

CHOPIN À PARIS

par

Brigitte FRANÇOIS-SAPPEY

Séance du 7 avril 2010

Comme la plupart des artistes romantiques, Chopin a vécu obstinément rive droite, dans le quartier de la Chaussée-d'Antin, mais il aurait été honoré d'être accueilli rive gauche à l'Académie des beaux-arts, lieu illustre chargé d'histoire.

Il y a deux cents ans exactement, naissait Fryderyk Chopin, près de Varsovie, d'une mère polonaise et d'un père français. À Paris, pour ses vingt-deux ans, lors de son premier concert dans les salons de Pleyel, l'émigré polonais devenait à jamais Frédéric Chopin, compositeur parisien. Le seul énoncé de ce changement de prénom révèle la dualité troublante qui s'est établie en son âme. Alors même que le Tout-Paris cosmopolite de la monarchie de Juillet l'accueille à bras ouverts, l'exilé écrira encore à sa famille en 1847 qu'il doit se créer des « espaces imaginaires » car il reste « éperdument un vrai Mazur ». Partagé, le Franco-Polonais le sera jusque dans sa mort, avec son corps enterré à Paris au cimetière du Père Lachaise et son cœur ramené à Varsovie. La conjonction de ce double atavisme, de ces deux cultures, de ces deux vies successives fait la singularité de Chopin. Un Chopin double mais unique, puissamment original, comparable à nul autre de ses pairs.

Plusieurs titres d'ouvrages musicographiques sur Chopin avouent une difficulté à cerner l'homme et l'artiste. André Gide a proposé des *Notes sur Chopin*, Alfred Cortot des *Aspects de Chopin*, André Boucourechliev un *Regard sur Chopin* et, sous le titre plus globalisant, *l'Univers musical de Chopin*, le grand spécialiste Jean-Jacques Eigeldinger offre une réunion d'articles. Ces exégètes ont ainsi donné leur préférence à un assemblage cohérent de fragments, à l'image même des *Études* et des *Préludes* du compositeur. Mais ceci est un véritable paradoxe : alors que Chopin est l'auteur d'un des *corpus* les plus restreints de l'histoire de la musique et concentré sur le seul univers du piano, serait-il donc périlleux de vouloir embrasser cet univers entier ? Pour deux raisons sans doute. Parce que le compositeur franco-polonais, qui, sa vie durant, s'est senti un émigré polonais, est duel dans son art comme dans sa vie. Parce que cet art multiple est si subtil et quintessencié qu'il en est presque insaisissable, rétif à l'analyse musicale et irréductible à une perception globalisante.

DEUX CAPITALES POUR CHOPIN

Parti de Varsovie peu avant la répression des émeutes de 1831, Chopin n'est jamais revenu en Pologne, sa chère patrie éradiquée de la carte depuis 1772 à la suite du premier partage entre la Prusse, l'Autriche et la Russie. Fryderyk est né en 1810 au temps de l'éphémère grand-duché de Varsovie constitué par Napoléon. Dès 1815, au congrès de Vienne, la Pologne passe sous l'autorité de la Russie. Le couronnement du tsar Nicolas I^{er} comme roi de Pologne en 1829 avive le sentiment national, d'où l'insurrection du peuple polonais en novembre 1830, la violente répression des Russes et l'émigration massive qui s'ensuivit. Les émigrés se retrouvent essentiellement en France, pays allié de la Pologne depuis des lustres. Henri III de Valois a été roi de Pologne ; Louis XV a épousé Maria Leszczyńska et a offert le duché de Lorraine à son beau-père Stanislas Leszczyński lorsque celui-ci a été contraint de renoncer au trône de Pologne. Or, Nicolas Chopin, le père de Fryderyk, est précisément né en Lorraine, ce qui explique son implantation en Pologne, et aussi le chemin inverse qu'accomplira son fils unique.

Chopin arrive à Paris à l'automne 1831. Au lendemain de la Révolution de 1830, la capitale française, dorénavant gouvernée par Louis-Philippe d'Orléans, brille de tous ses feux et attire maints artistes étrangers, fêtés dans toutes les institutions. L'Opéra royal affiche encore l'héroïque *Guillaume Tell* de Rossini et inaugure le sulfureux *Robert le diable* de Meyerbeer. Cherubini dirige le Conservatoire de main de maître, tandis que la Société des concerts du Conservatoire, sous la houlette de Habeneck, porte aux cimes les symphonies de Beethoven. Franz Liszt résumera en 1837 :

Paris est aujourd'hui le centre intellectuel du monde ; Paris impose à l'Europe attardée ses révolutions et ses modes ; Paris est le Panthéon des vivants, le temple où l'homme devient dieu pour un siècle ou pour une heure, le foyer brûlant qui éclaire et consume toute renommée.

Chopin, l'exilé, trace ainsi avec aisance son chemin dans ce Paris cosmopolite. Heinrich Heine, le grand poète allemand, ne s'installe-t-il pas en même temps que lui à Paris pour y devenir Henri Heine, célèbre critique ?

Le premier concert à Paris, le 25 février 1832 « par M. Frédéric Chopin, de Varsovie », est, *a posteriori*, une date clé du romantisme musical international. L'auditoire ne dépassait pourtant guère une centaine de mélomanes dans les salons de Pleyel au 9, rue Cadet, mais l'air de la louange se répandit si bien que la réputation de l'artiste fut aussitôt assurée. Outre les émigrés polonais, on remarquait dans la salle le groupuscule allemand très actif à Paris. Mentionné sur l'affiche, Felix Mendelssohn ne fera en définitive qu'assister au concert aux côtés de Franz Liszt et de la petite Clara Wieck accompagnée de son père, le célèbre pédagogue Friedrich Wieck, tan-



Fryderyk Chopin
(lithographie de G. Engelmann
d'après un dessin de P.-R. Vigneron,
dans M. Schlesinger, Album des
pianistes, Paris, 1833).



Programme défini du concert du 25 février 1832
(Jean-Jacques Eigeldinger, « Chopin à Paris... », dans *Revue de musicologie*, 2008, 9-2).



Fryderyk Chopin
(aquarelle de M. Wodzinska, août 1836).

dis que Ferdinand Hiller, l'intime de Chopin, participera bien à l'exécution. La renommée de ces jeunes gens est alors très inégale. Chopin, né en 1810, n'est encore qu'un pianiste-compositeur fraîchement arrivé tandis que Liszt et Hiller, nés en 1811, ont déjà accumulé des actions d'éclat dans la capitale française et que Felix Mendelssohn, né en 1809, d'une précocité confondante, est une célébrité européenne qui écrit en toute innocence à sa famille : « La semaine prochaine aura lieu un concert donné par un Polonais ; j'aurai à y jouer un morceau à six avec Kalkbrenner, Hiller et compagnie », sans se souvenir qu'il avait déjà croisé Chopin à Berlin. Au moment de la publication de son *Concerto en mi mineur*, inauguré en ce 25 février à Paris, Chopin le dédiera à Friedrich/Frédéric Kalkbrenner, pianiste et pédagogue d'origine allemande, associé de Camille Pleyel.

Avant que le choléra ne s'abatte sur Paris et ne disperse les artistes, Frédéric, Franz, Felix et Ferdinand, les quatre « F », nouent une véritable amitié, traînent jusqu'à pas d'heure sur les Grands Boulevards qu'ils traversent à saute-mouton comme des enfants, tout en refaisant le monde comme des vieux sages. Un cinquième « F » manque à l'appel, un certain Florestan, jeune mystificateur dont le nom est soudain sur toutes les lèvres car il vient de publier un article stupéfiant à propos de Chopin : « Chapeau bas, Messieurs un génie ! » Chopin côtoiera Liszt tout au long de sa courte vie, à Paris ou à Nohant dans le Berry chez George Sand. Il est l'intime de Ferdinand Hiller jusqu'à une totale fusion, fratrie qui inspira alors un médaillon, aujourd'hui disparu, représentant leurs deux profils superposés. Chopin ne reverra plus Mendelssohn que rapidement en terres germaniques. *Via* Dresde, où il se rendait pour rejoindre Maria Wodzinska, Chopin le retrouvera encore à Leipzig, en septembre 1835 et septembre 1836. Le Polonais parisien renouera alors avec Clara Wieck dans tout l'éclat de ses seize ans et rencontrera, enfin, Florestan/ Robert Schumann.

UNE VIE PARISIENNE

À Paris, Chopin se consacre entièrement au piano, son *alter ego*, son univers absolu, ses pages concertantes avec orchestre remontant presque toutes de l'époque de Varsovie. Il donne très rarement de concerts publics et joue de préférence dans les salons le soir à la chandelle, notamment chez le prince Czartoryski à l'hôtel Lambert, cœur de l'émigration polonaise. Il apprécie plus que tout la sensibilité des pianos Pleyel et restera très attaché à cette firme, de même qu'à son accordeur dont il déplorera la disparition comme un grand malheur pour son art. Lors de ses apparitions, Chopin joue presque exclusivement ses propres œuvres. Ce n'est qu'à titre exceptionnel qu'il accepte d'exécuter en 1833 avec Hiller et Liszt l'allegro d'un concerto à trois claviers de Bach, et en 1838 avec Charles Valentin Alkan, Joseph Zimmerman et le jeune Adolf Gutmann une transcription de la 7^e *Symphonie* de Beethoven. Il devient le professeur de piano le plus recherché et le plus onéreux de la capitale française, mais enseigne seulement en privé, essentiellement aux femmes de la bonne société, et ne donne aucune leçon de composition. En 1836, Chopin rencontre George Sand, son aînée de huit ans et mère de deux enfants, Maurice et Solange. Le compositeur et l'écrivain vivront ensemble de 1838 à 1847. Durant l'hiver 1838-1839 se déroule le difficile séjour à Majorque qui confirme sa phtisie. Au retour des Baléares, le couple se partage entre Paris et Nohant où viennent les voir Liszt et Marie d'Agoult, Delacroix, Pauline et Louis Viardot et d'autres encore.

Dans la capitale, Chopin fréquente les aristocrates polonais tels le comte Wojciech Grzymala, la princesse Marcelina Czartoryska, née Radziwill, ou les écrivains tels Juliusz Slowacki, Stefan Witwicki et Adam Mickiewicz, professeur au Collège de France, mais aussi le Tout-Paris aristocratique et des grands bourgeois de la finance, le Tout-Paris cosmopolite des arts et des lettres réunissant Berlioz, Liszt, Cherubini, Meyerbeer, Rossini, Bellini ou encore Balzac, Lamartine, Hugo et tous les écrivains qui gravitent autour de George Sand. Il noue une amitié plus étroite avec Eugène Delacroix, Henri Heine, le violoncelliste Auguste Franchomme, et le compositeur Charles Valentin Alkan auquel il « légua » ses élèves et les prémices de sa *Méthode de piano*. Antoine Marmontel rapportera dans *les Pianistes célèbres* :

Chopin, qui n'était pas prodigue de son affection et n'accordait qu'à un très petit nombre d'artistes la faveur de pouvoir se dire ses amis, tenait Alkan en très haute estime comme virtuose et compositeur. Une sympathie réciproque prenant sa source dans le culte d'une beauté supérieure au beau conventionnel et classique, l'horreur du vulgaire et du banal unissait ces deux âmes d'élite. [...] À la mort de Chopin, plusieurs de ses élèves affectionnés choisirent Alkan pour continuer les traditions du maître respecté.

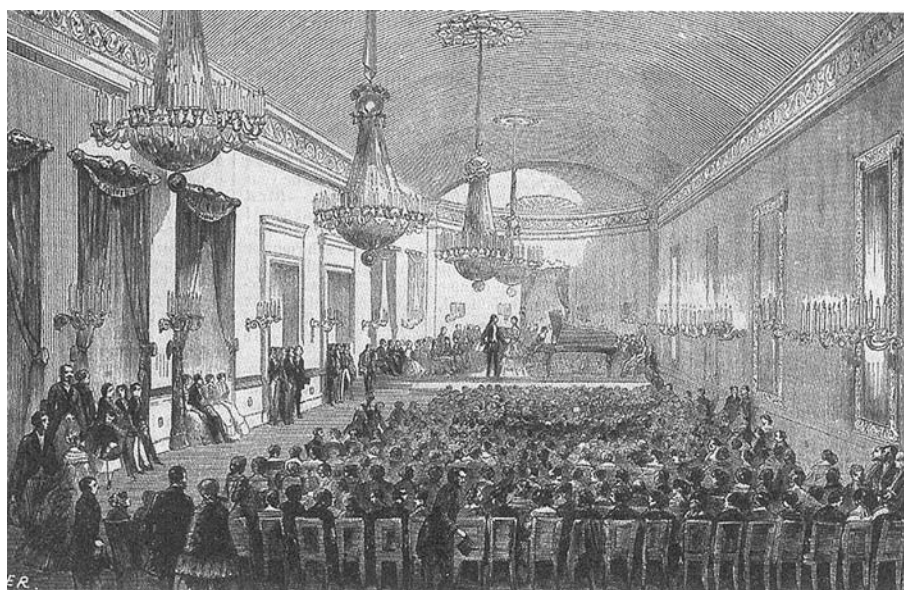
Tous sont plus actifs que lui et Chopin écrit à son ami Julian Fontana en 1839 cette phrase pathétique :

Je sais que je n'ai jamais servi à rien ou du moins pas à grand-chose, ni aux autres ni à moi-même.

Chopin ne recherche qu'une vie calfeutrée, sans heurts. Dans une lettre à la cantatrice Pauline Viardot, George Sand se moque gentiment des craintes de son compagnon à la perspective d'un retour à la scène en avril 1841 :

Ce cauchemar chopinesque se passera dans les salons de Pleyel, le 26. Il ne veut pas d'affiches, il ne veut pas de programmes, il ne veut pas de nombreux public, il ne veut pas qu'on en parle. Il est effrayé de tant de choses que je lui propose de jouer sans chandelles, et sans auditeurs sur un piano muet.

L'artiste avait quelque raison d'être ému, car il aborde là pour la première fois la nouvelle salle Pleyel d'une capacité de 500 places, inaugurée en 1839 rue Rochechouart et dans laquelle il se produira de nouveau en 1842 et 1848. Phobique à l'endroit des concerts, Chopin n'est nullement un misanthrope. C'est au contraire un mondain, un dandy aux manières élégantes, à la conversation spirituelle. Il se montre souvent ironique, caustique et, toujours perspicace, se révèle coriace en affaires.



Salle Pleyel, rue Rochechouart, vers 1840 (BNF, Estampes et photographie, Va 287).

Dans la capitale française, l'artiste déménage souvent. Entre sa première chambrette du boulevard Poissonnière et le 12, place Vendôme où il rendra son dernier soupir, il trouvera une réelle stabilité au 9, square d'Orléans, sorte de « Petite Athènes », un « phalanstère » d'artistes selon George Sand qui s'installe, elle, au n° 5 de ce cocon protégé du monde. Le couple y rejoint Kalkbrenner et l'ami Alkan, Alexandre Dumas père, la danseuse Marie Taglioni, le sculpteur Jean-Pierre Dantan. Joseph Zimmerman, professeur de piano au Conservatoire, y organise des soirées très courues. Sand quittera le havre de paix en 1847 après sa rupture avec Chopin qui y demeurera, solitaire et triste, jusqu'en 1849. Chopin a survécu deux ans à Mendelssohn, mais en vérité il est mort au monde à peine plus tard, car la rupture avec George Sand et la révolution de 1848

COMMUNICATIONS 2009-2010



*Nicolas-Eustache Maurin (1799-1850),
Galerie de la Gazette musicale, n° 2.
Pianistes célèbres, 1842.
Debout au centre, Chopin, assis à droite, Liszt
(BNF, Estampes et photographie, AA4 Maurin).*

l'ont meurtri au point qu'il cessera de composer. Nullement républicain progressiste comme sa compagne, il ne détestait rien tant que le désordre politique et social. Censé le tirer de son marasme, le voyage en Angleterre et Écosse avec l'envahissante Jane Stirling, son aînée de six ans, a pratiquement refermé la vie de Chopin qui confie à son ami Fontana : « Je suis plus près du cercueil que d'un lit nuptial. »

Chopin meurt de phtisie le 17 octobre 1849, à trente-neuf ans, sans avoir revu sa Pologne natale. La dépouille mortelle de Frédéric est enterrée à Paris au cimetière du Père Lachaise tandis que le cœur de Fryderyk est donc rapporté par sa sœur Ludwika à Varsovie, où il sera plus tard enchâssé dans un pilier de l'église de la Sainte-Croix. Séparation qui, en résolvant son angoisse d'être enterré vivant, concrétise un état de fait : s'il vivait à Paris, le cœur de l'exilé était resté en Pologne. Un cœur fragile mais animé d'une forme de « résistance » muette et lointaine, à en croire Schumann :

Si le puissant autocrate du Nord [le tsar] savait quel ennemi dangereux le menace dans les œuvres de Chopin, dans les mélodies si simples de ses mazurkas, il interdirait sa musique. Les œuvres de Chopin sont des canons enfouis sous des fleurs.

Deux patries pour Chopin ? Assurément. Ce qui n'interdit pas de prétendre avec Heinrich/Henri Heine, lui-même déchiré entre deux patries :

Il n'est ni Polonais, ni Français, ni Allemand ; il trahit une plus haute origine ; il vient du pays de Mozart, de Raphaël et de Goethe, sa patrie véritable est le pays de la poésie.

Derrière l'emphase de la déclaration, une part de vérité s'énonce sans doute. À laquelle Nietzsche apportera un double bémol. S'il loue Chopin d'avoir « libéré la musique des influences allemandes, de la propension à la laideur, au morne, à l'esprit petit-bourgeois, à la lourdeur et à la pédanterie », il lui reproche de n'avoir

Brigitte François-Sappey, *Chopin à Paris*

que trop avoisiné un courant dangereux de l'esprit français, et il n'est pas rare que sa musique s'avance pâle, pauvre en soleil, oppressée, tout en étant vêtue avec élégance et richesse. Le Slave, nonobstant sa plus forte robustesse, n'a pu se défendre des narcotiques d'une culture trop raffinée.

LE PIANO UNIVERS

Dans Paris – surnommée « Pianopolis » par Meyerbeer –, Chopin n'est certes pas le seul pianiste de l'entre-deux-révolutions de 1830-1848, mais alors que la plupart de ses émules s'affichaient comme des virtuoses et se prêtent à d'interminables joutes instrumentales, Chopin préfère se tenir en retrait. Il est d'ailleurs le seul très grand compositeur qui ait fait du piano son univers, le lieu de réunification de son moi disloqué, et qui, par le seul truchement de ce clavier, ait atteint le Parnasse de l'art. Dans une lettre de 1840, le critique Ernest Legouvé explique à Liszt :

Dans les arts ce qui me paraît mériter le premier rang, c'est l'unité, c'est ce qui est complet. Chopin est, je crois, un tout ; exécution et composition, tout chez lui est en accord, et de même valeur ; son jeu et ses œuvres sont deux choses également créées par lui, qui se soutiennent l'une l'autre, qui sont complètes dans leur genre. Chopin est arrivé enfin à la réalisation de son idéal.

Chopin démontrait ainsi sa foi inébranlable en la signification intrinsèque de la musique, la musique *absolue*. George Sand confirmera dans *Impressions et souvenirs* que Chopin était « musicien, rien que musicien. Sa pensée ne peut se traduire qu'en musique ».

La discrétion altière de Chopin est toutefois ambiguë, car il mène fort loin sa musique sur le chemin des connotations affectives implicites : nocturnes, impromptus et même valse ne sont pas des titres anodins, moins encore *mazurkas* dont la cinquantaine émaille sa vie comme autant d'étapes d'un journal intime. Peut-être inspirées des poèmes épiques d'Adam Mickiewicz, les *Ballades* manient une puissante discursivité d'épopée. Quant aux *Polonaises*, elles clament l'héroïsme de la Pologne martyre : « Les thèmes y claquent comme des étendards », affirme Alfred Cortot, qui dit des *scherzos* :

Ce sont des jeux, mais terrifiants ; des danses, mais enfiévrées et hallucinantes. Les contemporains de Chopin ne s'étaient pas trompés sur leur signification quasi satanique.

Imprégné des mélodies et rythmes populaires depuis l'enfance, Chopin n'a-t-il pas composé en définitive une épopée nationale ? Dans son article nécrologique, Berlioz témoigne



Chopin joua ce piano Pleyel n° 13716, lors d'un séjour en Écosse en 1848.

qu'il chantait « les douleurs de la patrie absente, sa chère Pologne toujours prête à vaincre et toujours abattue ». Chopin lui-même aurait d'ailleurs concédé qu'une « musique sans arrière-pensée » n'existe pas, et il écrivait dès 1829 à son ami Titus Woyciechowski : « Je raconte au piano ce que je te disais parfois », pour confirmer dans sa tardive esquisse pour une *Méthode de piano* que la musique est « la manifestation de notre sentiment par les sons ». Si, à la différence de ses pairs, Chopin ne désigne jamais les sources de son imaginaire, le ton héroïque, confidentiel ou précieux qu'il déploie ne laisse guère planer de doute sur le sens de ses œuvres.

Instrument à marteaux, donc percussif, le *pianoforte* est toutefois, comme l'indique son nom, susceptible de nuances. Berlioz rapporte que Chopin jouait « avec le dernier degré de douceur, au superlatif du *piano*, les marteaux effleurant les cordes ». Ainsi que ses confrères, il hérite du piano brillant et chantant de Hummel, Moscheles et Field. Mais le modèle de l'opéra italien est plus marqué chez lui que chez aucun autre. Il recommande à ses élèves d'aller entendre les chanteurs du Théâtre-Italien, et met ce conseil en pratique avec dilection. Chopin est ainsi le maître incontesté de l'ondoyante *cantabilità* pianistique, de l'art du chant appliqué au piano. Seul un magicien a pu imaginer les volutes (*volate*), roulades et arabesques des *Nocturnes* et de la *Barcarolle* – dont la cadence ornementale, avant le *da capo*, se pare de l'indication *sfogato* (aérien), évocatrice du *sfumato* des peintres.

Marcel Proust ne serait-il pas l'un des rares exégètes qui ait su communiquer un équivalent de l'art de Chopin ? La prose littéraire de l'écrivain et la prose musicale du musicien se font écho dans la longueur des phrases fluides, aux multiples enlacements. Maniant une même éloquence, le phthisique et l'asthmatique ne semblent pas pouvoir mettre un point final à leurs phrases immenses, comme s'ils craignaient de perdre à jamais leur voix. Proust n'écrit-il pas dans *la Recherche du temps perdu* cette phrase enroulée comme un nocturne ?

Elle avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindraient leur attouchement, et qui ne se jouent dans cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait jusqu'à faire crier –, vous frapper au cœur.

Les visions poétiques, sans paroles, de Chopin peuvent aller jusqu'au fantastique, jusqu'à l'implacable. En 1839, George Sand fait paraître dans la *Revue des deux mondes* un « Essai sur le drame fantastique » où elle compare le *Faust* de Goethe, le *Manfred* de Byron et le *Dziady* de Mickiewicz, insistant sur l'aspect authentique du drame polonais. Elle savait donc de quoi elle parlait lorsqu'elle rapporte à propos de Chopin : « Polonais, il vivait dans le cauchemar des légendes. Les fantômes l'appelaient, l'enlaçaient. » Liszt évoque sa nature « impérieuse et fantasque », Schumann parle donc des *Mazurkas* comme « des canons sous des fleurs ». Tous ceux qui ont entendu Chopin témoignent de cette violence contenue. Liszt note :

Son imagination était ardente ; ses sentiments allaient jusqu'à la violence ; son organisation physique était faible et malade. Qui peut sonder les souffrances provenant de cette opposition ?

Dans leur brièveté et leur structuration en vingt-quatre tonalités majeures et mineures, les *Préludes* opus 28 offrent un florilège d'humeurs, assorties de leurs couleurs musicales. Parti de l'*ut* majeur blanc des origines, mais bien plus troublé que pour l'*Étude* opus 10 n° 1, le cycle de vie clamera les tourments du destin dans les implacables préludes n° 16 en *si* bémol mineur, n° 18 en *fa* mineur, pour se refermer sur l'horreur de la mort dans le n° 24 en *ré* mineur, qui se clôt sur trois *ré* caverneux dans l'extrême grave, enfoncés comme des clous dans un cercueil. Comment douter que Chopin n'ait composé là un *requiem* miniature, aussi impressionnant que celui de Mozart, lequel sera donné à sa messe de funérailles en l'église de la Madeleine ?

LA CRÉATION

La création est « spontanée, miraculeuse » chez ce grand improvisateur, suivie de la dure transformation en œuvre d'art, ainsi que le rapporte George Sand. Témoignage fascinant mais sans doute revu par son imagination d'écrivain. Avec perspicacité, André Gide nota :

Ce qui me paraît admirable, c'est chez lui la réduction au classicisme de l'indéniable apport romantique [...]. Il n'a de souci, semble-t-il, que de rétrécir les limites, de réduire à l'indispensable les moyens d'expression.

Chopin possédait instinctivement cette mesure qui évite les débordements inutiles. Mais un parfait métier suppose un solide apprentissage. À Varsovie, Fryderyk ne s'était pas contenté de tirer de précoces merveilles d'une mélodie enchanteresse au rythme capricieux, accompagnée d'harmonies originales. Nicolas Chopin, son père, lui rappelle :

Tu sais que le mécanisme du jeu t'a pris peu de temps et que ton esprit s'est plus occupé que tes doigts. Si d'autres ont passé des journées entières à faire mouvoir un clavier, tu y as rarement passé une heure entière à exécuter les ouvrages des autres.

Voilà qui laissa du temps au garçon pour suivre les cours de contrepoint et de composition de Józef Elsner, le directeur du conservatoire de Varsovie. Initié très tôt à Bach par Wojciech Zywny, Chopin en retiendra essentiellement l'art du prélude et du choral au clavier, abandonnant les fugues et toute la musique chorale à Mendelssohn, Schumann, Liszt et Brahms.

Cet enseignement si bien assimilé, Chopin en fit son miel. À Paris, il vécut des leçons de piano qu'il dispensait essentiellement dans des familles d'aristocrates émigrés. Sur le tard, il pensa consigner ses préceptes dans une *Méthode* qui en resta à ses prémices. On sait, grâce à Jean-Jacques Eigeldinger (*Chopin vu par ses élèves*), qu'il désapprouvait les heures stériles d'exercices quotidiens et misait plutôt sur la concentration cérébrale et l'intelligence de la main. À cette main, il demandait souplesse du poignet, jeu coulant, liberté du pouce, égalité du son. Il tenait compte de sa conformation asymétrique et de la personnalité de chaque doigt, préconisant par exemple l'enjambement des doigts longs au-dessus des doigts courts (*Étude* opus 10 n° 2) et l'utilisation de « la main partagée en deux », aidée d'un subtil maniement des pédales *forte* et *una corda*. Le

terme *rubato* apparaît tôt. Chopin essaiera de le traduire dans la notation rythmique, puis renoncera à cette utopie visuelle en conservant le principe du *tempo rubato*, à propos duquel Liszt suggère : « Regardez ces arbres : le vent joue dans les feuilles, les fait ondoyer, mais l'arbre ne bouge pas ; voilà le *rubato* chopinesque. » Durant la décennie 1840 à Paris, la polyphonie l'intéressera davantage ainsi qu'en attestent la *Sonate en si mineur*, la 4^e *Ballade*, la *Barcarolle*, la *Polonaise-Fantaisie*, la *Sonate pour violoncelle et piano*. Comme la plupart de ses contemporains, il possédait le *Cours de contrepoint et de fugue* de Cherubini.



George Sand, Frédéric Chopin, dessin de 1841 (daguerreotype, vers 1845, Paris, musée d'Orsay). Le dessin original exécuté par George Sand a appartenu à Chopin jusqu'à sa mort. Le compositeur l'a apprécié particulièrement pour sa ressemblance. Il fut détruit pendant la Deuxième Guerre mondiale avec la collection de Laura Ciechomska, la petite-fille de la sœur de Chopin, Ludwika.

À la différence de Berlioz, Liszt, Schumann ou Wagner, lecteurs insatiables, habiles prosateurs et célèbres critiques, Chopin, le compagnon de la prolifique George Sand, n'était guère porté à la communication. Peu de musiques sont aussi expressives que la sienne, mais peu sont aussi muettes sur l'imaginaire qui les a propulsées dans le monde de l'art. Si Chopin a peu parlé de son art, même dans sa correspondance, d'autres ont témoigné à sa place. Delacroix professe une admiration absolue :

La vraie science n'est pas [...] une partie de la connaissance différente de l'art. [...] Non, la science envisagée ainsi, démontrée par un homme comme Chopin, est l'art lui-même,

et va jusqu'à faire un « Portrait de Chopin en Dante ». George Sand affirme avec vigueur :

Chopin parle peu et rarement de son art ; mais quand il en parle, c'est avec une netteté admirable et une sûreté de jugement et d'intentions qui réduiraient à néant bien des hérésies s'il voulait professer à cœur ouvert.

Quant à Cyprian K. Norwid, son compatriote écrivain et sculpteur, il écrit dans son *Nécrologe* :

Il avait quelque chose d'achevé, de monumental [...]. Chaque fois et en quelque circonstance que j'ai rencontré Chopin, j'ai trouvé en lui cette perfection d'apothéose.

ART CONTEMPORAIN ET ALTÉRITÉ

Que révèlent les dédicaces distribuées par Chopin ? Essentiellement son indifférence envers les artistes contemporains ! Ce sont des femmes du monde qui recueillent ses hommages. Dans ce jeu, assumé, de la mondanité, son successeur sera Gabriel Fauré. Chopin ne dédie donc rien à Berlioz, qui le loue dans ses critiques :

Chopin, comme exécutant et comme compositeur, est un artiste à part, il n'a pas un point de ressemblance avec aucun autre musicien. [...] Son exécution est marbrée de mille nuances ; il joue au dernier degré de douceur, au superlatif du piano. Chopin est le Trilby des pianistes.

Rien à Clara Wieck (future Clara Schumann), bien qu'il se dise « enthousiasmé » par les œuvres de la compositrice prodige et qu'à l'écoute de quelques-unes de ses propres *Études* opus 10 il déclare : « Personne ne joue ma musique comme elle. » C'est pourtant à la comtesse Marie d'Agoult, la compagne de Liszt, qu'il offrira ses *Études* opus 25... Première à révéler Chopin en Allemagne, Clara Wieck-Schumann, quoique amère, restera sa plus grande interprète jusqu'au terme de sa longue carrière, et c'est avec le *Concerto en fa mineur* de Chopin qu'elle pénétrera en 1885 dans le nouveau Gewandhaus de Leipzig. Si Liszt se voit dédier les *Études* opus 10, c'est parce qu'il en assurera la promotion. Si Schumann reçoit l'hommage de la *Deuxième Ballade*, c'est parce qu'il encense Chopin dans sa revue musicale, la *Neue Zeitschrift für Musik*, et qu'il vient de lui offrir ses magistrales *Kreisleriana*. C'est en revanche avec une sincère affection que Chopin inscrit le nom de Ferdinand Hiller sur les trois *Nocturnes* opus 15 et celui de son élève Adolf Gutmann sur le 3^e *Scherzo*. Le plus désarmant est qu'aucun des artistes dont il a ignoré le génie ne lui en a tenu rigueur. Schumann résumera l'impression de chacun en rapportant :

C'était un tableau inoubliable de le voir assis au piano, pareil à un voyant perdu dans son rêve.
Et Liszt, son biographe, confirmera la raison de cette mansuétude générale :

Il a fait parler à un seul instrument la langue de l'infini.

Les écrivains et les peintres seraient-ils mieux servis ? Que non pas ! George Sand, sa compagne dévouée, qui offre à son Frédéric (*sic*) *la Mare au diable* en 1845, ne reçoit aucun hommage, non plus que le généreux Delacroix. Compagnon d'une romancière célèbre entourée de beaux esprits, Chopin lisait peu, aux dires de Stephen Heller. Intime d'Eugène Delacroix, Ary Scheffer et des peintres romantiques, le musicien ressentait une parfaite indifférence pour les arts visuels. Ce n'est pas un mince paradoxe que sa stèle funéraire soit signée d'Auguste Clésinger, le mari de Solange et gendre abhorré de George Sand. En vérité, Chopin préférait les morts. Mendelssohn, gentiment épinglé par Berlioz, n'était donc pas seul sur le terrain de la dévotion passéiste. Hormis quelques exceptions, à chercher du côté de Moscheles ou Bellini, Chopin appréciait essentiellement Bach et Mozart. Certes, il plaçait Rossini au-dessus de tous les compositeurs vivants, mais Rossini était désormais silencieux.



Eugène Delacroix (1798-1863),
Portrait de Frédéric Chopin
(huile sur toile, 1838, Paris, musée du Louvre).

En peinture, Chopin préférait Ingres. D'une façon générale, il se ressentait comme un classique intemporel plus qu'un romantique.

Plusieurs créateurs ont fourni des clés susceptibles de s'appliquer à Chopin pour comprendre son attitude « égotiste », totalement concentré sur *son* univers. À commencer par George Sand dans le génial dessin qu'elle a tracé du compositeur de profil, absorbé en lui-même, n'ayant de regard que pour son papier à musique et dont l'unique accessoire est l'encrier avec sa plume. Victor Hugo explique : « Un poète est un monde enfermé dans un homme. » Et Paul Valéry dira : « Le poète se consacre et se consume donc à définir et à construire un langage dans le langage. » Chopin n'a jamais rien fait d'autre que de tenter de définir *sa* poétique en un aller-retour sans fin entre son piano et son papier à musique. Exégète du romantisme, Baudelaire écrit d'abord avec enthousiasme :

Qui dit romantisme, dit art moderne – c'est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l'infini,

mais à propos d'un certain romantisme superficiel, il revoit son opinion à la baisse :

La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.

Assurément, Fryderyk/Frédéric Chopin tendait vers l'art éternel.



*Première page du manuscrit original de l'Étude en ut mineur
opus 10 n° 12, dite « Révolutionnaire », septembre 1831
(Stockholm, Stiftelsen Musikkulturens Främjande).*