

## Kaikhosru Shapurji Sorabji, compositeur *sui generis*

### Marc-André Roberge

L'histoire de la musique compte quelques compositeurs qui ont toujours été considérés plus ou moins comme des originaux, sinon des marginaux, et à qui l'expression *sui generis*, utilisée dans le sens d'unique en son genre, qui forme une classe à part, s'applique facilement. Il faut remonter à la Renaissance pour trouver le premier d'entre eux, Carlo Gesualdo, prince de Venosa (ca 1560-1613), qui, dans ses madrigaux, est arrivé par la juxtaposition d'accords de tonalités éloignées à un chromatisme inusité pour l'époque, que Wagner, près de trois siècles plus tard, sera le premier à reprendre.

Le pianiste et compositeur français Charles-Valentin Alkan (1813-88) est une autre personnalité pouvant appartenir à cette catégorie. Outre certaines oeuvres aux titres peu conventionnels (*Le Preux, Le Chemin de fer, Le Tambour bat aux champs*) qui, d'une certaine façon, anticipent ceux de Satie, Alkan est l'auteur de *Douze études dans les tons mineurs*, op. 39 (1857), qui constituent sa plus importante contribution à la littérature du piano. Elles sont réparties en deux suites totalisant 277 pages d'une durée d'exécution d'un peu plus de deux heures ; l'ensemble comprend cinq études individuelles, une symphonie en quatre mouvements ainsi qu'un concerto en trois mouvements dont le premier dure à lui seul 30 minutes. La lecture de ces remarquables études permet de voir de nombreuses trouvailles que l'on s'étonne de ne pas rencontrer chez Liszt.

La figure la plus importante de la musique américaine du XX<sup>e</sup> siècle, Charles Ives (1874-1954), compte elle aussi parmi les plus originales de l'histoire. Bien que n'étant pas musicien par profession — il était assureur —, Ives, travaillant d'une façon isolée et indépendamment de ce qui se faisait en Europe, a anticipé dans ses oeuvres, la plupart écrites entre 1890 et 1922, plusieurs des conquêtes des 50 dernières années, telles que l'utilisation simultanée de tempos différents et de *tone clusters* (grappes de sons), pour ne nommer que celles-là.

Le XX<sup>e</sup> siècle aura produit un autre compositeur *sui generis* : il s'agit de Kaikhosru Shapurji Sorabji, qui, pour le présenter tout de suite par ce qui a le plus contribué à en faire une sorte de légende, est l'auteur de ce que l'on peut considérer comme les oeuvres les plus longues et les plus difficiles jamais écrites et dont il a interdit l'exécution publique pendant environ 40 ans. Les pages suivantes ont pour objet de présenter ce fascinant personnage dont l'oeuvre commence tout juste à être connue et qui, jusqu'à ces récentes années, a trouvé ses admirateurs surtout en Angleterre et aux États-Unis.

Avant d'aborder la carrière de Sorabji, il importe de dire que les connaissances à son sujet sont très limitées, étant donné que le compositeur a toujours refusé toute intrusion dans sa vie privée, cherchant même à induire en erreur ceux qui s'y aventureraient. Ceci dit, il semble qu'il soit né le 14 août 1892 à Chingford, dans le comté d'Essex, en Angleterre, d'un père parsi et d'une mère hispano-sicilienne. Ce n'est que plus tard, lorsqu'il fut reçu dans la communauté parsi, qu'il abandonna le nom sous lequel il était jusqu'alors connu, Leon Dudley Sorabji, pour adopter son nom actuel.

Bien que Sorabji soit devenu un pianiste apparemment remarquable et qu'il se soit occasionnellement produit en public entre 1920 et 1936, c'est surtout par ses écrits qu'il s'est fait connaître. Jusqu'à ce jour, 509 articles ou critiques et 135 lettres ont été répertoriés. Ils ont pour la plupart été publiés à l'origine entre 1924 et 1949 dans *The New Age* et *The New English Weekly*, hebdomadaires pour lesquels il a été critique musical ; les autres l'ont été dans *The Musical Times*, *The Chesterian* et *The Sackbut*<sup>1</sup>. Sa production littéraire comprend en outre deux contributions à des *Festschriften*<sup>2</sup> de même que 64 essais répartis en deux volumes dont le premier a été récemment réimprimé<sup>3</sup>.

Sorabji a toujours été reconnu pour ses opinions catégoriques, voire même extrêmes. Parmi les mots utilisés pour caractériser son style de critique, on peut relever les suivants : caustique, corrosif, explosif, mordant ou encore vitriolique. Cependant, lorsqu'il écrit au sujet de compositeurs comme Alkan, Busoni, Mahler, Godowsky, Reger, Medtner et Szymanowski — avec lesquels il possède plusieurs traits communs et dont il s'est fait le champion à un moment où ils n'étaient que peu ou pas appréciés —, ce sont plutôt les antonymes de ces qualificatifs qui décrivent le mieux ses opinions<sup>4</sup>.

Comme il l'explique dans un de ses essais intitulé « Il Gran Rifiuto » et comme le montre l'acribité de ses critiques, Sorabji devint bientôt dégoûté de la vie musicale britannique et de ceux qui la faisaient et préféra se retirer dans une « tour de granit »<sup>5</sup>. Cette attitude s'est éventuellement traduite par un veto sur toute exécution de ses oeuvres (sur lesquelles il s'était réservé tous les droits), dont 15 avaient été publiées entre 1921 et 1931<sup>6</sup>. C'est ainsi que la dernière exécution publique autorisée eut lieu le 16 décembre 1936, au moment où il donna la première de sa *Toccata n° 2*. Il a justifié son interdiction en disant que ses oeuvres n'étaient pas destinées à être jouées, qu'elles ne pouvaient d'ailleurs l'être ni dans les conditions actuelles ni dans l'avenir et que l'absence d'exécution était préférable à une obscène parodie<sup>7</sup>. Ce n'est que le 7 décembre 1976, presque 40 ans plus tard, qu'il fut officiellement redécouvert, ce dont il sera question dans la section finale de cet article.

On peut diviser la production de Sorabji — qui, fait important à signaler, est dans une très large mesure autodidacte — en trois tranches. La première (1914-17) se compose d'œuvres qui auraient par la suite été détruites<sup>8</sup>, à savoir : un concerto pour piano et orchestre, une pièce pour piano et un poème pour orchestre de même que huit mélodies. La seconde (1918-30) comprend une série d'œuvres dont environ la moitié, comme on l'a vu, a été publiée. Les œuvres produites d'une façon ininterrompue — si l'on excepte un hiatus entre 1967 et 1973 — depuis 1931 forment quant à elles la troisième et dernière. Le compositeur, malgré son âge avancé, n'a pas pour autant cessé d'écrire.

Sorabji a surtout écrit pour le piano. Il a en effet consacré à cet instrument environ 150 œuvres, parmi lesquelles on retrouve 4 toccates, 5 sonates, 7 symphonies et 100 études d'exécution transcendante. Le reste de sa production comprend 16 mélodies (dont 4 groupes de 3), presque toutes sur des textes en français, 13 œuvres pour ou avec orchestre (dont 8 pour piano et orchestre), 3 symphonies pour orgue, 3 œuvres de musique de chambre (dont 2 quintettes pour piano et cordes), et finalement une courte pièce pour carillon.

Une production comparable en nombre, exception faite peut-être des 100 études, ne serait probablement pas unique si ce n'était de la longueur et des difficultés d'exécution de la plupart des œuvres, ce à quoi allusion a déjà été faite. En ce qui concerne d'abord la longueur, on peut citer la *Symphonie pour orgue n° 1* (105 pages), l'*Opus clavicebaleisticum* pour piano (248 pages), le *Quintette pour piano et cordes n° 2* (400 pages), la *Symphonie n° 2*, intitulée *Jāmi* (800 pages), et la *Grand-messe symphonique* (1000 pages)<sup>9</sup>. Il va de soi que des œuvres d'une telle dimension occuperaient, si elles étaient jouées, toute la durée d'un concert. Il faut cependant ajouter que certaines œuvres ont été conçues sur une échelle moins vaste, bien qu'au-delà des limites habituelles. On peut citer à cet égard la *Sonate n° 3* (86 pages, ca 90 minutes) de même que le *Concerto per suonare da me solo, e senza orchestra, per divertirsi* (ca 35 minutes), que le compositeur considère comme son œuvre la plus représentative.

En ce qui a trait aux difficultés d'exécution, les œuvres pour piano de Sorabji ne sont accessibles — du moins les plus vastes — qu'aux interprètes en possession d'une endurance hors du commun et d'une virtuosité qui les rend en mesure de jouer comme de simples exercices les œuvres les plus difficiles de compositeurs comme Alkan, Godowsky, Reger, Ives ou Messiaen, lesquelles se situent quand même bien en deçà des exigences posées par le style d'écriture de Sorabji. Les pianistes prêts à consacrer à l'étude de ses œuvres le temps

nécessaire sont généralement ceux dans le répertoire desquels on est le plus susceptible de trouver les noms donnés plus haut ; ils sont d'ailleurs peu nombreux.

Compte tenu du fait que l'étude des œuvres et du style musical de Sorabji en est à ses débuts<sup>10</sup> et qu'il faut, du moins pour le moment, se limiter aux seules œuvres publiées, il sera difficile de donner plus qu'un aperçu de leurs caractéristiques les plus saillantes. Bien que son œuvre fasse preuve d'une originalité certaine, Sorabji forme pour ainsi dire le point de convergence de multiples influences. Dans le domaine du style pianistique, on remarque d'une part Busoni, dont l'écriture est issue de celle de Liszt et d'Alkan, et d'autre part Godowsky, qui a porté à de nouveaux sommets les possibilités polyphoniques, polyrythmiques et polydynamiques de l'instrument. De plus, il partage avec ces compositeurs, sauf peut-être Alkan, une attirance pour la transcription d'œuvres d'un médium à un autre de même que pour la paraphrase. C'est ainsi qu'on trouve dans la liste de ses œuvres une transcription de concert de la *Rapsodie espagnole* de Ravel ainsi qu'une paraphrase de concert de la scène finale de *Salome* de Strauss. Il faut signaler aussi l'importance que Busoni a toujours revêtu à ses yeux comme compositeur ; les multiples références dithyrambiques qu'il y fait dans ses essais et articles en sont autant d'exemples. Une autre influence déterminante qui, celle-là, se traduit surtout dans la couleur sonore sensuelle de certaines œuvres comme *In the Hothouse* et *Le Jardin parfumé*, est celle de Debussy et de Ravel. L'élément sensuel français se trouve en outre rehaussé par l'espèce de luxuriance orientale dans les figurations, comme chez Szymanowski, autre compositeur à qui il voue une grande admiration. Cette admiration vaut aussi pour Reger, dont il a poussé à des limites insoupçonnées le contrepoint complexe. Il a de même hérité de celui-ci la propension à écrire des fugues, propension que partageait aussi Busoni.

L'écriture pianistique de Sorabji, d'une nature avant tout improvisatoire et hyperdécorative, ne rompt pas avec la tradition comme, par exemple, le *Klavierstück X* de Stockhausen, mais constitue plutôt une extension à l'extrême de l'héritage de ses prédécesseurs. C'est ainsi que le jeu en doubles-notes et en accords de trois ou quatre sons — dont le développement par les romantiques est précisément ce qui a permis à la technique de l'instrument d'avancer de plusieurs crans — se trouve poussé à des limites jusque là impensables. Une constante dans son écriture est l'utilisation d'un minimum de trois portées ; il est en outre fréquent que la complexité des œuvres exige des systèmes de quatre, cinq, six ou même sept portées, qui deviennent nécessaires pour clarifier le discours.

K. S. 16

**Opus clavicembalisticum : « Interludium primum » (extrait de la 49<sup>e</sup> variation)**

Une autre constante est le recours à un signe spécial indiquant que telle portée doit être jouée une octave plus haut (ou, moins fréquemment, une octave plus bas), ce qui facilite la lecture étant donné qu'il devient possible de se servir du registre suraigu d'une façon intensive sans pour autant augmenter le nombre de lignes supplémentaires (ce qui, consciemment ou non, a peut-être incité maints compositeurs à en limiter l'exploitation). On notera finalement que la superposition de plusieurs lignes mélodiques indépendantes — et, par conséquent, de rythmes différents, impliquant des valeurs irrationnelles complexes — ne simplifie pas la tâche de l'exécutant. Il semble donc plausible, en résumé, de considérer Sorabji sur le même pied que Liszt, à savoir comme l'un des plus grands et des plus fascinants compositeurs de musique pour piano de l'histoire, ce dont le lecteur pourra se rendre compte s'il a la chance d'examiner quelques partitions.

Étant donné l'état de la recherche, il serait facile de laisser de côté l'aspect harmonique des œuvres de Sorabji en disant qu'elles défont l'analyse. Bien qu'il y ait à une certaine part de vérité, il reste que l'unité fondamentale est le plus souvent l'un ou l'autre des accords classés, lesquels, toutefois, sont généralement utilisés en relations bitonales. On remarque aussi que les points d'appui de la structure sont habituellement formés par de tels accords tandis que l'espace plus ou moins grand qui les relie fait appel à des procédés harmoniques ou contrapuntiques moins facilement étiquetables ; ce sont justement ces passages qui posent les plus grandes difficultés d'analyse.

Il s'agira, pour terminer cette section, de présenter très brièvement deux des oeuvres publiées ; la première parce qu'elle est la plus accessible, la seconde parce qu'elle est la plus notoire de toute la production du compositeur. La *Fantaisie espagnole*, écrite en 1919 et publiée trois ans plus tard, s'inscrit dans la tradition des oeuvres apparentées de Liszt et de Ravel. Elle se compose de trois sections en tempo modéré introduites ou séparées par des cadences élaborées. Une des caractéristiques les plus remarquables de son écriture consiste dans le raffinement de l'abondante ornementation qui, sous forme de figurations délicates, rapides et souvent complexes, relie les notes ou accords qui composent la ligne mélodique. S'il y a, dans l'immense production de Sorabji, une oeuvre qui pourrait non seulement prendre une place dans le répertoire de concert mais aussi inciter les auditeurs à vouloir en connaître plus, il semble que la *Fantaisie espagnole*, dont les trente pages (écrites sur trois portées) sont aisément à la portée des virtuoses modernes, soit toute désignée.

L'*Opus clavicembalisticum*, dont la création a été donnée par le compositeur lui-même le 1<sup>er</sup> décembre 1930 à Glasgow, possède un plan apparenté à celui de la *Fantasia contrappuntistica*, BV 256 (1910), de Busoni, qui constitue une tentative d'achèvement et une réalisation moderne de l'*Art de la fugue* de Bach. L'oeuvre comprend douze sections groupées en trois parties : introit, prélude de choral, fugue à un sujet, fantaisie, fugue à deux sujets ; premier interlude (thème et 49 variations), cadence I, fugue à trois sujets ; second interlude (toccate, adagio et passacaille avec 81 variations), cadence II, fugue à quatre sujets, coda strette. L'*Opus*, qui dure environ trois heures et trois quarts, est écrit sur trois et quatre portées dans des proportions de 78% et de 20% ; les deux dernières pages, quant à elles, nécessitent le recours à cinq portées. On notera en terminant qu'un mauvaise exécution de la *pars prima* par John Tobin le 10 mars 1936 à Londres, est l'un des éléments qui ont amené le compositeur à imposer un veto sur l'exécution de ses oeuvres.

Bien que des enregistrements sur bande de certaines oeuvres de Sorabji, jouées par le compositeur lui-même, aient été diffusés sur les ondes de stations de radio américaines au cours des années 70, ce n'est que le 7 décembre 1976 qu'a eu lieu la première exécution publique autorisée depuis 1936, lorsque le pianiste d'origine sud-africaine Yonty Solomon (né en 1938) a joué au Wigmore Hall (Londres) quatre oeuvres courtes de la seconde période. Le 22 mai 1977, le pianiste américain Michael Habermann (né en 1950), qui avait lui aussi obtenu — et ce avant Solomon — la permission du compositeur, a présenté à Carnegie Hall (New York) un programme également composé d'oeuvres courtes de la même

période<sup>11</sup>. Ces deux pianistes, qui ont maintenant chacun une dizaine d'oeuvres de Sorabji à leur répertoire, se sont par la suite produits en public à plusieurs occasions, soit pour en créer de nouvelles, soit pour reprendre des oeuvres déjà jouées. Certains de ces récitals ont aussi été diffusés à la radio. C'est cependant à Habermann que l'on doit les deux premiers enregistrements commerciaux, réalisés en 1980 et en 1982, et grâce auxquels les oeuvres de ce compositeur peuvent maintenant commencer à connaître une plus vaste diffusion<sup>12</sup>. D'autres exécutions d'oeuvres pour piano ont été données, notamment par Valerie Tryon (née en 1934) et par Ronald Stevenson (né en 1928) ; il reste que l'événement le plus marquant aura été l'exécution complète — la première depuis 1930 — de l'*Opus clavicembalisticum*, donnée le 11 juin 1982 à Utrecht par le pianiste d'origine australienne Geoffrey Douglas Madge (né en 1941)<sup>13</sup>.

La découverte de Sorabji ne s'est toutefois pas limitée aux seules oeuvres pour piano. C'est ainsi que les deux cycles de mélodies publiés (*Trois Poèmes et Trois Fêtes galantes de Verlaine*), interprétés par Jane Manning (née en 1938) et Solomon, ont été diffusés sur les ondes de la BBC le 3 juin 1979. L'année suivante, les *Cinque sonetti di Michelangelo Buonarroti* pour baryton et orchestre de chambre ont été créés dans le cadre des New Music Concerts (Toronto, 2 février 1980). Il s'agissait là de la première exécution jamais donnée d'une de ses oeuvres pour orchestre. Plus récemment, *Il tessuto d'arabeschi* pour flûte et quatuor à cordes a reçu sa première exécution lors d'un concert de la Delius Society, pour laquelle Norman P. Gentieu, un ami du compositeur, en avait fait la commande (Philadelphie, 2 mai 1982).

Il reste maintenant à espérer que d'autres personnes emboîteront le pas à celles déjà mentionnées de façon que se poursuive la découverte de la production de Sorabji, dont seule une infime partie a jusqu'à ce jour été dévoilée. Il s'agira alors, au fur et à mesure que son oeuvre deviendra plus accessible, d'analyser sa contribution *sui generis* afin de comprendre son langage aussi complexe que fascinant, ce qui permettra probablement de voir en lui non seulement un important maillon de cette chaîne de compositeurs-pianistes formée par Liszt, Alkan, Busoni et Godowsky, mais aussi l'une des grandes figures de la musique du XX<sup>e</sup> siècle<sup>14</sup>.

(1) Ces écrits ont été réunis par Paul Rapoport (né en 1948) et par Kenneth Derus (né en 1948) sous la forme d'un microfilm intitulé « Kai-khosru Shapurji Sorabji : Collected Writings from Five Serial Publications » (1977). On peut se le procurer en écrivant à Kenneth Derus, 6656 West Devon Avenue, Chicago, IL 60631.

(2) « The Validity of the Aristocratic Principle », in *Art and Thought, Issued in Honour of Dr. Ananda K. Coomaraswamy on the Occasion of His 70th Birthday*, éd. par K. Bharatha Iyer (Londres : Luzac & Company Ltd., 1947), pp. 214-18 ; « The Greatness of Medtner », in *Nicolas Medtner (1879[i.e. 1880]-1951) : A Tribute to His Art and Personality*, éd. par Richard Holt (Londres : Dennis Dobson Ltd, 1955), pp. 122-32.

(3) *Around Music* (Londres : The Unicorn Press, 1932 ; réimpression, Westport, Conn. : Hyperion Press, Inc., 1979) ; *Mi contra fa : The Immoralisings of a Machiavellian Musician* (Londres : Porcupine Press, Ltd., 1947).

(4) Pour quelques exemples tirés de ses critiques, voir Arnold Whittall, « Sorabjiana », *The Musical Times*, CVII, 1477 (mars 1966), pp. 216-17.

(5) *Mi contra fa*, pp. 141-48.

(6) Les exemplaires qui restent des tirages originaux peuvent être obtenus par l'intermédiaire de l'Oxford University Press (Londres). Outre ces oeuvres, le *Pastiche sur la « Valse minute » de Chopin* a été publié dans l'anthologie *Thirteen Transcriptions of Chopin's Minute Waltz*, éd. par Donald Garvelmann (New York : Music Treasure Publications, 1969). On peut se la procurer chez l'éditeur, à l'adresse suivante : 620 Fort Washington Avenue (1-F), New York, NY 10040.

(7) Cité par Christopher Murray Grieve [pseud. Hugh MacDiarmid], « Kaikhosru Shapurji Sorabji », in *The Company I've Kept* (Londres : Hutchison & Co [Publishers] Ltd, 1966), pp. 39-70 ; 39.

(8) [Christopher à] Beckett Williams, « The Music of Kaikhosru Sorabji », *The Sackbut*, IV (juin 1924), pp. 315-19 ; 315.

(9) La bibliothèque de la Northwestern University (Evanston, Ill.) possède sur microfilm environ 4000 pages manuscrites, ce qui représente moins de la moitié de la production totale.

(10) On retiendra particulièrement le chapitre « Kaikhosru Shapurji Sorabji and His *Opus Clavicembalisticum* » qu'a consacré le musicologue Paul Rapoport, professeur à la McMaster University (Hamilton, Ont.), dans son livre *Opus Est : Six Composers from Northern Europe* (Londres : Kahn & Averill, 1978 ; New York : Taplinger Publishing Company, 1979), pp. 161-90, 200. Pour un récent aperçu des oeuvres pour piano publiées, voir Robert J. Gula, « Kaikhosru Shapurji Sorabji (1892-) : The Published Piano Works », *Journal of the American Liszt Society*, XII (décembre 1982), pp. 38-51.

(11) Cette date est en fait celle de son premier récital officiel ; il avait déjà joué certaines oeuvres dans le cadre d'une douzaine de récitals semi-publics donnés dans Long Island à partir de 1973.

(12) Le premier enregistrement, paru à l'origine sous étiquette Musical Heritage Society MHS 4271 (Piano Music by Kaikhosru Shapurji Sorabji) a été repiqué sous étiquette Musicmasters MM 20015 (Sorabji : A Legend in His Own Time). Il comprend (par ordre chronologique) *In the Hothouse* et *Toccata, la Fantaisie espagnole, Fragment, le Pastiche sur la habanera de « Carmen » de Bizet* de même que les

deux sections initiales de l'*Opus clavicembalisticum*. Le deuxième, paru sous étiquette Musicmasters MM 20019 (Kaikhosru Shapurji Sorabji : Le Jardin parfumé), comprend le *Pastiche sur le chant du marchand hindou de « Sadko » de Rimski-Korsakov*, le *Pastiche sur la « Valse minute » de Chopin, Le Jardin parfumé et Nocturne : Jami*. On peut se les procurer à l'adresse suivante : Musicmasters, 14 Park Road, Tinton Falls, NJ 07724.

(13) Voir à ce sujet la critique de Paul Rapoport, « Opus Erat », *Tempo*, 142 (septembre 1982), pp. 37-38.

(14) Je tiens à exprimer ma reconnaissance à Kaikhosru Shapurji Sorabji, qui m'a aimablement permis de reproduire une page de son *Opus clavicembalisticum*. Je remercie en outre MM. Kenneth Derus, Michael Habermann, Geoffrey Douglas Madge et Paul Rapoport de même que Mme Maria Calderisi Bryce de la Bibliothèque nationale du Canada, M. William W. Marsh, Jr., président de la Delius Society (Philadelphia Branch), et le Wigmore Hall pour les renseignements qu'ils m'ont communiqués ou pour la documentation qu'ils m'ont fait parvenir. Une version remaniée de cet article a été donnée sous la forme d'une conférence intitulée « Kaikhosru Shapurji Sorabji : Crackpot or Genius ? — A Lecture on the *sui generis* Composer » à la faculté de musique de l'université McGill (Montréal) le 17 mars 1983.

## Sourire en musique

Voici la description que donnait de Grieg, en 1894, le journaliste français Maurice Bigeon, dans un ouvrage intitulé *Les Révoltés scandinaves* : « Petit, fluet, l'air souffreteux, Grieg est à peu près l'homme de son oeuvre. On dirait à le voir avec sa mise très simple, ses gestes menus et débonnaire, un de ces vieux professeurs de piano comme en peignait Balzac et qui s'en vont, pauvres et bohèmes de l'idéal, à travers les rues boueuses des cités, donner pour cinq francs d'art à des demoiselles de bonne maison. Mais une crièrière frissonnante, indomptable et fougueuse, accentue fortement le profil, donne à la physionomie je ne sais quel déconcertant héroïsme, et l'oeil vert, où semble dormir la couleur changeante des vagues, l'oeil profond et doux, laisse plonger jusqu'au fond obscur où dort la poésie. » Grieg devint furieux quand il prit connaissance de ce texte. Invité un jour chez l'écrivain norvégien Jonas Lie, qui s'était fixé à Paris en 1882, il répondit qu'il accepterait l'invitation à la condition expresse que Bigeon ne fût pas parmi les invités. Pourtant la description de Bigeon n'était pas méchante<sup>1</sup> !

(1) John Horton, *Grieg* (London : J.M. Dent & Sons Ltd, 1974), p. 105.