçue comme faisant écran à l'interprétation. C'est à ce niveau-là que je me situe désormais et non plus dans les cercles des initiés. C'est un moyen d'observer la circulation de l'idée de virtuosité.

Le pianiste aux cinquante doigts

30 En 2002, est présenté au Midem de Cannes un film réalisé par Jean-Yves Croizé : *Georges Cziffra, virtuose magicien* (Cergy, Tournesol Production). On retrouve là l'association entre virtuosité et magie, sans que dans ce titre rien ne soit dit, pour qui ne connaît pas Cziffra, qu'il s'agit de piano, ni même de musique. Ce documentaire à bien des égards remarquable est diffusé sur la chaîne Mezzo. Voici la présentation qu'en fait Antoine Lachand à destination du grand public. En quelques mots, le mythe Cziffra se trouve décrit :

C'est à la prestigieuse Académie Franz Liszt de Budapest que l'on découvre Cziffra le virtuose et son don inné pour le piano. Dès les années 1930, le petit musicien des cirques de fortune est devenu l'enfant prodige filmé par la télévision. Mais la guerre et le communisme interrompent durablement cette ascension : soldat prisonnier des Soviétiques pendant la guerre, puis détenu durant trois ans pour avoir tenté de passer à l'Ouest en 1950, il lui faudra attendre 1956 et la fuite à Paris avec sa famille pour atteindre aux sommets. Cziffra bourreau de travail, dont les mains ont été abîmées à casser des pierres, Cziffra technicien hors pair, qui a tant fait pour la connaissance de Liszt en France, à Pleyel, à l'Olympia, au festival de La Chaise-Dieu dont il fut le fondateur... Ses proches évoquent sa discipline, ses succès et son attachement à la France, devenue sa seconde patrie jusqu'à sa mort en 1994 (CNC, *Images*

de la culture, fiche film).

- 31 C'est en 1956, à la faveur d'un concert donné à Vienne, que Georges Cziffra quitte la Hongrie et s'exile en France avec sa famille. Sa notoriété ne cessera de grandir dans l'espace médiatique. Il ne cesse pas de travailler pour autant. Toujours l'obsession de « cette virtuosité perdue », retrouvée désormais, et, au delà, la musique. C'est alors que la stupéfiante technique pianistique et la biographie vont entrer en résonance pour fonder le « mythe Cziffra », grâce à la mobilisation d'une chaîne de médiateurs.
- 32 Jacques Chancel l'invita à plusieurs reprises dans sa célèbre émission, *Le Grand Échiquier*, qui occupait toute une soirée (trois heures), sur l'ORTF à partir de 1972 puis sur *Antenne 2* de 1975 à 1983. Ces émissions firent de lui, au cœur des années 1970, le « pianiste du siècle », la « réincarnation de Franz Liszt », le « pianiste des pianistes », « le pianiste aux 50 doigts »...

Georges Cziffra joue le "Grand galop chromatique" en mi bémol majeur de Franz Liszt, ORTF, Paris, 25 septembre 1963.

Permalien : <http://www.archive.org/details/Ateliers35-Laborde>

- 33 Les médias se saisirent ainsi du phénomène. Comment expliquer autrement que par une extravagante morphologie cette ébouriffante virtuosité qui le fait jouer plus vite que tous les autres pianistes du monde ? La main, les doigts sont donnés et avec eux la virtuosité !
- 34 Bien évidemment, cette conception immanentiste de la virtuosité avait son revers : comment, par exemple, dégager la figure du pianiste acrobate se jouant du *Vol du Bourdon* avec une rapidité que jamais ses pairs ne purent égaler de l'artifice de cette virtuosité *montrée* sur les plateaux de télévision ? Ses détracteurs critiquèrent l'exubérance des acrobaties et entourèrent ce jeu pianistique de suspicion. Ici, nous retrouvons l'appréciation portée par Saint-Augustin sur le travail du musicien : une valorisation mythique du don de virtuosité ne va pas sans une dévalorisation critique du dispositif de monstration.

35 Cziffra s'en défendit. Virtuose malgré lui, il cherchait « la musique » :

Les premiers concerts qui suivirent ma sortie de prison étaient d'une platitude voisine de l'incompétence. La médiocrité du résultat était vraiment paradoxale. Si l'aisance de ma maîtrise instrumentale atteignait celle de mes confrères réunis, cet avantage appréciable en multipliait les inconvénients. Pendant que certains d'entre eux distillaient goutte à goutte un certain ennui provenant d'un manque d'aplomb et d'imagination descriptive, moi, par excès contraire, encore étayé par ma technique instrumentale irrationnellement débridée, je le déversais par seaux entiers. J'avais beau m'exhorter à une discipline plus claire, plus pondérée, rechercher sans relâche la concision et la translucidité de mes conceptions musicales, rien n'y faisait (Cziffra, 1977 : 274).

36 Ce travail, il le fit plus tard. Sa vie entière fut organisée pour tracer ce cheminement jamais donné à l'avance et qu'il résumait ainsi : de la technique pianistique vers « la musique ». Ses amis en portèrent témoignage : « Si paradoxal que cela puisse paraître à certains, Cziffra est un musicien avant d'être un pianiste » (Böhm, 1995 : 146). Et Cziffra lui-même récusera le mot « technique ». « Je le trouve détestable », déclarait-il lors d'une conférence de presse qu'il tint le 3 décembre 1967 avant un récital au *Herkulesaal* de Munich⁵. Encore une occupation d'ingénieur :

Pour entretenir ma nouvelle maîtrise pianistique que même mes détracteurs qualifiaient de panoramique, j'étais virtuellement condamné à inventer de toutes pièces des arrangements qui seuls étaient capables de lubrifier correctement ce mécanisme dont mon cerveau était l'ingénieur et mes mains les pilotes d'essai (Cziffra, 1977 : 234).

37 Contrairement à Marc Pincherle (*cf. supra*), Georges Cziffra n'aimait pas faire de la technique ce préalable nécessaire valorisé dans le processus d'interprétation musicale. Pour lui, c'est la face cachée du pianiste, la part intime de sa relation quotidienne au piano, qui ne demeure jamais qu'un instrument, un instrument à faire des mondes.

Cziffra sur le web

38 Pour examiner la façon dont le discours ordinaire sur la virtuosité pianistique durcit l'opposition entre musique et virtuosité, je propose de visiter quelques sites Internet où il est question du pianiste hongrois. Comment ceux qui débattent de Cziffra dans ces cadres de communication s'expriment-ils et quelle idée de virtuosité leurs échanges construisent-ils ?

39 Sur le site *Amazon.fr*, les commentateurs qui recommandent Cziffra sont des inconditionnels : « Je vous recommande les rapsodies hongroises dans la première version de 1957, nous dit Manor⁹². Outre la virtuosité technique diabolique, il donne au piano des sonorités inouïes qui parfois rappellent le cymbalum des orchestres tziganes. Depuis Liszt, personne n'a fait mieux... »⁶. Chacun appréciera la posture de témoin de Manor⁹² qui ne dit pas comment Liszt jouait.

40 « Un client » assure aussitôt après que Cziffra est le virtuose par excellence⁷ : « Liszt était souvent comparé à un mi-homme, mi-démon au piano. Avec Cziffra, nous ne pouvons que constater le côté démiurgique des interprétations des œuvres de Liszt avec une telle facilité apparente. Cziffra reste une légende à

vous couper le souffle par cette énergie virevoltante face aux enchaînements techniques au service d'une musique inoubliable. Mephisto ne semble pas si loin ! »

41 Mais sur *Pianomajeur.net*, « cc » se montre dubitative⁸ :

Quand j'ai découvert Georges Cziffra, c'était sur « Grand galop chromatique » de Liszt. Il m'a époustouflée, j'ai lu qu'il était appelé « la réincarnation de Liszt », je me suis ruée dans les magasins et j'ai acheté un coffret de 6 Cds d'œuvres de Liszt jouées par lui... [...] Et puis, pendant mon fameux stage, j'ai entendu de nombreuses fois un stagiaire qui travaillait l'étude transcendante n° 10 de Liszt. [...] Quelle musicalité ! J'adorais certains passages. En rentrant du stage, je cours prendre mes Cds pour écouter cette étude que j'adore... jouée par Georges Cziffra ! J'ai été frappée de la différence... Primauté donnée à la technique et à la vitesse... où était cette belle musicalité, ces *ritenuto*, ces *crescendos*, ces choses si belles qui me fendaient le cœur ?

42 « Cc », la pianiste, est déçue. Cziffra et sa virtuosité sont passés du côté du clinquant et de la machinerie impeccable qui n'a que faire de ralentir en traversant des passages dangereux. La virtuosité, ici, est la négation de l'émotion, elle est évaluée en creux, à l'aune d'un vocabulaire musical spécialisé (*ritenuto*, *crescendos*...) ; en creux, c'est-à-dire à partir d'un inventaire des qualités musicales qu'elle a vu le stagiaire atteindre pendant le stage, et dont « la technique et la vitesse » de Cziffra — en un mot : la virtuosité — nous tiennent éloignés.

43 L'appréciation se poursuit à longueur des échanges. « Louna » confirme : « Plus j'écoute Cziffra, moins j'apprécie. C'est une bête de cirque ! » Et, reprenant l'idée du critique de la *Herkulesaal* de Munich qu'elle n'aura probablement pas lu (*cf. supra*), « Cc » renchérit :

C'est sur d'autres morceaux que je lui reproche, non de ne pas respecter avec exactitude le texte... mais de manquer parfois de musicalité de ressenti... la technique ressort trop, on sent qu'il a voulu faire un truc de virtuose... c'est tout à son honneur mais ça ne me touche pas vraiment quand ça ressort trop et quand j'entends d'autres versions bien plus musicales. Même exemple sur la *campanella*. Il la joue très vite et au final est-ce que c'est plus beau ?

En même temps, un jugement à ce point catégorique la gêne, car il lui arrive de douter : « Je pense qu'il doit avoir une musicalité quelque part, sinon il ne serait pas un grand pianiste. » Point de vue récurrent, bien ancré dans les jugements que nous portons d'ordinaire sur la virtuosité : la virtuosité ne fait pas seule « le grand pianiste », il faut pour cela « une musicalité quelque part ».

44 « AnneB » essaie de temporiser : « Franchement, son étude révolutionnaire était inoubliable. Et je ne suis pas fan des démonstrations de virtuosité. » Tout se passe comme si l'on ne pouvait adhérer au « style virtuose » sans s'accompagner d'une prise de distance par rapport à « la virtuosité ». La stratégie argumentative consiste alors à rendre la personne du pianiste saillante dans le dispositif d'assertion, ce que fit « Wladyslaw », qui, le 9 août 2007, s'invite dans la conversation :

En ce qui me concerne, j'adore Cziffra [...] Cziffra, c'est aussi un homme, avec une histoire lourde, prisonnier politique pendant de longues années, vie semée de drames... Une personnalité attachante et d'une grande humanité.

Parmi tous les pianistes (morts ou vivants), s'il y en a bien un que j'aurais aimé rencontrer, c'est bien Cziffra.
Et si vous connaissez une fée, je veux bien qu'elle récite une formule et me frappe de sa baguette pour me donner son niveau technique.

« Les ressources viennent de mes mains », Georgy Cziffra, Joan Miró et la chapelle Saint-Frambourg, émission de télévision, FR3 Lille, Frédérique Mani, 28 septembre 1979.

Permalien : <http://www.ina.fr/video/RCC02019087/senlis-cziffra-miro-notes-et-vitraux.fr.html>

45 L'irruption de la biographie déstabilise « Cc » :

Très belle histoire en effet, quelle vie. J'aime bien l'idée de fondation à la fin, ça marque tout de suite la personnalité du pianiste. [...] Bon bah moi je sais encore moins quoi penser de lui que quand j'ai lancé le débat ! D'un côté il y a plein de choses que j'aime pas et ça je pourrais pas m'en défaire, mais je me suis rappelée aussi de ses magnifiques rhapsodies hongroises, et puis la biographie, et puis... Je crois que je ne pourrais pas me faire un avis arrêté !

Suffirait-il donc d'adosser la virtuosité à la biographie pour la laver de tout soupçon ?

46 Sur l'Internet, nous observerons des jugements qui relient l'idée de virtuosité à l'idée de mécanique, de clinquant, au brio de salles qui deviennent des salles de spectacles, non des salles de concert : le dispositif de monstration fait écran à « la musique ». Le messenger prend le pas sur le message et l'on reproche à Cziffra de trop se montrer sur scène : ce n'est pas « du Liszt » que l'on entend mais « du Cziffra »... D'autre part, une fascination pour les prouesses techniques s'accompagne d'une justification des choix d'interprétation. Dans cette configuration éristique qui marque le discours sur la virtuosité, « depuis le début » serions-nous tenté de dire, il apparaît cependant que la biographie ne peut pas toujours être dissociée du jugement de virtuosité : la prouesse des

doigts ne peut être une simple question de mécanique dès lors que l'histoire entre en jeu.

- 47 Rien de tel chez Glenn Gould, un autre grand pianiste, qui peut passer pour virtuose auprès du grand public, mais certainement pas dans les premiers cercles des professionnels du piano.

Glenn Gould (1932-1982)

- 48 Il est bien des manières de connaître Glenn Gould. L'une d'entre elles consiste à visiter le site du CAES du CNRS :

Le Canadien Glenn Gould (1932-1982) est l'une des personnalités les plus importantes du monde musical, non seulement en tant que pianiste virtuose, mais aussi en tant que porteur de toute une vision musicale et artistique. En 1950, il enregistre pour la Columbia les *Variations Goldberg*, de Jean-Sébastien Bach, qui feront date et qu'il réenregistrera en 1981 peu de temps avant sa mort. À 32 ans, brillant concertiste réclamé dans le monde entier, Glenn Gould prend à contre-pied le monde musical en renonçant définitivement au concert et à toute performance publique, poursuivant implacablement, dans la solitude, sa recherche musicale (<http://next.caes.cnrs.fr/Publications/archives/CAESInfo/CAESInfo-61/Bernhard.htm>, consulté le 21/02/2011).

- 49 Mais on peut résumer autrement la vie de Glenn Gould et le faire à la manière de Jacques Drillon, par exemple, qui publie une entrée « Gould » dans le Dictionnaire des idées reçues qu'il publie dans *Le Monde de la Musique* d'avril 1988 :

Gould (Glenn) : Il vivait dans un blockhaus, ne parlait à personne, mangeait en tout et pour tout une salade cuite tous les dix jours, et jouait du piano sur une chaise percée, en vociférant.

Bach (Jean-Sébastien) : Ne pas supporter sa musique d'orgue. Mais ses Variations Goldberg par Gould sont une vraie merveille » (*Le Monde de la Musique*, avril 1988).

- 50 Né à Toronto, Glenn Gould embrasse une carrière fulgurante qui le mène en 1957, en pleine guerre froide, à ce fameux récital de Moscou que la narration de Bruno Monsaingeon fit entrer dans la légende (Laborde, 1997). Mais en 1964, après l'opus 110 de Beethoven à Chicago, Glenn Gould se retire. Désormais, il se consacrera à l'enregistrement en studio. Et c'est ce qui le rendra célèbre.

- 51 Paradoxe somptueux de ce trajet de vie, en effet, les documentaires que lui consacra Bruno Monsaingeon lui assureront une audience mondiale. Dès lors, les avis sur Glenn Gould furent tout aussi contrastés que sur Georges Cziffra. Les uns louèrent son esprit libre en arguant de cette distance salvatrice qu'il prenait avec les interprétations canoniques des partitions de Bach. Les autres lui reprochèrent un jeu débridé et une stratégie de communication qui le faisait se replier sur Bach faute de maîtriser la virtuosité qui lui aurait permis d'aborder le grand répertoire pianistique.

- 52 Le jugement de l'organiste Xavier Darasse est sans appel :

Ses laudateurs ont forgé sa statue et ont même célébré, salle Pleyel, une sorte de messe en son honneur. Certains mélomanes ne savent à quel saint se vouer ; ils ont inventé saint Glenn. Oserais-je dire que je ne partage pas cette adoration, oserais-je faire remarquer que le

personnage, inquiétant, inquiet, paranoïaque, orgueilleux, solitaire, n'attire guère la sympathie ? Oserais-je écrire que son approche de Jean-Sébastien Bach, surtout, est démodée ? À la fois respectueuse des signes, mais ignorante des usages ; exprimant avec une perfection technique éblouissante un style néo-baroque, supposé être le plus adapté à la musique du Cantor (*Le Monde de la Musique*, février 1988).

Mais attention, dans ce concert de louanges venimeuses que Xavier Darasse adresse au mythe « Glenn Gould », cette « perfection technique éblouissante » qu'il lui concède se réduit en réalité à un compendium de maladresses et de fautes de goût :

Toucher électroniquement perlé, ornements mécaniques, staccato computer, tempos régulièrement clean (*ibid.*).

53 D'autres pianistes seront plus catégoriques, comme France Clidat, qui met en doute la virtuosité de Glenn Gould (*ibid.*). Comme il ne travaillait plus, suggère-t-elle, il ne pouvait maintenir un niveau de compétence qui avait pourtant été le sien au seuil des années 1960. Cela explique que Gould se soit écarté des œuvres phares de la virtuosité romantique en faisant mine de les dénigrer. En se réfugiant chez Bach, il était certain d'avoir à jouer des œuvres accessibles, qui techniquement ne demandent pas beaucoup de travail. Nous sommes loin, ici, des dix à douze heures de piano qui faisaient le quotidien de Georges Cziffra. Et le jugement porté par France Clidat, professeur au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris, corrobore cette idée d'une vocation qui, pour exister pleinement dans le monde de la musique, nécessite d'être travaillée. Pas de pianiste sans technique, pas de musicien sans virtuosité.

54 Mais pas du tout, répondirent les défenseurs du pianiste canadien. Mais bien sûr que Glenn Gould « savait jouer du piano : et comment ! » (Alain Lompech, *Le Monde de la Musique*, février 1988). Mais attention, dirent-ils, il ne faut pas se tromper de focale : ce n'est pas du côté du clinquant, du brio... de la virtuosité qu'il se laisse apprécier. Glenn Gould est « ailleurs », dans la musique. Il incarne l'idée de musique, il incarne Bach.

55 Écoutons le témoignage du réalisateur Bruno Monsaingeon sur la chaîne de télévision *Arte*. Glenn Gould est en train d'interpréter *L'Art de la Fugue*, de Jean-Sébastien Bach, Bruno Monsaingeon le filme quand, brusquement, c'est l'extase :

Lorsqu'on aboutit à cette extraordinaire signature de Bach (et Bach va mourir, et la fugue rester inachevée), j'ai vu Glenn Gould dans un état absolument second : il était perdu dans un autre monde, d'extase véritablement éprouvée à un point que je n'avais jamais vu avec lui, il m'a dit à un moment : « Jamais Bach n'a écrit quelque chose de plus beau, de plus intense. Il n'y a rien qui m'émeuve plus dans toute la musique que cet endroit. » Et il jouait en même temps, et quelques secondes plus tard, j'ai vu son visage crisser et il me dit : « Mais il fait une erreur de contrepoint à cet endroit-là ! Et s'il avait vécu, il l'aurait sûrement corrigée. »

C'est-à-dire qu'il avait... (le fait d'aborder l'œuvre est en soi quelque chose d'intimidant), mais lui, il gardait une lucidité critique envers la partition, en dépit de sa monumentalité. Et je crois simplement que c'est parce qu'il était au même niveau. D'ailleurs quand il jouait, il était devenu Bach (Monsaingeon, *Arte*, 15 novembre 1992).

Ici, il n'est plus question de technique ni de virtuosité. Le pianiste s'est effacé, il a restitué Bach. Contre ceux qui critiquent les facéties du pianiste canadien, Monsaingeon, lui, affirme que l'effacement de Gould est sa façon de resplendir. Ici, le pianiste n'est pas devenu saillant dans le dispositif de présentification de la musique : lorsqu'il joue *L'Art de la Fugue*, il devient Bach.

La fabrication du son. Glenn Gould enregistre la Sarabande de la Suite anglaise en la majeur de Jean-Sebastien Bach, extrait du film *Glenn Gould, l'Alchimiste* de Bruno Monsaingeon (EMI, Classic Archive, 1974).

Permalien : <http://www.archive.org/details/Ateliers35-Laborde>

⁵⁶ À sa mort, Thomas Bernhardt écrit un roman, *Le Naufragé* (Gallimard, 1986). Voici la présentation qu'en fait l'éditeur : Glenn Gould est « au delà » de la virtuosité, il est dans cet espace du dedans qui fait de lui un génie, où ses amis ne peuvent le rejoindre :

Le Naufragé est l'histoire de trois amis, trois jeunes pianistes passionnés qui font un stage à Salzbourg, sous la direction du grand Horowitz. Parmi ces trois personnes, un génie : Glenn Gould. Les deux autres prennent vite conscience que, quelle que soit leur virtuosité, ils n'atteindront jamais l'art de Glenn : ils vont donc renoncer à la musique. Apothéose de l'un, naufrage des deux autres. *Le Naufragé* fait revivre avec passion et humour la personnalité géniale et fantasque de Glenn Gould, sa quête infinie de beauté et de perfection.

⁵⁷ Comment expliquer de telles différences d'appréciation ? Comment expliquer tant de polémiques et une littérature aussi abondante sur « le cas » Glenn Gould ? Relevons une constante de ce dossier : l'opposition entre la virtuosité (du côté de la technique, donc des contingences) et « la musique » (du côté de l'âme, donc de l'intériorité). Cette opposition est récurrente au long des témoignages examinés dans ce dossier. Que nous disent-ils ?

⁵⁸ Ces témoignages affichent une conviction, signalent un état de croyance « en tant que disposition à traiter ce qui advient comme un signe qui m'est adressé »

(Bazin, 2008 : 404). Or, une croyance ne vient pas à soi *sui generis*. Une croyance se prépare, se fraye un chemin dans l'architecture cognitive de qui se met peu à peu en position de croire, c'est-à-dire d'acquiescer une conviction. N'est-ce pas par un mécanisme de ce type que Paul Veyne (1983), dans sa période de l'ultrarelativisme cognitif, établit que nous pouvons fort bien continuer à croire au Père Noël tout en sachant que ce sont les parents qui placent les jouets au pied du sapin ? N'est-ce pas par un mécanisme de ce type que Madame du Deffand n'hésite pas à dire : « Je ne crois pas aux fantômes, mais j'en ai peur » ? Consacrant à cette proposition un article canonique de la littérature anthropologique⁹, Jean Bazin en conclut que, « le croyant ne commence pas à croire parce qu'un fait se trouve désormais suffisamment établi à ses yeux ; c'est l'inverse : à qui se trouve dans la disposition de croire, la croyance se met à parler » (Bazin, 2008 : 394). Est-ce à dire alors que les énoncés de Bruno Monsaingeon à propos de Glenn Gould, comme ceux d'Adolphe Böhm à propos de Georges Cziffra appartiennent à un régime de vérité qui nous renseigne moins sur l'état du monde que sur l'état mental de celui qui se porte en posture de témoin ? En d'autres termes : la virtuosité serait-elle moins à chercher dans les doigts du pianiste que dans le témoignage du mélomane ?

Le concept de virtuosité à l'épreuve

59 Ces deux figures de pianistes nous ont permis d'examiner comment une idée de virtuosité formulée à leur égard trace la ligne de partage entre l'exubérance et l'ascèse, entre l'extérieur et l'intérieur, entre un « fait de virtuosité » montré et une intimité préservée... et montrée tout autant. Alors reprenons à nouveaux frais la question que nous avons posée en exorde : comment cette idée de virtuosité se constitue-t-elle, comment circule-t-elle, comment se durcit-elle au point de cimenter un nombre indéfini d'expériences partagées ? Question que j'avais ramenée à la suivante : la virtuosité est-elle livrée par l'évidence de la réalité (ce qui imposerait que l'idée de virtuosité serait unanimement partagée et serait la même pour l'ensemble des êtres humains) ou bien la virtuosité est-elle une construction culturelle qui élit son siège dans le témoignage de « celui qui a vu », ce qui impliquerait la possibilité d'une coexistence de programmes hétérogènes de virtuosité comme il existe, pour Paul Veyne, des « programmes hétérogènes de vérité » (Veyne, 1983) ?

60 À l'examen des quelques dispositifs exposés ici, il semble difficile d'adhérer à l'idée d'une virtuosité qui serait un invariant et que nous rencontrerions sur le registre de l'évidence ou de la révélation. En effet, il n'y a pas de virtuosité sans une imputation de virtuosité : c'est bien parce que « Cc » ou « AnneB » voient de la virtuosité dans le jeu de Cziffra qu'elles sont d'accord pour voir (et entendre) telle étude transcendante comme « un fait de virtuosité ». Or, ce travail d'imputation est inséparable d'une disposition à imputer de la virtuosité dans le jeu du pianiste. Cette disposition semble avoir sa source ailleurs que dans l'exécution des gammes en octave ou la pulvérisation des *tempi*. Si bien qu'il semble difficile d'adhérer à cette idée que la virtuosité dépendrait de la réalité de son contenu ou que la virtuosité nous serait « livrée par une réalité » qui imposerait son évidence. Si tel était le cas, en effet, nous n'aurions aucun mal à discriminer « de la virtuosité » dans les conduites humaines, et ce, où

qu'elle se trouve et quelle que soit notre culture d'appartenance. Si l'on admet en effet que la virtuosité est une propriété intrinsèque d'un « fait de virtuosité », alors il faut admettre une réduction de la croyance à l'objet et admettre aussi... que tous les hommes croient à l'identique, c'est-à-dire qu'ils ont en partage la même « idée de virtuosité », ce que démentent les jugements que nous avons pu examiner par le fait même que l'imputation de virtuosité fait débat, dans les colonnes de la presse spécialisée comme dans les salles de cours du conservatoire de Moscou, dans les quotidiens comme sur les blogs de l'Internet ou sur les chaînes de télévision. Si la virtuosité était livrée avec l'expérience que nous en faisons, comment expliquer cette prolifération d'explications, d'analyses, de justifications, de préférences, d'ajustements au vécu de l'écoute ? Si la virtuosité entre dans la délibération des hommes par le biais de tels débats, c'est bien que son ontologie est affaire de subjectivité.

61 Dès lors qu'elle se doit d'être attestée pour exister, la virtuosité est d'abord un état intentionnel. Or, il est bien difficile de soumettre à individuation nos états intentionnels. Gérard Lenclud nous rappellerait à dessein qu'un être humain n'est pas pour nous comme la statue de Condillac. Les croyances peuplent l'esprit des hommes, et nous apercevons assez clairement ici la difficulté qu'il y a à isoler la virtuosité de tout un ensemble de considérations avec lesquelles elle joue d'équilibre réciproque : la technique, l'ascèse, la biographie, le dispositif de monstration... Il est inconcevable qu'un être humain entretienne une idée de virtuosité sans croire beaucoup de choses à propos de cette idée. Difficile d'entendre l'étude transcendantale n° 10 comme un « fait de virtuosité » sans croire beaucoup de choses à propos de l'étude, de la transcendance, de Liszt, du piano, des heures passées à s'exercer, de Cziffra, de notre professeur de piano, de nos doigts, de nos capacités, du don... et c'est ce que montrent les témoignages recueillis. Comme les énoncés, les croyances — et l'idée de virtuosité est liée à ce régime de vérité — ne signifient que collectivement et contextualisées (Lenclud, 1998).

62 De là, notre prise de distance d'avec la (pourtant) nécessaire définition lexicale qui évolue dans le monde idéalement clos du dictionnaire. De là, le déplacement opéré de la virtuosité vers « le fait de virtuosité » en mobilisant les ressources de l'anthropologie. De là enfin, l'examen de quelques arguments prononcés à propos du jeu de deux pianistes emblématiques que tout oppose. Et qui nous amènent à conclure au caractère holistique de nos croyances en la virtuosité, comme d'ailleurs de l'ensemble des contenus de croyance et plus généralement de l'esprit humain. De là enfin, cet holisme des représentations qui nous fait considérer que la virtuosité a moins son siège dans les doigts du pianiste virtuose que dans notre architecture cognitive où nous aimons apercevoir, ou contester, dans le jeu du virtuose, une forme de transcendance. Loin d'être une propriété naturelle des situations observées, la virtuosité est bien une construction culturelle de nos sociétés qui, dans les deux cas examinés ici, auront pris le pianiste et son piano — et aussi beaucoup d'autres choses — pour prétexte et pour cible.

Bibliographie

BAZIN, Jean

2008 *Des clous dans la Joconde : l'anthropologie autrement (avant-propos d'Alban Bensa et Vincent Descombes)* (Toulouse, Anacharsis).

BÖHM, Adolphe

1995 *Hommage à Cziffra. Le journal d'une amitié* (Paris, A. Böhm et La Pensée Universelle).

BURK, J. N.

1918 The fetish of virtuosity, *The Musical Quarterly*, 14 (2) : 282-292.

CHEYRONNAUD, Jacques

2002 *Musique, politique, religion. De quelques menus objets de culture* (Paris, L'Harmattan).

CORBIN, Solange

1960 *L'Église à la conquête de sa musique* (Paris, Gallimard).

CZIFFRA, Georgy

1977 *Des canons et des fleurs* (Senlis, Fondation Cziffra).

DAVIES, Stephen

2001 *Musical works and performances* (Oxford, Oxford University Press).

2003 *Themes in the philosophy of music* (Oxford, Oxford University Press).

DESCHAUSSÉES, Monique

1982 *L'Homme et le piano* (Fondettes, Éditions Van de Velde).

DODD, Julian

2007 *Works of music* (Oxford, Oxford University Press).

GOODMAN, Nelson

1992 *Manières de faire des Mondes* (Nîmes, Jacqueline Chambon) [1^{re} éd. angl. 1978].

HENNION, Antoine

1993 *La passion musicale. Une sociologie de la médiation* (Paris, Éditions Métailié).

ITÇAINA, Xabier

2007 *Les virtuoses de l'identité. Religion et politique en Pays Basque* (Rennes, Presses universitaires de Rennes).

LABORDE, Denis

1997 *De Jean-Sébastien Bach à Glenn Gould. Magie des sons et spectacle de la passion* (Paris, L'Harmattan).

2005 *La mémoire et l'instant. Les improvisations chantées du bertsulari basque* (Bayonne, Editions Elkar).

LENCLUD, Gérard

1994 Attribuer des croyances à autrui. L'anthropologie et la psychologie ordinaire, *Gradhiva*, 15 : 3-25.

1998 La culture s'attrape-t-elle ?, *Communications*, 66 : 165-183.

2009 Les cultures humaines et le bateau de Thésée. Le problème de l'identité des cultures dans le temps, in D. Laborde (éd.), *Désirs d'histoire. Politique, mémoire, identité* (Paris, L'Harmattan) : 221-248.

LEVINSON, Jerrold

1998 *L'art, la musique et l'histoire* (Paris, Éditions de l'éclat) [1^{re} éd. angl. 1990].

MENGER, Pierre-Michel

2002 Le génie et sa sociologie. Controverses interprétatives sur le cas Beethoven, *Annales, Histoire, Sciences sociales*, 57 (4) : 967-999.

NEUHAUS, Heinrich

1971 *L'art du piano* (Tours, Éditions Van de Velde) [trad. du russe].

PAULHAN, Jean

[1953] 1988 *La preuve par l'étymologie* (Cognac, Le Temps qu'il fait).

PENESCO, Anne

1997 *Défense et illustration de la virtuosité* (textes réunis et présentés par) (Lyon, Presses universitaires de Lyon).

PINCHERLE, Marc

1949 Virtuosity, *The Musical Quarterly*, 35 (2) : 226-243.

POUVET, Roger

2003 *L'œuvre d'art à l'âge de sa mondialisation* (Bruxelles, La Lettre volée).

2007 *Qu'est-ce qu'une œuvre d'art ?* (Paris, Vrin).

2009 *Philosophie du rock* (Paris, Presses universitaires de France).

SAPIRO, Gisèle

2007 La vocation artistique, entre don et don de soi, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 168 : 4-11.

SCHNEIDER, Michel

1988 *Glenn Gould. Piano Solo* (Paris, Gallimard).

SIMON, Herbert A.

2004 *Les sciences de l'artificiel* (Paris, Gallimard) [1^{re} éd. angl. 1996].

SUCHMAN, Lucy

1990 Plans d'action, *Raisons pratiques*, 1 : 149-170.

VEYNE, Paul

1983 *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes ? Essai sur l'imagination constituante* (Paris, Le Seuil).

ZAK III, Albin J.

2001 *The poetics of rock. Cutting tracks, making records* (Berkeley, University of California Press).

ZILSEL, Edgar

1993 *Le Génie. Histoire d'une notion de l'Antiquité à la Renaissance* (Paris, Éditions de Minuit) [1^{re} éd. all. 1926].

Notes

1 <http://atilf.atilf.fr>, consulté le 10/06/2011.

2 Sur ce thème, cf. DAVIES, 2001 et 2003 ; DODD, 2007 ; LEVINSON, 1998 ; POUVET, 2003, 2007 et 2009 ; ZAK III, 2001.

3 J'endosse ici la posture prônée par les théories de l'action située, qui nous invitent à ne pas sous-estimer le témoignage rétrospectif de l'acteur dans nos analyses de l'action. Le témoignage *post mortem* est ce moment où un acteur fait retour sur l'action. Le témoignage se produit après coup et l'on objectera, à juste titre, qu'il est empreint d'idéalisation rétrospective et ne porte pas directement sur l'agir. Mais comment approcher autrement la représentation qu'un pianiste, qu'un enseignant ou qu'un spectateur se font de la virtuosité ? Sans chercher à dépasser ce point aveugle de l'analyse en situation, j'en fais ici une donnée de l'investigation : « Nos projections imagées et nos reconstructions rétrospectives sont les moyens principaux par lesquels nous nous saisissons d'une action située et raisonnons sur elle, tandis que l'action située nous est essentiellement transparente en tant qu'acteurs » (SUCHMAN, 1990 : 158). Sur ce point particulier, cf. LABORDE, 2005 : chap. iii.

4 Car il va de soi que, à distance égale, l'exercice de la main gauche est plus simple lorsque le mouvement se fait autour du pouce érigé en pivot, le pouce jouant une touche blanche et l'auriculaire une touche noire située une dixième majeure plus bas. Dans ce cas, en effet, l'angle est beaucoup plus facile à négocier. Le coude est engagé vers l'extérieur, le poignet gagne en mobilité, donc le mouvement en amplitude. C'est ce qui explique qu'il est beaucoup plus facile de jouer simultanément un intervalle de dixième majeure mi-bémol – sol, par exemple, que le mi – sol-dièse de Liszt, qui va à l'encontre des morphologies ordinaires.

5 L'ensemble de la conférence de presse a été enregistré par Adolphe Böhm. Traduits par ses soins, de précieux extraits en ont été publiés en français dans le livre d'hommage : BÖHM, 1995 : 80-85.

6 http://www.amazon.fr/review/R3NVE2IDTJMSIN/ref=cm_cr_rdp_perm?ie=UTF8&ASIN=B00005UOY1&nodeID=&tag=&linkCode=, consulté le 21/02/2011.

7 http://www.amazon.fr/review/R2TEZW93QC8HAY/ref=cm_cr_dp_perm?ie=UTF8&ASIN=B00005UOY1&nodeID=301062&tag=&linkCode=, consulté le 21/02/2011.

8 <http://www.pianomajeur.net/forum/viewtopic.php?f=1&t=3197>, consulté le 21/02/2011.

9 « Les fantômes de Mme du Deffand : exercices sur la croyance », *Critique*, 1991 : 529-530 et 492-511, repris in BAZIN, 2008 : 381-406.

Pour citer cet article

Référence électronique

Denis Laborde, « L'ermite et le virtuose », *Ateliers d'anthropologie* [En ligne], 35 | 2011, mis en ligne le 10 juin 2011, consulté le 12 janvier 2012. URL : <http://ateliers.revues.org/8841> ; DOI : 10.4000/ateliers.8841

Auteur

Denis Laborde

Directeur de recherche CNRS, Centre Marc Bloch de Berlin (USR 3130), CNRS/ministère des Affaires étrangères

Droits d'auteur

Tous droits réservés