

Avertissement

Ce livre ne prétend être ni une biographie de Frédéric Chopin ni une étude détaillée de ses œuvres. Il est plutôt conçu comme un guide pour une promenade musicale, à partir de quelques morceaux célèbres, d'accès facile pour l'auditeur et même, dans la plupart des cas, pour le pianiste amateur. À ces pages sont associés des titres, soit par la volonté du compositeur, soit le plus souvent par l'imagination des auditeurs. Une telle tradition est contestable, et Chopin l'eût probablement refusée. Mais pourquoi se dérober au pouvoir de suggestion de ces titres, s'ils doivent conduire à l'œuvre avant d'être dépassés, comme oubliés, au profit de la pure substance musicale ? Justifiés la plupart du temps par un récit fondateur, qui servira à chaque fois de point de départ, ils appelleront des précisions sur le lieu, sur le moment de la création du morceau. La page choisie devra permettre de rayonner sur l'ensemble où elle vient s'insérer. Et, comme la musique de Chopin n'est pas frileusement fermée sur elle-même, mais ouverte sur l'avenir, on s'efforcera, chaque fois, de tracer la ligne d'une filiation.

On ne peut tout attendre d'une rédaction continue. Aussi un soin particulier a-t-il été apporté à des compléments propres à fixer l'attention du regard : une chronologie de la vie de Chopin, un catalogue raisonné des œuvres, des encadrés donnant des compléments, des références, des indications pratiques, un glossaire.

Peut-être jugera-t-on indiscrètes les interventions du témoignage personnel. Il est difficile de rester neutre quand on veut contribuer à faire aimer Chopin.

Chopin peut se passer de mots. Le piano lui-même se passe de mots. Cet instrument, qui est à lui seul un orchestre, mais qui peut aussi fort bien chanter, se suffit à lui-même. Chopin a vécu avec lui, et en lui. On le sent désespéré quand il n'a pas d'instrument convenable à sa disposition, comme ce fut le cas quelque temps à Majorque, ou quand son piano est désaccordé, ce qui arrivait quelquefois à Nohant. Il s'est plu dans l'intimité de son silence. À l'exception d'une vingtaine de *Chants polonais*, ses musiques sont sans paroles. Ses titres sont d'une exemplaire sobriété. Il lui suffit d'une indication de genre, même si ce genre est un peu ambigu, *polonaise-fantaisie* ou *fantaisie-impromptu* (mais cette dernière dénomination n'est même pas de lui). Schumann, qui a souvent hésité pour lui-même, a pris la défense, en rendant compte des *Études* de Moscheles, de l'habitude qui avait été adoptée depuis quelque temps de donner des noms suggestifs à ce genre de morceaux. Chopin n'aurait pas aimé *Tristesse* pour son *Étude n° 3* de l'opus 10, et encore moins *La Petite Auto* que donne un disque ancien de Francis Planté (1839-1934), l'un des maîtres du piano français, pour l'*Étude* op. 25 n° 9 !

Chopin se montrait très irrité par les titres dont son éditeur anglais, Wessel, affublait ses compositions. Le *Rondo en ut mineur* op. 1, devenait *Adieu à Varsovie*, le *Premier Scherzo en si mineur* op. 20 un *Banquet infernal* digne des *Nachtstücke* op. 23 de Schumann, la *Deuxième Ballade en fa majeur* op. 38 *La Gracieuse*. J'en passe, et des pires... Aux Anglais, Chopin reprochait précisément de vouloir introduire un programme là où il n'y en avait pas. « Celles qui connaissent mes compositions me disent : "Jouez-moi donc votre second Soupir [c'était le titre donné par Wessel à une série de *Nocturnes*]... J'aime beaucoup vos cloches" [Liszt ne reculera pas devant ces titres pour ses propres compositions : "*Un sospiro*", "*Les Cloches de Genève*"] ». Et Chopin continue en s'amusant – mais au fond de lui-même grondeur : « Toutes leurs appréciations se terminent par "*leik (like) water*", c'est-à-dire "votre musique coule comme de l'eau". Je n'ai pas encore joué pour une

la plus bleue, la plus pure, la plus unie » et, après une escale à Barcelone, ils débarquent à Palma le 8 novembre.

Là, les ennuis commencent. Ils ne savent où loger. « Nous n'avons ni feu ni lieu », écrit Sand à son amie Christine Buloz. En effet, « pas d'auberges à Palma, pas de maison à louer, pas de meubles à acheter. Quand on arrive, on commence par acheter un terrain, après quoi, on fait bâtir, et puis on commande des meubles. Ensuite on obtient du gouvernement la permission de demeurer quelque part, et enfin au bout de cinq à six ans, on commence à ouvrir sa malle et à changer de chemise en attendant qu'on ait obtenu de la Douane la permission de faire entrer ses souliers et ses mouchoirs de poche. Voilà donc quatre jours seulement que nous allons de porte en porte demander à ne pas coucher dehors ». Dans son livre de 1841, *Un hiver à Majorque*, Sand dénoncera le manque d'hospitalité de l'île, malgré sa réputation, et de ses habitants.

Bientôt pourtant, une solution plus stable semble être trouvée, qu'elle salue comme un « miracle ». Les voyageurs ont pu louer une maison de campagne meublée, dans le village d'Establiments. Elle se nomme *So'n Vent*, et son propriétaire est le señor Gomez. Ils s'y installent vers le 15 novembre. L'optimisme est revenu. « C'est la terre promise », écrit Sand, et Chopin décrit le paysage à son ami Julien Fontana : « Le ciel est de turquoise, la mer, de lapis-lazuli, les montagnes, d'émeraude, et l'air est comme au ciel. » Il fait même chaud et, si l'on dort mal la nuit, on a du moins le plaisir d'entendre des chants et le son des guitares.

Mais décembre arrive bientôt, et il faut convenir que l'hiver majorquin n'est pas tout à fait l'été. Les soirées, les nuits sont fraîches, et le chauffage semble inconnu. On doit faire construire une cheminée dans la maison du señor Gomez, mais, écrit Sand à Charlotte Marliani, « il faut deux mois pour confectionner une paire de pincettes ». Les couvertures, les éredons manquent. Maurice va bien. En revanche Frédéric Chopin, qui souffre du froid et de la fatigue accumulée, est abattu et tousse plus que jamais. On consulte les Diafoirus du

pour saint François d'Assise (mais la première des deux *Légendes* n'est que de 1863). Chopin, dans ce même paradis, fait entendre les accords lourds, les développements ténébreux, les lignes sinueuses de la *Sonate* « funèbre ». Pourquoi un tel retour de l'Enfer dans un tel Paradis ? Telle est la question que pose d'abord l'opus 35. Tel est le paradoxe de cette œuvre, l'une des plus sombres qu'ait écrites Chopin.

Remontée du temps

Pour mieux pénétrer dans ce mystère, il faut interroger à nouveau, mais peut-être d'une autre manière, la biographie de Chopin.

L'été de 1839 n'a pas été si lumineux qu'il pouvait s'annoncer. D'abord apparemment rétabli par le bon air du Berry et par un bon traitement du Dr Papet, et écrivant alors, en juin, des choses que Sand disait « ravissantes » dans une lettre à Charlotte Marliani, il a souffert bientôt des changements de temps, il s'est mis à tousser, il est devenu mélancolique. Comme Sand l'écrit à Grzymała, dont elle se prétend plaisamment la femme pour être avec lui la mère de Frédéric, « votre petit est toujours quan quan ». Il faudrait, précisément, que Grzymała vienne, avec Arago (« Bignat »), pour faire diversion. Mais il tarde, retenu à Paris par la maladie d'un (vrai) enfant, et il n'arrive à Nohant avec « Bignat » qu'à la fin août pour en repartir avant le 15 septembre. Du coup, Chopin tend à rejeter cette campagne qu'il avait d'abord tant aimée, et il éprouve brusquement le besoin de rentrer lui aussi à Paris.

Il ne faut pas oublier, surtout, que Chopin a travaillé à cette *Sonate* quand il était à Majorque, en particulier dans les derniers temps du séjour à Valldemosa. Le lieu, le mauvais temps et ses conséquences sur l'état physique et mental du compositeur ne pouvaient qu'influer sur l'inspiration qui l'occupait. George Sand le rappellera dans *Un hiver à Majorque* : « La mort semblait planer sur nos têtes pour s'emparer de l'un de nous, et nous étions seuls à lui disputer sa proie. » Dans la chartreuse, Chopin voyait la cellule qu'il occupait comme

en principe le n° 9, dans l'immeuble en vis-à-vis de celui où se trouvait l'appartement de Sand, le n° 5, pouvait quand il le voulait se retrouver seul.

Mais le voulait-il ? Sa santé, qui a été mauvaise au cours de l'hiver 1843-1844, le rend dépendant. Il souffre en particulier de crises d'asthme si violentes qu'il ne peut pas aller entendre son élève Sophie Rozengart. Chopin, note Sand en janvier, « guérit aussi vite qu'il empire », « guérit aussi vite qu'il tombe », mais il retombe dans la maladie avec la même vitesse. La lettre du 23 janvier 1844 à Ferdinand François (l'un des nouveaux directeurs de la *Revue indépendante*) est significative de ce climat qui, il faut bien l'avouer, n'était guère propice à l'épanouissement sentimental : « Le voilà, écrit Sand, dans son train ordinaire de *souffrotteries*, ayant oublié, je pense, son petit accès de jalousie contre vous. C'était une maladie du moment, en attendant une autre. Si cela ne le faisait pas souffrir, cela me ferait rire, à présent que je me sens si loin de tous les orgues de la passion personnelle. » La jalousie n'existe plus seulement dans les cancans de Marie d'Agoult. Sand voit bien Chopin, en ce début d'année 1844, comme un « malade jaloux », « qui se tourmente et tourmente les autres ». Mais contrairement à ce qu'annonçait la compagne de Liszt dès mars 1840, elle n'envisage pas encore pour l'instant de le quitter.

Musicalement, Chopin peut réagir par l'énergie (c'est ce qui se passe dans la *Sonate* op. 58). Il peut au contraire chercher un apaisement, qui n'est pas le « vaste et tendre apaisement » de Verlaine et de Fauré, mais qui est comme mécaniquement, comme artificiellement créé.

L'« hypnotiseur invisible »

J'emprunte cette belle expression au livre de Jankélévitch sur *Le Nocturne*, et il l'emploie précisément à propos de la *Berceuse* de Chopin.

La musique, écrit-il, engourdie par un hypnotiseur invisible, s'attarde indolemment parmi les traits de cadence, triolets de doubles croches en tierces, gruppettos, accords en *staccato*,

traits de petites notes et giboulées de triples croches, tandis que la main gauche scande d'une basse obstinée ces passes magnétiques.

Cet hypnotiseur, en effet, est le motif de la main gauche, une seule mesure, quasiment toujours identique, une pédale immuable à laquelle on demande de créer le sommeil, au sens le plus large du terme. Ce « seul rythme obstinément apaisant de la basse prend terre », écrivait Marcel Beaufls. Il est surtout remarquable par son balancement, de tonique à dominante. Dans la *Troisième Ballade*, le second thème était préparé aussi par un motif balancé, confié là à la main droite, répété pendant quelques mesures de suite, tandis que celui de la main gauche, dans la *Berceuse*, l'est 54 fois, et même presque 70 fois puisque vers la fin du morceau il ne subit qu'une très légère modification, purement musicale et fonctionnelle.

Chopin connaît la force de l'*ostinato* (dans le *Deuxième* et dans le *Vingt-Quatrième* des *Préludes* de l'opus 28, par exemple, où la basse est au contraire perpétuellement mouvante), la magie de ce qu'on pourrait appeler la répétition libératrice. On en a, très tôt, un merveilleux exemple avec cette sorte de pré-*Berceuse* qu'était *Souvenir de Paganini*, en 1829. Wierzyński parle à propos de cette œuvre négligée de « style conventionnel », Zieliński d'œuvre « occasionnelle » dans laquelle Chopin n'aurait poursuivi qu'une fin futile. Il est vrai qu'il ne s'est pas donné la peine de la publier de son vivant, mais je partage tout à fait l'opinion de Humphrey Searle, dans *The Chopin Companion*, qui la considère comme une des plus poétiques parmi les premières œuvres du compositeur. Le principe est le même que pour la *Berceuse* : sur une basse obstinée, une formule d'accompagnement qui reste identique pendant 64 mesures et ne subit que quelques modifications vers la fin, se déroulent des variations à la main droite, à partir d'une mélodie tirée du *Carnaval de Venise*, joué par Paganini dans ses concerts de Varsovie.

Sans doute ne faut-il pas négliger le prétexte vénitien, que la main gauche, dans ce *Souvenir*, a pour charge de rappeler en esquissant un mouvement de barcarolle. Mais nous sommes

On cite souvent le cri d'enthousiasme par lequel Nietzsche salue la *Carmen* de Bizet, dans la lettre de Turin, mai 1888, qui ouvre *Le Cas Wagner*. Elle est l'antithèse de la musique de Wagner, qu'il a rejetée peut-être pour l'avoir adorée, et il trouve qu'« elle possède avant tout la qualité qui est celle des pays chauds : la sécheresse de l'air, sa *limpidezza* [...] une autre sensualité, une autre sensibilité, une autre gaieté [...] je veux dire cette sensibilité plus méridionale, plus cuivrée, plus ardente ». On néglige en revanche son admiration non moins vive pour Chopin, Chopin l'« inimitable » (*Le Voyageur et son ombre*), Chopin qui par sa *Barcarolle* lui dit « Venise » et lui dit donc « musique », puisque, écrit-il dans *Nietzsche contre Wagner* en 1888, « lorsque je dis de l'autre côté des Alpes, je dis en somme seulement *Venise*, lorsque je cherche un autre mot, pour exprimer le terme musique, je ne trouve jamais que le mot *Venise* ». Et dans le même passage : « Moi-même je me sens encore assez polonais pour donner tout le reste de la musique pour Chopin. »

La *Barcarolle* de Chopin a été pour Nietzsche l'un de ces « versants du soleil » dont Bernard Pautrat a montré l'importance. Elle lui a semblé aller dans le sens du voyage vers midi, « le grand midi », sur « la route d'un nouveau matin », grand midi de Zarathoustra « sans cesse différé, et rejeté dans l'après-texte », mais miraculeusement présent dans l'œuvre musicale d'un compositeur qui passe pour être d'abord un musicien de la nuit. Nietzsche aurait certainement deux fois repoussé l'expression de Cortot, « nocturne tristanesque », à propos de la *Barcarolle* : elle était pour lui un « diurne », et aux antipodes de *Tristan und Isolde*.

Gide a été dans sa jeunesse marqué par la lecture de Nietzsche. C'est très sensible dans *Les Nourritures terrestres*. Il fait profession de haïr la personne et l'œuvre de Wagner (*Journal*, 25 janvier 1908). Il adore Chopin. La *Berceuse* et la *Barcarolle* sont les deux œuvres de lui qu'il préfère et « peu s'en faut », écrit-il dans un feuillet joint en 1948 à ses *Notes sur Chopin*, « que je ne mette, ainsi que faisait Nietzsche, la *Barcarolle* au sommet de toute son œuvre ». « Incidemment, ajoute-t-il, je voudrais