

CHOPIN
OU LA FUREUR DE SOI

DU MÊME AUTEUR

Richard Strauss, Éd. du Seuil, 1971 ; rééd. Hachette, 1986

Alban Berg, Éd. du Seuil, 1980

Pierre Boulez, Fayard, 1984

Fausto Coppi, l'échappée belle: Italie 1945-1960, Austral/Arte,
1996 ; rééd. Denoël, 2003

L'école de Vienne, Fayard, 2002

Radio, Fayard, 2009

Opéra. Éros et le pouvoir. Monteverdi, Berg, Fayard, 2012

DOMINIQUE JAMEUX



CHOPIN
OU LA FUREUR DE SOI

BUCHET • CHASTEL

© Libella, Paris, 2014
ISBN 978-2-283-02792-9

Pour A.C.

Vous avez gagné en souffrance, en poésie: la mélancolie de vos compositions pénètre plus avant dans les cœurs: on est seul avec vous-même au milieu de la foule ; ce n'est pas un piano, mais une âme, et quelle âme! Conservez-vous pour vos amis ; c'est une consolation que de pouvoir vous entendre quelquefois ; dans les rudes jours qui nous menacent, l'art comme vous le sentez pourra seul réunir les hommes divisés par le positif de la vie ; on s'aime, on s'entend dans Chopin. Vous avez fait du public un cercle d'amis: enfin vous êtes égal à vous-même, c'est tout dire. Pensez à moi: je ne puis penser qu'à vous. Toujours le même.

ASTOLPHE DE CUSTINE (1848)

J'ai conquis les savants et les sensibles. Il y aura de quoi bavarder.

CHOPIN (1829)



Eugène Delacroix (1838)



Ary Scheffer (1847)



© UA/Rue des Archives

Daguerrotype de Louis-Auguste Bisson
(original et tirage de 1849)

PROLOGUE

« Chopin » ?

Écrire après tant d'autres sur Chopin¹ exige pas mal de fanfanterie et beaucoup d'humilité.

Sur Chopin, on sait tout, quoique...

La bibliographie « chopénienne », abondante, est parfois de grande qualité, notamment sous des plumes étrangères. Mais la bibliographie française n'est nullement indigne². Ma dette envers elles est grande même si, par désir de ne pas alourdir la lecture, j'ai passé sous silence bien des éléments de cette vie, et omis souvent de préciser mes dettes. Je crois

1. Tant pis pour la poésie : Chopin ne sera jamais appelé par son prénom (« Frédéric écrivit aussitôt à son éditeur... ») ni par quelque périphrase (« l'auteur de la *Polonaise héroïque* », « l'auteur de la *Sonate "Funèbre"* », « l'auteur de la *Mazurka* op. 17 n° 4 »...). Il restera simplement toujours « Chopin ». De même : « George Sand ».

2. Faute de pouvoir la citer plus largement, on la bornera ici à deux ouvrages antinomiques. Le (classique) petit *Chopin, ou le Poète*, de Guy de Pourtalès (Gallimard, 1946), illustre avec talent un type d'écriture musicographique typiquement français : quasiment rien sur la musique, une appréhension avant tout psychologique de son modèle, une propension à faire la part belle aux

néanmoins que quatre données simples, trop simples peut-être, n'ont pas jusqu'ici fait l'objet de toute l'attention souhaitable.

La première est le caractère résolument *individuel*, voire intime, tant de ce que nous glisse Chopin à l'oreille que de l'écho que nous lui donnons en nous. Chopin, c'est comme la radio : *une* parole (musicale) qui s'adresse à *un* auditeur : moi, vous. Chopin n'a pas de *public*. Chaque auditeur est seul à l'écouter. L'expérience Chopin le touche au plus secret : son être *sexué*. Une âme s'est mise à nu devant nous : nous lui devons, si possible, une attention égotiste.

Deuxième particularité : la *musique* de Chopin a été peu étudiée, et surtout peu référée à une *évolution* lisible. Que tout soit « bon » dans cet œuvre aura souvent dissuadé de tenter une description en termes d'évolution, de parcours esthétique, qu'il nous paraît, comme chez tout compositeur, primordial de tenter d'évaluer.

Troisièmement : l'œuvre musicale classique d'un Haydn, d'un Mozart ou d'un Beethoven (sonate, quatuor, thème et variations...), obéit généralement au *format vingt à trente minutes* (avec toutes les exceptions et variations possibles) ;

aléas sentimentaux, mais aussi un effort d'information aux meilleures sources (françaises pour la plupart) d'époque. Beaucoup plus récent, le gros livre de Marie-Paule Rambeau, *Chopin, l'enchanteur autoritaire* (Paris, Éd. de l'Harmattan, 2005, 957 pages), est une mine d'informations, suivi attentif de l'œuvre comprise. À part cela, beaucoup à glaner dans le petit ouvrage de Michel Pazdro (*Frédéric Chopin : « Chapeau bas, Messieurs, un génie... »*, Paris, Gallimard, « Découvertes », 1987). Mais l'essentiel de la bibliographie est en langue étrangère, ou d'origine étrangère (y compris *tous* les ouvrages de Jean-Jacques Eigeldinger. Cf. Bibliographie en fin d'ouvrage.

Chopin est le *seul* musicien classique qui enserme son œuvre entier, pour ce qui concerne le plus significatif (Ballades, Scherzos, Polonaises, Fantaisie, Polonaise-Fantaisie, Barcarolle...) dans la *dizaine de minutes*. Exceptions là encore (les *Sonates*), mais point si nombreuses, et d'ailleurs formées de mouvements qui obéissent au format habituel. La destination exclusivement pianistique de son œuvre aura sans doute encouragé cette économie : mais justement, cette vocation est telle. Je suis incapable de jauger vraiment ce phénomène. Je risquerai seulement : il s'agit moins de l'incapacité à *développer* que de l'aptitude (et de la volonté) à *concentrer*. C'est un monde entier qui se réfracte dans le refus du moindre bavardage : en dix minutes, tout est dit.

Enfin, j'ai été surpris moi-même d'un phénomène sur lequel peu d'auteurs ont attiré l'attention¹ : passé une certaine date – celle constituée par une de ses plus remarquables partitions (*Ballade n° 4 en fa mineur*, 1842) –, les chefs-d'œuvre qui viennent marquent une embellie psychique que le passage au mode majeur signale et autorise. L'œuvre entier de Chopin, jusqu'alors plutôt en mineur (telle la célèbre *Sonate « Funèbre »*), et expression d'une « fureur de soi » qui caractérise son être musical et psychique dès les vingt ans (*Scherzo I*, 1831, *en si mineur*), va ainsi de la violence à la lumière², grâce peut-être à une stabilisation psychique et amoureuse, et

1. L'excellent Jeffrey Kallberg (*Chopin Last Style*, JAMS, XXXVIII, 1985), repris dans le recueil *Chopin at the Boundaries*, Harvard University Press, Cambridge Mass/London, 1996, p. 89-134 compris.

2. « Violence et Lumière », tel était le titre du feuilleton Chopin en dix-huit épisodes présenté sur France Musique en 1988 (chargée de réalisation : Geneviève Douel).

nonobstant bientôt la ruine de celle-ci. Puissent ces pages en retracer le cours !

*

Cet écrit n'est ni une étude musicologique ni une biographie de Chopin. Il participe néanmoins des deux, dans le format et l'ambition limités qui sont les siens, d'abord parce que c'est la musique de Chopin qui m'a incité à écrire sur lui, et qui constitue le premier ancrage du goût qui m'y porte depuis longtemps, ensuite parce que je tiens la trajectoire biographique pour seule instauratrice véritable de l'évaluation et du jugement qu'on peut porter sur quiconque. Autrement dit, dans sa modestie revendiquée, cet écrit se veut une « vie et œuvre », à condition de considérer les deux termes comme quasi synonymes. On aimerait que l'ambition, qui est grande, ne fût pas prétention.

Après l'ambition, l'inquiétude.

Sur Chopin, on ne sait rien, ou presque.

Chopin fragile ? L'énoncé du lieu commun commence par sa dénégation. Non, Chopin ne fut pas ce compositeur chlotrotique pour jeunes filles rêveuses qu'on se représente habituellement. Non, Chopin ne fut pas ce malade gouverné sa vie durant par la phtisie, mais pouvait se montrer vigoureux et résistant. Non, son art ne se bornait pas à celui du salon : une mâle attitude le portait vers l'exploration des grandes passions humaines. Non, ce n'est pas seulement ou même avant tout une musique pour virtuoses du clavier. Non, ce n'était pas un

dandy appelé à tourner les têtes de ses élèves féminines. Non, il n'était pas avant tout « polonais », mais universel !

Combien de critiques musicaux aura-t-on lus qui commencent leur papier en soulignant que le jeu de monsieur Untel rompt heureusement avec « l'image traditionnelle qu'on a du compositeur pour jeunes filles évanescentes » ! Celles-ci ont au demeurant plutôt disparu du paysage, mais ce type de critique fait comme s'il avait toujours l'évidence disponible, et l'avenir devant lui. Le lieu commun s'est prolongé en *cliché*.

Le problème posé par les lieux communs ne laisse pas de donner à réfléchir. Ils sont peut-être communs, mais souvent vrais. Car, oui, Chopin fut quasi toute sa vie souffreteux, son jeu gracile était parfois difficilement audible, il aimait les « salons » pour cela d'abord. Oui, ce fut un virtuose, pour pianistes virtuoses. Oui, à une époque qui installait le piano nouveau dans les salons bourgeois de Louis-Philippe, les jeunes filles étaient les seules à pouvoir s'approcher de l'œuvre d'un musicien qui paraissait avoir dévoué son art à cet instrument ; elles constituèrent la grande famille de ses vestales, puis la fleur de sa clientèle d'élèves et bientôt d'auditrices. Oui, l'universalité de son œuvre, certes avérée, ne peut masquer un attachement viscéral à ses origines polonaises, attesté par la permanence, tout au long de sa vie, de la composition de polonaises et surtout de mazurkas, pour ne rien dire du *Zàl* particulier qu'on entend au moindre détour de ses œuvres, et qu'on traduira pour l'instant, faute de mieux, par « nostalgie ».

Voilà. Toute considération de Chopin part de ce fatras d'images justes. Fatras, mais juste. Le lieu commun est banal, ou il est banal de le préférer, et sans doute est-il bon de le soumettre à l'épreuve critique – mais il se révélera souvent résistant. La « vérité de Chopin », son originalité même, doit faire avec cette ambivalence. Plus qu'une autre peut-être, elle doit répondre aux exigences de la « pensée complexe » (Edgar Morin).

Si ce n'était que cela ! Mais ce qui frappe, quand on appréhende Chopin, c'est à quel point, de ce musicien si célèbre, si joué, si honoré de littérature musicographique, on ne sait *rien*, ou peu, ce qui est pareil.

Concerts

Pour commencer, on ne sait pas le nombre, le déroulement exact, et le programme des *concerts* (et ce qui en mérite le nom) donnés par ce pianiste fameux, et universellement révééré. Pourtant, il n'y en eut pas tant. On compte généralement une *cinquantaine* d'apparitions publiques dans toute sa vie¹, dont une *vingtaine* semble mériter le nom de « concert », tel qu'on le conçoit aujourd'hui : une manifestation annoncée par voie de presse et d'affiches, un lieu public où chacun peut entrer moyennant paiement (« dans la limite des places disponibles », ne dit-on pas encore – il faut entendre : celles qui n'ont pas été distribuées auparavant), avec libre réaction de ce public, des commentaires de presse, voire des témoignages de tel ou tel.

1. William G. Atwood, *Fryderyk Chopin. Pianist from Warsaw*, New York, Columbia University Press, 1987.

Mais entre ces concerts officiels et la fin de soirée entre amis, où Chopin se mettra au piano dans l'émerveillement de tous, il existe toute une catégorie intermédiaire de prestations semi-publiques, payantes ou non, parfois un « concert de » (Hiller, Berlioz...), souvent « au bénéfice de » (réfugiés polonais...), qui font ou pas l'objet d'un compte rendu de quelque folliculaire ami, et dont le programme reste en grande partie mystérieux.

L'affaire du concert de février 1832 chez Pleyel, reporté trois fois (début décembre 1831, 25 décembre, 5 janvier 1832), est un exemple éclatant du flou qui entoure cette manifestation célèbre : le premier concert de Chopin à Paris ! Y assistent de nombreux musiciens, tels Liszt, Mendelssohn, Berlioz, ainsi que le célèbre critique Fétis, dont on a naturellement l'article¹. Mais les avis divergent déjà sur la date : 25 février ? 26 février ? Fétis accrédite le 25 en annonçant le concert dans la *Revue musicale* du 18 février, mais donne celle du 26 dans son compte rendu du 3 mars dans la même revue ! À sa suite, la plupart des auteurs (Niecks, Zielinski, Rambeau, Bürger, Tomaszewski, Arwood...) en tiennent pour le 26, contestés récemment par Jean-Jacques Eigeldinger². Ce n'est à vrai dire

1. Ernst Bürger, *Frederic Chopin. Eine Lebenschronik in Bildern und Dokumenten*, Munich, Hirmer Verlag, 1990, 165, p. 83. (Nous indiquons le numéro du document en italique, puis la page.)

2. Jean-Jacques Eigeldinger, *Revue de musicologie*, tome 94, 2008, n° 2. L'auteur a soutenu longtemps la date du 26 février (1987, repris en français dans *L'Univers musical de Chopin*, recueil d'articles paru en 2000 chez Fayard, p. 193) mais se rallie à celle du 25 au vu d'une affiche conservée à la Pierpont Morgan Library (New York) – également reproduite dans *Chopin, âme des salons parisiens 1830-1848*, p. 121 – laquelle ne constitue cependant pas une preuve définitive (une affiche, réalisée un certain temps avant une

pas très important, sauf à souligner la fragilité des données les plus simples et les mieux affirmées. Le *programme* exact de ce concert capital et l'accueil qu'il rencontra sont tout autant sujets à inexactitudes et surtout incertitudes¹.

Un « concert Chopin » : de quoi s'agit-il ?

Les concerts de Chopin sont rarement des concerts Chopin. À Varsovie, Vienne et Munich avant 1831, à Paris après, à Rouen (une fois) ou en Angleterre et en Écosse (ceux-ci tous en 1848), ils sont, à une exception près (Édimbourg, 4 octobre 1848), donnés par Chopin entouré d'autres « numéros », la plupart chantés. Il est ou il n'est pas la vedette de la soirée. L'accompagnateur des airs chantés est un autre pianiste. Parfois, rarement, Chopin donne son concours pour une prestation de musique de chambre.

La plupart du temps, il joue seul pour un tiers ou un quart du programme. Mais on ne sait pas ce qu'il joue : sont mentionnés des « préludes », des « valse », des « mazurkas » ! Lesquels ? Lesquelles ? Des « études » aussi, et là on en sait un peu plus : vers la fin toujours les trois mêmes du *cahier op. 25* (n° 1, 2, et 7), pas trop *demanding* au virtuose rapidement fatigué... Plus rarement, il *semble* qu'il ait joué tel scherzo, telle ballade, tel impromptu, la *Berceuse*, la *Barcarolle*... Une

manifestation, peut se faire périmer par un dernier report). Eigeldinger rectifie par ailleurs, dans son article, de nombreuses erreurs et approximations concernant le programme de la soirée, notamment le concerto joué par Chopin, qui est le *Premier en mi mineur*, op. 11 (dédié à Kalkbrenner) et non le *Second en fa mineur*, op. 21.

1. On en reparle p. 102.

fois. Quelques fois. On n'a pas la trace que ce compositeur-interprète d'exception ait jamais interprété en public certaines de ses compositions les plus fameuses : la *Sonate « Funèbre »* (ni l'autre opus 58 d'ailleurs), la *Fantaisie*, la *Quatrième Ballade*, le *Quatrième Scherzo*, la *Polonaise « Héroïque »*... D'autres sans doute. « Sans doute » veut dire « avec doute ». Sans doute aussi, pour celles composées après 1843, les plus magistrales, ne le *pouvait-il* plus, et depuis longtemps. Pas seulement à cause d'une faiblesse due à la maladie car, dans un emploi du temps dévolu aux leçons (de neuf heures du matin à deux heures de l'après-midi), au repos, puis au pomponnage minutieux de qui se prépare à une soirée mondaine, *quand* aurait-il, passé une certaine date, travaillé ?

Femmes

Et les femmes (pour changer de sujet) ? On ne sait pas grand-chose, en fait. Ce séducteur renommé, célébré comme tel, et craint (dit-on) des maris, « n'affiche » personne, à une époque et dans un milieu point trop discrets. On ne lui connaît précisément aucune maîtresse. Quelques hypothèses circulent : sans plus. On y reviendra chapitre VI. Il n'est pas impossible que Chopin fût encore vierge quand il rencontra George Sand (en 1836 ? Il a vingt-six ans).

Car George Sand, oui ! Liaison il y eut. Mais on n'en connaît ni le début (juin 1838 ?), ni la fin *stricto sensu* (été 1947 ?), ni surtout ce qui se passa exactement, et pour constituer à la fois ce long compagnonnage « spirituel » (neuf ans) et pour y mettre fin (de façon énigmatique, floue). La mère avait du mal à discerner son amant de son propre fils

– une demi-génération seulement (treize ans) – tandis qu'elle crut avoir des raisons de se sentir jalouse de sa propre fille. Deux siècles après la naissance du compositeur, on en débat encore¹.

L'œuvre

Vie professionnelle imprécise ; vie sentimentale masquée. Heureusement, il reste l'œuvre ! Concertos, Études, Valses, Mazurkas, Préludes, Sonates, Ballades, Impromptus, Scherzos, Polonaises, Fantaisie, Berceuse, Barcarolle... « Chez Chopin, c'est comme le cochon, tout est bon » : le mot est prêté à Samson François. Le musicologue respire. On va se raccrocher aux *partitions*. Au moins, elles nous découvriront « le vrai Chopin ». Surtout la quinzaine de très grandes œuvres, qu'on élira sans grande surprise et auxquelles un sort spécial est fait ici, chapitre selon chapitre.

Las ! Ces partitions sont problématiques, présentent des incertitudes, des divergences, des *états* successifs, qui ne découlent pas des lacunes et des insuffisances de la musicologie, mais de la manière même de composer chez Chopin. Ses œuvres sont toutes des *improvisations notées*. Cet oxymore désigne un improvisateur prodigieux, célébré comme tel par tous ceux qui ont eu la chance de l'entendre dans cet art, « aux heures douteuses où l'on parle moins et plus bas » (Eugène Fromentin), qui se muait ensuite en scribe maniaque, polissant inlassablement et le repolissant ce qu'il avait jeté sur le papier, et se résignant mal à terminer un jour cette dentelle

1. Voir chapitre XI.

d'écriture interminable. L'instantanéité d'un Rimbaud, la forge d'un Flaubert.

Puis il envoie à ses différents éditeurs (français, allemands, anglais) le dernier état de son travail : les éditions sont différentes. Parfois, satisfait d'une élève, il lui offre une babiole dont le manuscrit traîne sur le piano. Anna Caroline de Belleville est bien contente d'avoir reçu en cadeau une petite valse en *fa* mineur, pas trop difficile de surcroît. Il a ajouté hier soir une liaison sur ces trois notes : cela fait une quatrième version quand elle est publiée (op. 70 n° 2). Car elle est publiée, malgré le souhait de Chopin, qui ne voulait faire qu'une bonne manière à une élève douée¹. Et comme le travail d'élaboration toujours recommencé illégitime les versions premières, la notion de *Urtext* n'a aucun sens chez Chopin (si d'aventure elle en possède un chez les autres), pas davantage que celle de « dernière pensée » ou de « formulation définitive » (Jeffrey Kallberg).

Politique

« Enrichissez-vous » ! *A priori*, la consigne de Guizot cadre mal avec la vie d'artiste romantique, de compositeur de musique surtout. De fait, Chopin vécut souvent endetté, et mourut dans une quasi-misère, dont seule la générosité de quelques amis le prévint. Mais il gagna beaucoup d'argent, même après avoir résigné ses ambitions de pianiste à la mode (vers 1835). Il vécut dans la mondanité, avec le train de vie

1. *Correspondance*, 10 décembre 1842. Je remercie Denis Evesque pour la documentation fournie sur cette affaire.

afférent (logement, équipage, habillement, restaurants chics, domesticité)¹.

Aimait-il ce régime de «royauté bourgeoise»? On peut s'interroger. Sans doute, son idéal social restait l'Ancien Régime, quand le sort des arts était confié au goût du prince. La liaison avec George Sand le mit en contact avec les «socialistes français» (Emmanuel Arago, Louis Blanc, George Sand elle-même...), dont il écoutait les propos avec une indifférence polie. Mais il ne refusa jamais sa présence quand il était invité au Château (trois fois en dix-huit ans), et n'omit point de déjeuner avec Guizot, fraîchement exilé en Angleterre en 1848.

*

Sa vie «de Chopin» ne commença guère qu'à Paris, mais il avait tout de même vingt ans quand il quitta son pays (novembre 1830). Le freudien orthodoxe est persuadé que les années de la prime enfance auront tout déterminé ; le freudien inorthodoxe se résigne mal à voir placés au second plan les tumultes de l'adolescence, qui se déroula aussi en Pologne. Mais sur quelles balances divines peser ces «influences»? Décidément, *l'expérience Chopin* est submergée par le flou, et tout ce qu'on écrira à son propos ne peut relever que de l'interrogation, au mieux de la *plausibilité*, concept historique fascinant quoique décevant.

1. Ci-après, chapitre IV, p. 133.

Chopin antipathique?

L'entreprise biographique, ou simplement comme ici *monographique*, supporte mal que l'auteur n'adhère pas à la personne de son modèle. De fait, si j'aime Chopin, c'est pour sa musique, mais l'homme me touche aussi. J'aurais aimé le connaître. Dans ses conflits avec les autres, je lui donne instinctivement raison. Ce ne sont pas seulement ses qualités évidentes, reconnues, indéniables qui m'y font adhérer (sa drôlerie, son humour, sa distinction, son élégance, son courage, sa fidélité), mais j'aime jusqu'à ses défauts : préciosité, légèreté, enfantillages, pusillanimité.

Mais était-il *sympathique*? Beethoven était sympathique, Schumann était sympathique, Ravel était sympathique, Berg était sympathique. Mais Chopin? Son égocentrisme. Son indifférence aux questions sociales. Son opportunisme politique. Son arrivisme social. Son snobisme de la particule. Son nationalisme polonais. Ses goûts de poulet de luxe. Ses exigences de confort. Son dédain de ses collègues (Berlioz, Schumann, même Liszt). Son habitude d'exploiter le monde, et d'abord ses amis (Fontana!)... Aurais-je aimé partir en vacances avec lui? Pas sûr. Heureusement qu'il ne me l'a jamais demandé: il n'en prenait pas!

En résumé, je ne sais que répondre à la question posée. J'irai jusqu'à dire cependant qu'il n'était pas *très* sympathique.

Chopin, Paris

Le livre n'évoque quasi exclusivement que la période parisienne (1831-1849). Les vingt premières années de la vie de Chopin, passées à Varsovie, ne sont abordées que par la métaphore des « Mères » de Chopin – très succinctement. Cette impasse ne m'aura été dictée que par la conscience, à regret, de mon éloignement de la langue, de la culture, et du fait polonais – bref de mon incompetence à ce sujet.

Je suis par ailleurs convaincu qu'il faut attendre la fin de l'édition imposante de la *Correspondance*¹, actuellement en cours à Varsovie, pour disposer enfin d'éléments nouveaux sur la biographie de Chopin, propre à lever les nombreuses incertitudes qu'elle comporte.

Enfin, j'avoue avoir résolument privilégié la partie de la vie de Chopin passée à Paris simplement parce que ce fut là, pendant les dix-neuf années françaises d'une courte vie, que son génie se déploya.

1. La correspondance de Chopin est éditée, en trois volumes et en français, dans une édition «recueillie, révisée, annotée et traduite» par Bronislas Zdouard Sydow chez Richard Masse, Paris, 1953-1960, ici utilisée dans une impression de 1981. La même édition fut éditée en polonais à Varsovie en 1955 (deux volumes). C'est elle qui est citée dans ces pages, à partir de l'édition française, nonobstant ses insuffisances et partis pris notoires (contre George Sand notamment!). Une nouvelle édition polonaise (critique) est en cours à l'université de Varsovie, sous la direction d'Hanna Wroblewska-Strauss, dont seul le premier volume (correspondant à la période varsoviennne), en polonais et en anglais, est paru (2009). Traduction du volume I (1810-1830) annoncée chez Fayard pour 2014.

Le plan de ce livre résulte de toutes ces incertitudes. Une déambulation dans la vie et l'œuvre, avec toutes ses impasses, paraît la condition *sine qua non* d'une approche effective (chapitres I à XII, et un épilogue entêté quant à Chopin *musicien*). Elle sera précédée d'un préambule qui commencera par prendre acte de cette curieuse complicité quant aux dates entre Chopin et la monarchie de Juillet. Quelques annexes tenteront enfin de dissimuler, voire de colmater, les lacunes de cet ouvrage.

Trois portraits

Dernière chance. Le portrait (dessiné, peint, photographié) peut-il nous donner accès à Chopin ? Il a été beaucoup représenté, et parfois avec talent – notamment par les femmes qui ont traversé sa vie. Il y a de quoi faire un bel album iconographique¹. On ne retiendra que trois portraits, pour leur valeur esthétique mais aussi symbolique.

Le premier sera celui de Delacroix (1838), bien connu, qui a été conçu comme peinture du tout nouveau couple avec George Sand, puis coupé en deux... C'est le Chopin romantique, fiévreux, passionné, des œuvres les plus hautes : Ballades, Sonates, parties médianes des Nocturnes, Polonaises... Le génie nous parle du génie.

Le deuxième est celui d'Ary Scheffer (1847). Chopin, l'air gentil, un peu triste, tiré à quatre épingles, *boutonné*, nous regarde comme s'il sortait d'un tableau du XVIII^e siècle. C'est

1. Qui existe : Ernst Bürger, *Frederic Chopin, op. cit.*

un musicien de cour, l'auteur des Valses, des Impromptus, des Préludes peut-être, des Mazurkas. « Un rayon de miel saupoudré de farine¹. » On l'invite ce soir dans un salon ? Il est prêt.

Le troisième, en couverture de ce livre, est le célèbre daguerréotype de Louis-Auguste Bisson, dont l'original a été perdu. Original et tirage sont de 1849. Portrait terrible. La maladie est incrustée sur son visage. *Demain, on meurt*. Son regard est inquiet, quasi hostile. L'œil droit regarde quelque chose d'effrayant. C'est l'hiver, il fait froid, même à l'intérieur (chauffé) de son éditeur (Schlesinger), on supporte bien le manteau par-dessus la redingote. De toute façon, il a toujours froid. Mais on ne se présente pas débraillé devant un photographe. Devant le *public*. Les mains sont rangées sur les genoux, le piano invisible. *La commedia è finita!*

Remerciements. À tous ceux qui ont écrit sur Chopin avant moi, qui ont nourri ce livre. Et aux interprètes de Chopin, au fil du temps, si nombreux et si divers, mais qui tous m'auront invité, avec quel talent!, à entrer dans cet œuvre.

D.J.

Paris, 2009-Cuneo, 2014

1. Chopin à Grzymala, 2 juillet 1849 (à propos de lui-même?).

PRÉAMBULE

Chopin, monarchie de Juillet

L'individu et la « grande histoire » – Quelques images de la monarchie de Juillet – Les cinq œuvres d'un compositeur – Transversales – Les cinq phases de la monarchie de Juillet – Les grandes tensions de l'époque – Une préface pour Chopin: « l'art pour l'art »

Question de cours: quelle « interaction » régit au juste les rapports complexes qu'entretiennent les destinées individuelles, notamment celle d'un génie, avec l'environnement historique, social, politique, culturel (au sens large) de son temps?

L'INDIVIDU ET LA « GRANDE HISTOIRE »

S'agissant de Chopin, la seule chronologie intime de se poser la question. Chopin à Paris (fin 1831-oct. 1849) s'encastre à peu près parfaitement dans la monarchie de Juillet, née sur les barricades des Trois Glorieuses en juillet 1830, et

morte en février 1848 lors de la «révolution» républicaine confisquée, qui devait aboutir rapidement à la prise de pouvoir par Napoléon III, avant la proclamation du second Empire (1852).

Pareille coïncidence – qu'on observerait également pour l'œuvre de Balzac – est trop frappante pour n'avoir pas rituellement conduit les meilleurs auteurs, lorsqu'ils se penchent sur le cas Chopin, à faire allusion à la plus ou moins grande *congruence* de l'expérience Chopin et de cette phase de l'Histoire de France.

Laquelle est mal connue, sinon simplement mésestimée, notamment par les Français. Sous les auspices d'un roi à tête de poire (Philipon et Daumier, 1834), affublée d'un adjectif méprisant («louis-philippard») – auquel le personnage de Joseph Prudhomme inventé par Henry Monnier¹ fait écho, et *Bouvard et Pécuchet* contrepoint différé (1881) – la monarchie de Juillet a médiocre réputation : royauté bourgeoise, née d'un quasi-coup d'État court-circuitant la République menaçante, puis installant dans la France désorientée le règne des banquiers, des affairistes et des parvenus. «La vie est bien triste. Les entrepreneurs chipotent, les rois carottent, les ministres tripotent, les gens riches économisent» (Balzac, *Le Cousin Pons*, 1847).

Cette France-là ne laisse cependant pas de faire place à l'extraordinaire floraison artistique et littéraire du romantisme

1. Henry Monnier (1799-1877) publie dès 1830 des «scènes populaires dialoguées», au nombre de six, qui mettent en saynètes des épisodes quotidiens du Paris que découvre Chopin (Henry Monnier, *Scènes populaires. Les Bas-fonds de la société*, préface d'Anne-Marie Meininger, Paris, Gallimard, «Folio», 1984).

français, dont les noms flamboyants – Chateaubriand, Musset, Lamartine, Vigny, Gautier, Hugo, Sand, A. Bertrand, Géricault, Delacroix, Berlioz, et tant d'autres – paraissent jurer avec l'idéal médiocre du « juste milieu » proposé par le nouveau régime.

Mais la monarchie bourgeoise fut aussi une phase d'intense modernisation de la France, éclopée encore par les tumultes de 1793 et l'aventure napoléonienne. Tant bien que mal, elle mit le pays à l'heure d'une modernité (système bancaire, industrie, transports, enseignement, santé, urbanisme...) qui allait permettre le formidable développement industriel et social du XIX^e siècle. On pourrait parler des « Dix-huit Glorieuses », comme on parlera au siècle suivant, à partir de 1944, des « Trente Glorieuses ». Ce qui s'y déroule est pour nous d'une présence déconcertante. Les grands écrivains ne sont pas seuls à requérir notre attention.

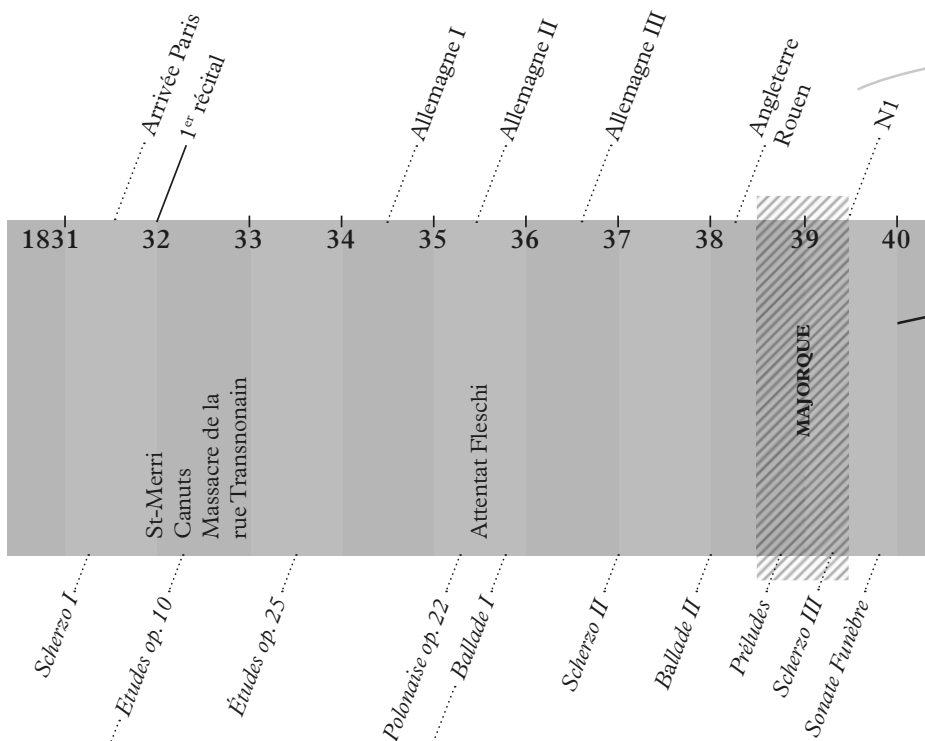
QUELQUES IMAGES DE LA MONARCHIE DE JUILLET

S'il n'entre pas dans la vocation de cet ouvrage d'établir le bilan de la vingtaine d'années d'existence de la monarchie orléaniste¹, on peut seulement répertorier quelques événements

1. Notre documentation est tirée de deux ouvrages assez récents : Gabriel de Broglie, *La Monarchie de Juillet*, Paris, Fayard, 2011, 462 pages, et Jean-Claude Caron, *La France de 1815 à 1848*, Paris, Armand Colin, 2000, 193 pages. On peut y joindre l'étude de Marc Gaillard, *Paris au temps de Balzac*, Prestige, Presses du village, 2001, 206 pages, nombreuses illustrations, et Philippe Viguier, « Paris pendant la monarchie de Juillet (1830-1848) », in *Nouvelle Histoire de Paris*, Paris, Hachette, 1991. L'album de Thierry Cazaux, *Paris*

Chopin à l'échelle de la vie parisienne (1831-1849)

- Marie Wodzinska -



A
Variations
sur un
thème de
Mozart
1827

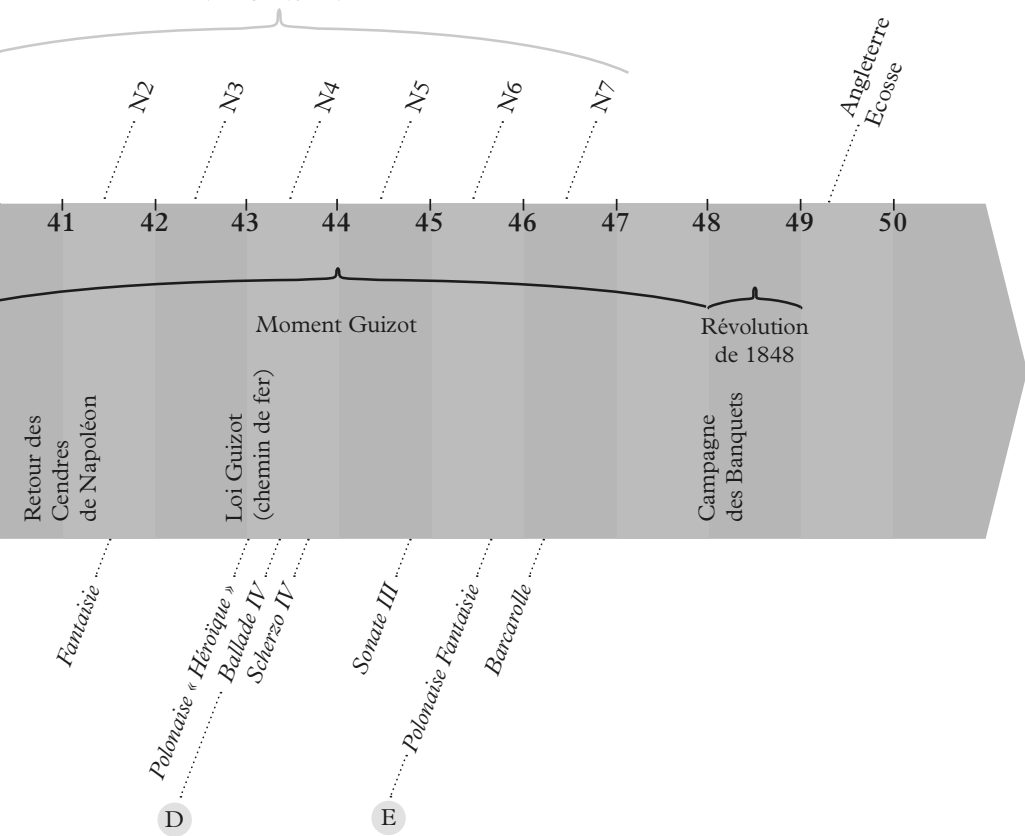
B

C

- Square d'Orléans -

- George Sand -

7 ÉTÉS À NOHANT



NB : Les lettres A, B, C, D et E renvoient aux « cinq œuvres » du préambule.

connus, ou mal connus, ou simplement méconnus, de nature très diverse, mais notoires, et qu'on ne peut oublier de lui attacher, notamment lorsque Chopin y est présent de quelque manière, comme acteur ou souvent simple spectateur.

– *Les Enfants du Paradis*: le film classique de Marcel Carné (1945) s'y déroule, avec ses personnages fameux: le mime Debureau, l'acteur Frédéric Lemaître qui prête son talent au mélo de *L'Auberge des Adrets* (1823)¹, la femme (libre/entretenue) Garance, le parvenu Édouard de Montray, l'assassin Lacenaire qui sera exécuté à peu de distance de Fieschi (le régicide putatif de 1835), ainsi que son « pauvre Avril »... Chopin, locataire du 27, boulevard Poissonnière à son arrivée, pourrait presque, en se penchant un peu, assister à la scène d'ouverture du film.

– La *Traviata*, autrement dit *Alphonsine Plessis* (1824-1847), meurt peu de temps avant Chopin, du même mal. Durant son agonie, le Carnaval bat son plein sous ses fenêtres (cf. la fin des *Enfants du Paradis*). Le roman d'Alexandre Dumas (fils), *la Dame aux camélias*, est publié dès 1848, la pièce suit en 1852 (énorme succès), l'opéra de Verdi (et de Piave) a été créé en 1853 à Venise.

– Les *Scènes de la vie de bohème*, d'Henry Murger, ont été publiées en feuilleton entre 1846 et 1848. L'action de l'opéra

romantique. La capitale des enfants du siècle, Paris, Parigramme, 2012, 199 pages grand format, propose une pertinente et copieuse iconographie, malheureusement commentée avec banalité, donc erreurs.

1. Le film se passe quelques années après la pièce: on peut penser que ce mélo apparaît déjà rebattu, et appelle volontiers les « fantaisies » de Frédéric Lemaître.

de Puccini (1896) est datée « environ 1830 à Paris ». Mimi meurt du même mal que la Traviata (et que Chopin).

– La participation de la monarchie de Juillet au développement du système bancaire moderne (Rothschild, Leo, Laffitte, Perier, Eichtal, Fould...) est bien connue, comme la naissance d'une véritable industrie, notamment textile (Rouen, Lyon, Roubaix), métallurgique (Schlumberger, Schneider...), et charbonnière (Saint-Étienne).

– À côté du développement d'une voirie nationale et d'un système efficace de canaux, naissance du chemin de fer¹ qui, à partir de 1845, abrégera, notamment avec la ligne nouvelle Paris-Orléans, le voyage à Nohant.

– Le visage « napoléonien » du Paris moderne se précise : le « retour » de Napoléon en Petit Caporal au sommet de la colonne Vendôme (1833)², où Chopin mourant pourra le contempler, l'arc de triomphe de l'Étoile et l'obélisque de Louxor (1836), l'installation aux Invalides (1840)

1. Cf. les travaux de François Caron, *Histoire des chemins de fer en France*, Tome I: 1740-1842, Paris, Fayard, 1997, 700 pages. À noter que le développement en France du chemin de fer accuse alors un retard notable sur l'Angleterre. La loi Guizot (1842) lui donne une impulsion décisive, mais les 4 400 km de réseau qu'elle prévoit ne seront que 1 322 en 1848 (pour un nombre de voyageurs entre-temps doublé). Cf. Nadine Victor, *Dictionnaire de la France au XIX^e siècle*, Paris, Hachette, 2002, 287 pages.

2. Que Théophile Gautier salue à sa façon dans sa *Lettre à la Présidente* (1850) : « Une colonne dressée sur la place Vendôme de mon pubis. » La place est conçue (Louvois, Mansart) à la gloire de Louis XIV (statue équestre de Girardon, 1699, enlevée à la Révolution). En 1810, érection d'une colonne à la gloire du vainqueur d'Austerlitz, représenté en César. Napoléon I^{er} est déboulonné en 1814. Remplacé par Henri IV pour peu de temps (Cent Jours). En 1815, la Colonne reste sans statue jusqu'à ce que Louis-Philippe, en 1833, y rétablisse le Petit Caporal, qui regarde vers les vastes horizons des Tuileries.

enfin. Les initiatives du Pouvoir en ce domaine sont dictées par le souci plus général, émanant d'un souverain en quête de légitimité, de rétablir un « récit national » mis à mal par la Révolution et quelque peu oublié par la Restauration. L'installation des vingt statues des « Dames de France » dans le jardin du Luxembourg – y compris des nobles étrangères telle Valentine de Milan (Huguenin, 1846), mariée à un roi de France, ressortit à cette préoccupation.

C'est dans ce cadre qu'on célébrera également, en 1840, l'érection à la Bastille de la colonne de Juillet, destinée à rendre hommage, en ce haut lieu de la République, aux victimes des Trois Glorieuses. Chopin (et George Sand) assisteront aux cérémonies.

– Le remodellement de Paris, notamment sous la férule de Rambuteau (axes de circulation), et le nouveau visage d'une véritable hygiène publique (hôpitaux, bains publics, prisons, transports de surface, trottoirs, égouts), sans oublier les « ram-buteau », remplaçant les antiques vespasiennes (avant nos modernes « sanisettes »...).

– La naissance de la photographie à partir du daguerréotype (1838) – qui nous vaut le saisissant portrait de Chopin fixant la (sa) mort¹...

– La naissance de la médecine et de l'hospitalisation modernes. À partir de l'invention du stéthoscope (Laënnec, 1819-1826), progrès de l'auscultation (pour les phtisiques), réformes des hôpitaux (notamment psychiatriques), sans oublier l'acclimatation en France de l'homéopathie

1. En couverture de cet ouvrage, également reproduit p. 12.

(Hahnemann¹), dont Chopin sera un adepte (*via* Molin, formé par Hahnemann).

– Le *Cours de Philosophie Positive* d’Auguste Comte (publication 1830-1842), le *magister* de Victor Cousin à l’École normale (1835-1840), les résonances de l’œuvre de Saint-Simon (Enfantin).

– L’émergence du catholicisme libéral et social (Lamennais, Lacordaire, Veuillot...). Les grandes conférences de Notre-Dame (Lacordaire, 1835-1836, puis 1841), un rien mondaines, auxquelles Chopin et George Sand assistent à plusieurs reprises.

– Le développement de la presse d’opinion, ou simplement « moderne » (Émile de Girardin), la naissance de la caricature politique (Daumier, Philipon), les débuts de l’art des « chansonniers » (Béranger).

– La naissance de la pensée et du mouvement socialistes : Cabet, Proudhon (« la propriété, c’est le vol », 1840), Karl Marx (qui arrive à Paris en 1843, et y rencontre Engels).

– La découverte politique de l’Amérique par Tocqueville (*De la Démocratie en Amérique*, 1835-1840), et de la Russie par Custine (*La Russie en 1839*, publication 1843).

– Le développement conjoint de la passion-opéra (avant tout italien) et de la vogue-piano, au confluent desquelles réside Chopin. Ce point, importante partie prenante du paysage musical d’ensemble, sera développé au chapitre VI.

1. Samuel Hahnemann (1755-1843), Meissen-Leipzig-Köthen-Paris, publie en 1810 à Dresde son *Organon*, acte de naissance d’une nouvelle vision de la médecine. Veuf en 1830, remarié en 1835 (quatre-vingts ans) et installé à Paris cette même année. Vie parisienne aisée, et même mondaine. Voir Robert Jütte, *Samuel Hahnemann. Begründer der Homöopathie*, Munich, dtv, 2005, 279 pages.

Pour mémoire: la formidable éclosion artistique picturale (Ingres, Delacroix, Turner¹) est une véritable leçon pour Chopin: de la fermeté «classique» du trait, puis de la couleur et de la passion, jusqu'au *sfumato* vaporeux prédebussyste des dernières œuvres².

*

Dans cet environnement, l'expérience Chopin paraît à la fois *consoner*, *assoner* et *dissoner*. Peu de créateurs sont comme lui à la fois entièrement liés à leur temps et étrangers à leur époque. Romantique, certes, il l'est et même un de ses princes: individualiste plus que tout, et porteur d'une trajectoire musicale solitaire, quoique courue (le piano). Il partage avec le romantisme l'idéal d'un art neuf, et même *inouï*.

En même temps, il peut difficilement passer pour un révolté social. Héritier et nostalgique du statut de musicien de Cour des siècles précédents, amoureux du luxe et du confort, à l'aise dans le commerce du et des princes, c'est un conservateur mondain frileux (et malade), qui panique devant tout changement. Et ses références artistiques, dans son domaine, sont celles du siècle passé (Bach, Mozart) davantage que le

1. Turner, *Pluie, vapeur et vitesse*, National Gallery, 1844.

2. L'œuvre de Théodore Rousseau, bien connu et célèbre à Nohant (il fut un fiancé putatif de Solange), ne participe pas de ce mouvement, mais plutôt d'un naturalisme du «plein air» qui pourrait convenir aux romans de la comtesse de Ségur (très postérieurs, voir p. 57). Mais les évocations vaporeuses et pré-impressionnistes du «machinisme industriel», notamment ferroviaire, chez Turner (National Gallery), sont contemporaines de la *Polonaise-Fantaisie* et de la *Barcarolle* (vers 1845).

culte des modernes, qui lui demeurent esthétiquement étrangers (Berlioz, Schumann, Liszt, voire Mendelssohn, et jusqu'à Meyerbeer).

On peut jouer avec de tels paradoxes pendant quelque temps encore. Chopin semble bien avoir été un « romantique malgré lui¹ ». Mais il nous semble que l'enquête synoptique doit être plus exigeante, et chercher dans l'évolution, la trajectoire, le *déroulé* même des deux ordres de phénomènes, les éléments d'une mise en parallèle – ou le dessin d'une divergence. Par quelles *phases* la créativité chopénienne va-t-elle passer depuis son arrivée à Paris ? Quelles ont été, par ailleurs, les différentes *étapes* de la vie, assez courte également (dix-huit ans), de la monarchie de Juillet ?

LES CINQ ŒUVRES D'UN COMPOSITEUR

Avant même de se lancer dans une tentative comparatiste, on dira ici l'hypothèse, également de nature comparatiste, et « structuraliste », qui nous fait affirmer, de manière apparemment dogmatique, que *tout musicien est l'auteur de cinq œuvres (seulement), dont toutes les autres ne sont que des variantes*.

Nous pensons que l'indéniable risque dogmatique que comporte cette vision est moins dangereux qu'heuristique son énonciation².

1. Plus loin, p. 70.

2. Note de méthode sur l'analyse comparatiste. La mise en regard d'ordres de phénomènes dispartes ou simplement distincts n'a pas pour objet d'en infé-

(A) *Au Bonheur des Gammes*

Le jeune compositeur commence par faire ses gammes ; avec bonheur, il apprend son métier ; montre ses jeunes muscles, non sans beaucoup emprunter à d'autres ; la maîtrise désirable du langage doit « faire avec » la tentation anarchiste du rejet de l'héritage. « Le talent à venir lutte contre l'effervescence de la jeunesse » (Balzac, *Sarrasine*). Son maître lit avec intérêt ses bafouillis, admire ce qui n'est pas encore maîtrisé mais prometteur, lui décerne *satisfecit*, remarques, voire objections, et encouragements. Le jeune homme est l'auteur de beaux *Quatuors avec piano*, (notamment le troisième en *ut* majeur, de Beethoven, en 1785), d'une *Sonate* encore d'école (Berg, 1908), ou d'une *Sonatine flûte et piano* sous influence (de Schönberg notamment), mais extraordinairement personnelle (Boulez, 1946).

Parfois, un collègue prestigieux l'adoube déjà : *Chapeau bas, Messieurs, un génie!* Schumann prend connaissance (tardivement, automne 1831, après édition chez Haslinger à Vienne, au printemps 1830) d'une partition de Chopin qui l'enthousiasme, ses *Variations sur «là ci darem la mano»*, op. 2 (1827-1828, le compositeur est encore à Varsovie, l'œuvre est écrite dans la résonance de la mort d'Émilie en 1827). De fait, elle relève du « piano brillant » de l'Europe des années 1800, mais dépasse instantanément cette bordure. L'article de Schumann, paru le 7 décembre 1832 dans l'*Allge-*

rer des identités abusives, mais de permettre au contraire les diagnostics spécifiques. Chopin et la monarchie de Juillet n'ont, au choix, rien à voir, ou tout à voir.

meine Musikzeitung, aura été précédé d'un texte plus laborieux écrit par Friedrich Wieck, qui l'envoie à Fétis, lequel le fait lire à Chopin (le texte de Wieck sera publié à Mannheim en 1832 également) : Chopin, peu soucieux de transcription narrative littéraire, ne ménage pas ses sarcasmes envers cet « Allemand » non cité (Lettre à Titus du 12 décembre 1831) – mais qui n'est pas son collègue Schumann lui-même¹.

(B) *Le « grand opus 1 »*

Peu d'années passent. Vient vite le temps du « grand opus 1 », la première partition du jeune compositeur dont l'identité ne donne plus lieu à méprise : indubitablement *de lui*, et de personne d'autre ! Peut-être les aléas de l'édition ne lui font-ils pas porter le sigle officiel « opus 1 ». On pense au *Concerto Jeunehomme K 271* de Mozart. Il n'empêche : avec leur grand opus 1, les musiciens commencent véritablement leur catalogue : Beethoven écrit son *Trio pour piano, violon et violoncelle en ut mineur op. 1 n° 3* (1793-1795), Berg son *Quatuor à cordes, op. 3* (1910), Boulez sa *Deuxième Sonate* (1948). On peut naturellement contester telle ou telle distinction, mais pas la fonction de telles œuvres : établir la *carte d'identité* du jeune musicien – qui deviendra peut-être son passeport.

S'agissant de Chopin, on fera de ses *Douze Études op. 10* (1830-1832) son « grand opus 1 »². Le cahier est composé, selon les études, durant ses derniers mois à Varsovie, son

1. Voir Ludwik Erhardt (1988), cité par Marie-Paule Rambeau, *Chopin, l'enchanteur autoritaire*, op. cit. p. 107.

2. Voir p. 123.

voyage et les premiers temps de son installation parisienne. Période dévouée au « piano brillant » – en entendant par là l'idéal nouveau, quoique conservateur, proposé par des musiciens comme Hummel, Ries, Moscheles, Kalkbrenner, Czerny, ou même le jeune Mendelssohn, axé sur une digitalité agile, profuse mais ordonnée, sur la division régulière du temps en valeurs brèves (doubles-croches), et une limitation volontaire du « pathos » (Beethoven antimodèle!), ainsi que la prédominance de formes et manières propres à plaire et à séduire: variations, valse, danses, rondos, études... Les *Études* op. 10 de Chopin, dédiées à Liszt, à la fois obéissent à ce programme, et l'excèdent de toutes parts. Dès la première, en *ut* majeur, un ton nouveau est donné, inimitable, et même foudroyant. Cette étude, composée avant l'arrivée à Paris, est une déclaration du génie: « *Io sono Orfeo* (Monteverdi). Je suis Chopin. Voilà ce que peut être mon "nouveau piano". »

(C) *Le « chef-d'œuvre de rupture »*

Quelques années passent. Le musicien entre dans la carrière quand les Anciens y sont parfois encore. Il s'affirme, voyage, travaille, progresse. Il sacrifie encore beaucoup au style d'époque, au « piano brillant » par exemple, notamment sous forme concertante, mais, un jour, il frappe un grand coup, compose (et publie) son « chef-d'œuvre de rupture ». C'est sa « troisième œuvre ». Outre son excellence intrinsèque, elle a comme caractéristique de *modifier les règles du jeu du genre auquel elle émerge encore*, voire d'en créer un nouveau. Beethoven compose une *Troisième Symphonie « Héroïque »* (1803-1804) qui fait voler en éclats le modèle de

la symphonie classique, encore conservé dans les deux premières ; Berg compose son opéra *Wozzeck* (1917-1925), modèle du « Nouvel opéra » (Fano-Jouve) qui périme à l'instant tout un répertoire usé ; Boulez compose le *Marteau sans maître* (1953-1955) qui servira de point de ralliement à une « Nouvelle musique », et rencontre un public, voire une notoriété. Le « chef-d'œuvre de rupture » est évidemment une partition centrale, décisive, majeure tant dans le catalogue du compositeur que dans l'histoire même de la musique. Elle fixe l'étiage auquel il sera désormais assigné, y compris encore de nos jours.

Chopin compose sa *Première Ballade* op. 23 (1833-1835) : qui enchante Schumann, et satisfait son auteur (1836). Une « ballade » pour piano ? L'affaire n'a pas de précédent¹. C'est, dans le *format* qui sera décidément le sien (la dizaine de minutes), l'écriture même et la poétique de l'œuvre pour piano qui sont bouleversées et donnent un chef-d'œuvre parmi les plus joués, jusqu'à ce jour, du compositeur.

(D) Le « chef-d'œuvre d'exploitation »

Après celui « de rupture » vient, généralement des années après, le « chef-d'œuvre d'exploitation ». Le catalogue a crû. Le compositeur sait dorénavant composer *sa* musique. Il est supérieurement maître de son art propre. La partition est

1. « Les dictionnaires contemporains et les lexiques musicaux établissent clairement que les connotations du titre "ballade" sont exclusivement vocales jusque dans les années 1840 » (Jim Samson, *Chopin. The Four Ballades*, New York, Cambridge University Press, 1992, p. 10). 1840 ? C'est un peu trop dire.

magistrale (indique un *magister* de fait), solaire, parfaite. Beethoven compose (l'autoconcurrence est rude, le choix un peu arbitraire!) sa *Sonate «Appassionata»*, Berg sa *Suite lyrique pour quatuor à cordes* (1925), Boulez son *Répons* (1981). Le compositeur n'est plus discuté. On attend, on salue et on célèbre son dernier opus en date.

À noter que le « chef-d'œuvre d'exploitation », certes admirable, comporte une force de *fracture* moins grande que le « chef-d'œuvre de rupture », voire peut trahir un léger académisme naissant.

On élira pour Chopin sa *Quatrième Ballade*, op. 52 (1842), ce qui ne suscitera guère d'objections¹. Composée à l'apogée de l'« atelier de Nohant » (1839-1846) : invention, maîtrise, imagination, charme et fureur (de soi) mêlés. Vraiment pas d'« académisme », mais toujours les mêmes gestes : le format réduit, le monde immense, l'introduction reliée à ce qui suit par une scolaire relation dominante/tonique (*do* majeur/*fa* mineur), mais fidèle à la fonction narrative (« Il était une fois ») propre à la ballade. Assomption du contrepoint, tardif dans l'œuvre de Chopin. Coda furieuse. Cadence finale quasi scolaire. Bref, un (hyper) classicisme – (ultra) romantique.

(E) *L'échappée*

La « cinquième » et dernière œuvre est à nouveau une rupture, mais dans une trajectoire désormais fixée pour la postérité : c'est l'« échappée », ou comment le musicien, parvenu

1. Voir p. 254.

bientôt au terme de sa route, même s'il est encore relativement jeune, sort du sillon qu'il s'est lui-même creusé, et explore des territoires nouveaux et quasi futuristes *pour lui*. Beethoven compose ses derniers quatuors (1824-1826), dont par exemple le *Treizième*, op. 130 avec sa grande fugue. Ces vendanges tardives ne sont pas les moins capiteuses. Debussy déroute avec ses *Études* pour piano (1915), Verdi révèle sa *vis comica* (*Falstaff*, 1893), Wagner écrit non plus un drame lyrique, moins encore un opéra, mais un « festival scénique sacré » (*Parsifal*, 1882), Berg s'aventure du côté de Mahler avec son *Concerto pour violon et orchestre « à la mémoire d'un ange »* (1935).

Pour Chopin, on retiendra l'idée que son échappée aura pris les contours de sa *Polonaise-Fantaisie*, op. 61 (1846)¹. Ou comment un titre peut être un oxymore: la polonaise traditionnelle était bien peu « fantaisiste ». Mais la richesse incroyable de cette partition, parfois sous les dehors de l'improvisation ou du nocturne, entre par ailleurs dans l'ensemble spectaculaire des « dernières œuvres » de Chopin, qui proposent toutes une *éclaircie en majeur* capitale sur laquelle peu d'auteurs auront attiré l'attention².

*

On suggérera que cette « cinquième œuvre » emmène le compositeur vers une descendance qu'il ignore évidemment, mais qui *n'est plus* lui. Le dernier Chopin ouvre sur Debussy ;

1. Voir p. 285.

2. Voir p. 15 ci-dessus.

Debussy ouvre sur Webern ; Webern ouvre sur Boulez ; Boulez ouvre sur ? Songeons aussi à Schubert/ Brahms, Liszt (tardif)/ Satie (ou Kagel?), Wagner/Strauss, Verdi/Puccini... Le musicien, s'il avait vécu, deviendrait *un autre*. On résumera ce point en constatant, avec soulagement, que les musiciens meurent à la fin de leur vie.

TRANSVERSALES

De « la fureur de soi »...

Le « parcours des cinq œuvres » de Chopin n'est évidemment, ainsi que celui de ses collègues, ni rectiligne ni exclusif. En sus des cinq phases sommairement décrites, Chopin a traversé d'autres paysages, qu'il semble ne pas cesser de parcourir. Deux essentiellement.

D'une part, durant son voyage d'exil de Varsovie à Paris, *via* Vienne, Munich et Stuttgart (1830-1831), Chopin est en proie à une humeur noire, ce que nous appelons « la fureur de soi », récurrente chez lui, mais qui naît vers ses vingt ans, et qui à l'époque informe en tout ou partie différentes partitions, par ailleurs logées dans le geste (et la geste) du « piano brillant » qu'elles excèdent, voire contredisent : la *Mazurka en fa mineur*, op. 7/3 (1830-1831), son début hanté et sa réexposition enharmonique égarée (mesure 75), le récitatif central du mouvement lent du *Concerto en fa mineur*, op. 21 (1829) avec son unisson sur trémolo menaçant, et surtout le *Premier Scherzo en si mineur*, op. 20, quasi-« chef-d'œuvre de rupture » longtemps sur l'établi avant publication (1830-1835).

C'est un Chopin furieux qui hurle là – furieux aussi contre lui-même. Le *Scherzo 1*, premier grand chef-d'œuvre d'un Chopin de vingt ans, traduit ce syndrome capital, auquel la présente étude est essentiellement consacrée. La Fureur de soi porte ensuite quelques-unes des plus belles pages de son catalogue : une partie (paire ?) des *Préludes* (2, 8, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24...), *Ballades* 1, 2 et 4 ; *Scherzo 3. Fantaisie, Polonaise*, op. 44...

... à la célébration de la mort

D'autre part, la vie « française » de Chopin, qui nous occupe ici quasi exclusivement pour les raisons qu'on a dites, connaît une césure qui, tant d'un point de vue créatif que biographique (l'arrivée de George Sand dans sa vie), partage cette trajectoire en deux volets : avant et après l'équipée à Majorque (fin 1838), avec son prolongement marseillais, et le premier été à Nohant (1839).

Or, cette pause (médiane dans la vie de Chopin en France) paraît être obnubilée par le sentiment de la mort : intégration à Majorque de la marche funèbre qui prendra place comme troisième mouvement de la *Deuxième Sonate*, op. 35 dite « *Funèbre* », terminée à Nohant le premier été (1839), mais surtout le *Troisième Scherzo*, op. 39, composé à Majorque et terminé à Marseille, tout hanté qu'il est de ses résonances de glas et de sa course à l'abîme.

*

Il peut être tentant de voir si ces deux « syndromes » – Fureur de soi et considération de la destinée – seraient ou

non associés. La réponse tient, à notre avis, dans une partition unique: les *Vingt-quatre Préludes*, op. 28, parfaits à Majorque, et qui sont comme les vingt-quatre heures (ou minutes, ou parfois secondes) de la vie, de l'œuvre et de la mort d'un homme. On se reportera à la *Pause* observée dans cet ouvrage après l'équipée de Majorque.

Mais peut-être est-ce le moment d'examiner l'environnement global des années parisiennes de Chopin.

*

LES CINQ PHASES DE LA MONARCHIE DE JUILLET

Est-ce solliciter l'histoire que de distinguer cinq phases essentielles dans la monarchie de Juillet (1830-1848)?

Un établissement difficile (1830-1835)

Au lendemain des Trois Glorieuses, un pouvoir contesté a du mal à s'établir. Les années 1830-1835 sont celles d'une légitimité précaire de Louis-Philippe, contre laquelle luttent de concert des forces opposées, pour ne pas dire disparates: légitimistes, bonapartistes, républicains¹...

Le Pouvoir, en son château des Tuileries, se partage lui-même entre partisans du Mouvement (libéraux modérément progressistes) et de la Résistance (libéraux conservateurs mais éclairés), dont Guizot sera la figure la plus remarquable. Le système parlementaire s'installe, dans une instabilité gou-

1. Voir ci-après, p. 53.

vernementale qui fait penser à la future IV^e République. Une épidémie de choléra (1832) chasse la bonne société – celle qui fournit des élèves à Chopin – hors Paris. Des troubles sociaux sévères ponctuent cette première phase : sac antiroyaliste de Saint-Merri (1832), révoltes des Canuts à Lyon en 1832 et 1839, qui inspirent Liszt (*Lyon*, 1835), massacre de la rue Transnonain en 1834, nombreuses tentatives d'attentats contre le roi, jusqu'au plus sérieux d'entre eux, celui de Fieschi (rue de Rivoli, juillet 1835), qui suscite enfin un mouvement d'adhésion populaire à sa personne, et l'encouragement à de graves entraves à la liberté de la presse (lois de septembre), qui font taire pour un moment l'opposition, bien que des tentatives sporadiques (1840, 1846) entretiennent l'inquiétude.

La vie et la carrière de Chopin, durant ses neuf premiers mois parisiens (octobre 1831/juin 1832), reflètent la même incertitude¹, liée au manque d'argent et à l'hésitation professionnelle. Son ascension sociale et musicale est fulgurante, mais il n'est pas encore déterminé : pianiste-compositeur concertiste ? Dandy habitué des salons ? Professeur de piano plutôt mondain ? Compositeur ? Pour l'heure, on constate une régression stylistique (retour au « piano brillant »).

Une première et précaire stabilisation (1835-1839)

Passé l'attentat de Fieschi, qui fit dix-huit victimes, dont un ministre, et sévèrement bordurée quant à la liberté d'expression, l'opposition antiorléaniste se calma, et, le progrès

1. Voir chapitre III.

économique indéniable aidant, une accalmie sociale et politique prévalut quelque temps¹.

C'est pareillement à partir de 1835 que la trajectoire de Chopin prend son cours définitif: il renonce peu ou prou à la carrière publique de virtuose pour se consacrer à la composition (et, pour des raisons à la fois musicales, sociales et alimentaires, à l'enseignement). *Chopin devient Chopin* – et l'on soulignera la mutation qui intervient – c'est une coïncidence – entre ses opus 22 (*Grande Polonaise* précédée d'un *Andante spianato*) et 23 (*Première Ballade*).

Les fièvres de 1840

Cette embellie de la monarchie de Juillet est traversée d'arias irrédentistes. Jusqu'en 1839, l'opposition républicaine, en ses éléments les plus remuants, caresse l'idée d'un coup d'État (Barbès, Blanqui). La période est celle d'une grande instabilité, avec de fréquents changements de ministères (Molé, Sout, Thiers, Guizot enfin). Le retour des cendres (de Napoléon), le 16 décembre 1840, constitue une halte festive et une tentative orléaniste de refonder une unité nationale.

Rien de comparable avec Chopin, même s'il est spectateur consciencieux et satisfait du retour des cendres. Cette période est pour lui celle, capitale, d'une réorientation. Le compositeur s'affirme (concerts, invitations au Château, éditions de sa musique) pendant que l'homme est en crise.

1. Jean-Claude Caron, *La France de 1815 à 1848, op. cit.*, p. 115, évoque le début de la «Belle époque de la monarchie de Juillet» pour la période 1836-1846.

1837 : l'hypothèse conjugale (Marie Wodzinska) s'estompe ; les années 1837 et 1838 sont des années de déshérence, sinon de jachère. L'abandon de la pratique concertiste se précise. 1838, la liaison avec George Sand commence : Chopin aura de quoi écrire son « Journal de vie et de mort » (les *Préludes*, op. 28). L'équipée majorquaine, véritablement close l'été 1839 (premier été à Nohant), partage en deux la vie adulte de Chopin.

La grande stabilisation (1840-1846)

Certes, après 1840, la disparition tragique en 1842 de l'héritier du trône (le duc d'Orléans, habile, industriel, cultivé, populaire) rouvrira le débat dynastique et fragilisera la royauté bourgeoise. Mais on assiste à une grande stabilisation de la monarchie : le *moment Guizot* (Rosanvallon)¹.

Elle connaît alors son âge d'or : développement économique et bancaire, progrès décisifs de l'organisation sociale, des services publics, des transports (loi sur les chemins de fer, 1842), émergence des classes moyennes et d'une bourgeoisie éclairée, apaisement social par le ralliement *de facto* d'une frange républicaine modérée, un peu opportuniste. George Sand recevra Guizot dans son salon du square d'Orléans.

1. Pierre Rosanvallon, *Le Moment Guizot*, Paris, Gallimard, 1995. François Guizot (1787-1874), né près d'Uzès dans une famille protestante du Gard, fils d'un père guillotiné, élevé à Genève, traverse la Restauration comme un intellectuel doctrinaire, légitimiste, mais libéral. Lié à l'Angleterre, il conservera cet attachement pendant la monarchie de Juillet. Écarté définitivement du pouvoir après 1848, il rédigera ses *Mémoires pour servir à l'histoire de mon temps* (1858-1867).

On ne peut que noter la quasi-simultanéité qui existe entre cet apaisement productif, fût-il provisoire, et la période de Nohant, qui en sept étés (1839, 1841, 42, 43, 44, 45 et 46) est celle d'une production musicale intense en quantité comme en qualité. Il fait peu de doute que l'apaisement là, la régularité tranquille ici, auront suscité une même créativité fructueuse. Le balancement pendulaire de la vie de Chopin, dès lors, entre Nohant l'été, et Paris l'hiver¹, en maintenant Chopin dans l'activité sociale (amis), professionnelle (professorat, quelques concerts) et mondaine (salons), qui lui était nécessaire *aussi*, aura étayé, et non contredit, la retraite estivale studieuse.

Troubles et révolution (1846-1848)

Les difficultés que rencontre la monarchie de Juillet à partir de 1846 (disette, troubles, campagne des banquets), qui aboutissent à la révolution de 1848 et à l'abdication de Louis-Philippe (février), ont leur parallèle dans les difficultés grandissantes que rencontre, dès 1846 également, la relation Chopin/George Sand (*Lucrezia Floriani!*), que ponctuent le mariage de Solange, le bannissement de Nohant l'été 1847, la rupture officielle qui s'ensuit, puis le voyage malheureux en Angleterre et en Écosse de 1848, la mort enfin en octobre 1849. Rien de véritablement commun entre les deux ordres de phénomènes, sinon la constatation banale que ce qui « marcha » quelques années, après bien des difficultés et déceptions, ne marche plus...

1. Voir les chapitres IX et X.

*

Ainsi, les deux courbes parallèles ne sont point sans convergences ! L'évolution, y compris compositionnelle, de Chopin épouse celle de la monarchie, dans ses avancées notamment, mais aussi ses stases et ses blocages. À vrai dire, Chopin offre le cas type de l'interrogation insoluble qu'on peut émettre à propos de certains êtres : il est à la fois entièrement congru à son époque, et incongru. Il n'aurait pu vivre en un autre temps – et son temps ne lui permettait pas de vivre. Pas plus que son lieu : Paris 1831-1849.

*

LES GRANDES TENSIONS DE L'ÉPOQUE

Plusieurs grandes tensions de l'époque doivent être ici rappelées. Mais on se méprendrait à les dater de 1830 seulement. La monarchie orléaniste n'est en grande partie que la continuation de la Restauration. C'est alors (1815-1830), sous les règnes successifs de Louis XVIII et de Charles X, que se mettent en place les croyances et réflexes qui seront considérés comme allant de soi à l'époque suivante.

La nostalgie napoléonienne

L'immense nostalgie napoléonienne qui s'empare des esprits dès la Restauration (1818), et qu'avive la mort de l'Empereur (1821), a trouvé ses chantres prestigieux dans l'œuvre de Victor Hugo (*Les Feuilles d'Automne*, 1831 : « Ce siècle

avait deux ans»...) et de Chateaubriand (*Mémoires d'outre-tombe*, 1841, 1848-1850). On a vu que la légende napoléonienne est bâtitseuse à Paris au temps de Chopin. On en trouve aussi mille indices dans la littérature qui décrit cette époque¹ – telle la lecture du *Mémorial de Sainte-Hélène*², que Julien Sorel soustrait à ses devoirs filiaux (*Le Rouge et le Noir*, chapitre V, 1830) – ou dans l'œuvre même de Balzac (*le Colonel Chabert*, 1832, le récit de Goguelat dans *Le Médecin de campagne*, 1833, et bien d'autres connivences).

Mais rien n'égale les deux chapitres quasi liminaires que Musset consacre au « mal du siècle » dans sa *Confession* de 1835³. Les carnages de l'Empire et les sacrifices insensés exi-

1. Le repérage chronologique doit distinguer les dates d'écriture, voire de publication, souvent très postérieures aux limites de la période évoquée, des ouvrages contemporains de celle-ci. La majeure partie de l'œuvre de Balzac est écrite durant le séjour de Chopin à Paris, mais décrit plutôt des époques antérieures, celles de la Restauration et du règne de Charles X. De Stendhal, *Le Rouge et le Noir*, publié en 1830, se passe sous la Restauration ; *Lucien Leuwen*, par contre, édité posthume (et incomplet, 1894), a été écrit en 1834-1835 et évoque cette époque même. *Béatrix* (Balzac, 1839) se passe durant les premières années de la monarchie de Juillet. *La Maison Nucingen* (1839) rapporte des événements qui viennent mourir à l'époque contemporaine – et a comme personnage principal un banquier (James de Rothschild, Fould?) dont Chopin eut à connaître. Par contre, l'œuvre de Flaubert (*Madame Bovary*, *L'Éducation sentimentale*), publiée sous le second Empire, se passe essentiellement du temps de Chopin.

2. Le *Mémorial de Sainte-Hélène*, consigné par Las Cases, paraît à Paris en huit volumes (1822-1823).

3. Alfred de Musset, *La Confession d'un Enfant du siècle*, première partie, *La Revue des Deux-Mondes*, 15 septembre 1835, édition intégrale en 1836 chez Bonnaire et Magen. Éditions modernes dans la Pléiade (Œuvres en prose, 1946, épuisé) ou au Livre de Poche, avec une préface de Frank Lestringant, 2003.

gés par le Minotaure (trois cent mille jeunes victimes sur les champs de bataille) sont oubliés: les jeunes gens n'ont eu ensuite, pour leurs quinze ans, que les tristes fastes du sacre de Charles X! «Maintenant que je pense à ce temps de ma jeunesse, je crois voir un champ plat et stérile sous un ciel orageux» (Musset). Ce passé idéalisé, qui se tisse avec la peur d'un avenir informulé, est celui d'un écrivain lié à Chopin par l'âge (1810), la vie amoureuse (George Sand) et bien des affinités électives, comme par exemple la passion pour l'Italie¹.

Chopin partage d'ailleurs plus ou moins ce cryptobonapartisme, nourri par la reconnaissance que tout patriote polonais porte à celui qui, en constituant le grand-duché de Varsovie après la bataille et le traité de Tilsitt (1807), a soustrait en partie la Pologne aux appétits russe, anglais et allemand. Il sera donc badaud consciencieux, le 15 décembre 1840, lors des cérémonies du retour des cendres de Napoléon I^{er}. Naturellement, le culte napoléonien ne peut être, après 1830, que rétrospectif, surtout après la mort de l'Aiglon (1832), mais George Sand, de son côté, descendante d'un maréchal d'Empire, fera taire en 1847-1848 ses convictions farouchement républicaines pour esquisser un pas de deux politique avec le futur (immédiat) Napoléon III. Le culte «louis-philippard» du Petit Caporal entre 1830 (sinon 1821, voire 1815) et 1848 sert ainsi à passer de Napoléon le Grand à Napoléon le Petit.

1. Marie-Paule Rambeau, *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, Paris, Les Belles Lettres, p. 46, note le type physique auquel George Sand s'attache érotiquement: minceur, «délicatesse», blondeur – Chopin frère de Musset.

Le retrait du monde...

La figure du dégrisement et du désenchantement surplombe encore celle de la nostalgie. Le caractère manœuvrier et prosaïque du nouveau régime, l'absence de perspectives exaltantes, la disparition de tout faste royal, le règne croissant, obstiné, inéluctable, de l'argent, conduisent à ce sentiment de découragement qu'exacerbe notamment la vie de province. Les chapitres éblouissants que Stendhal (1834) consacre au séjour nancéien de Lucien Leuwen (aux tout débuts du règne de Louis-Philippe), plus encore que ses aventures parisiennes ultérieures, disent tout de ce sentiment de découragement et de platitude qui saisit les ambitions les plus flamboyantes.

Voilà qui encourage une aspiration à la fuite du « monde » et à la retraite hors du tumulte sociétal. Selon les goûts, l'abri dans une *Maison du Berger* (Vigny, 1844) étrangère à la « civilisation », où abriter son Soi et ses amours, la retraite nobiliaire dans des châteaux loin de Paris où l'on pourra se livrer avec délice aux jeux surannés de la « mouche » (Balzac, *Béatrix*), ou, anglomanie oblige, aux subtilités d'une partie de *whist*¹, la fuite dans quelque « île » plus ou moins « funeste » (voir ci-après chapitre VII, et l'équipée en Angleterre et en Écosse, 1848, chapitre XII), et jusqu'à la passion du *bel canto* et de son monde extravagant, sont autant d'indices d'un désir de fuite. L'abri de Nohant (1839-1846), où Chopin sera pro-

1. Jules Barbey d'Aureville, « Le Dessous de cartes d'une partie de whist », in *Les Diaboliques* (1874). La nouvelle date de 1850, l'action se passe dans les dernières années de la Restauration. Dino Risi s'en est-il inspiré pour une des scènes les plus originales de son *Fanfaron* (1962) ?

ductif et relativement apaisé, participe aussi de cette retraite du « monde », même si le « château » de George Sand n'a cette appellation que dans la bouche des habitants du bourg et de la région proche.

... *présence au monde: la figure de l'arriviste*

Aux antipodes de cette attitude de retrait, le même dégrèvement postnapoléonien, vécu dans une « nouvelle société » où l'argent semble roi, aura encouragé l'émergence de la figure de *l'arriviste*, dont Balzac aura dressé le portrait saisissant: Rastignac, à un moindre degré Rubempré et Nucingen – et quantité d'autres figures plus subalternes.

Chopin offre indéniablement en 1831 une ressemblance avec Rastignac. Le célèbre cri de celui-ci, à la fin du *Père Goriot* (1834), sur les hauteurs du Père-Lachaise¹, pourrait être poussé par le nouveau locataire du 27, boulevard Poissonnière, 4^e étage, à son arrivée à Paris (1831). Chopin veut aussi conquérir Paris. Il y parviendra, quoique non au sens premier d'un briseur d'ivoire devant qui tous s'inclineraient. Ce rôle est dévolu à Liszt.

Chopin qui grogne et Chopin qui rit

La littérature pour enfants de la comtesse de Ségur (1799-1874) propose un titre, publié dans le cadre de la

1. Non pas exactement: « À nous deux Paris! », mais: « À nous deux maintenant ». L'interlocuteur est le même. Mais le défi précise le sens: les affaires sérieuses commencent.

Bibliothèque Rose, qui n'est pas le plus célèbre, mais qui présente l'alternative intéressante d'un Rastignac vertueux : *Jean qui grogne et Jean qui rit*. L'ouvrage date de 1865 (*Tristan et Isolde!*) mais on peut présumer que son sexagénaire auteur, bien qu'étrangère, fait état d'une France de sa jeune maturité, qui n'a pas dû beaucoup changer : celle de Chopin.

L'histoire est édifiante, et très pieuse, qui narre la montée à Paris de deux enfants, petits paysans, cousins (ils doivent quitter leur Bretagne natale, leurs mères – restées seules – ne parvenant plus à les nourrir) qu'opposent deux complexions différentes de leurs caractères. L'un (Jean) est toujours de bonne humeur, ouvert au monde, dévoué, sympathique, l'autre (Jeannot), grognon, rétracté, égoïste, n'attire aucune sympathie. Le premier va réussir dans son installation à Paris (et dans la vie), l'autre échouer.

Chopin aussi quitte province (polonaise) et famille pour la capitale (Paris). On a envie de penser qu'il est un mélange de Rastignac qui rit et de Rastignac qui grogne. Le premier est affable, poli, drôle, délicieux en société, ouvert sur le monde (et la mondanité), et sait agréger autour de lui des concours amicaux ; l'autre est rétracté, égoïste, défiant, dur en affaires. Chopin brille avec distinction dans les salons, mais rechigne à participer sur son âne Margot aux promenades autour de Nohant. Son succès est celui de Jean qui rit (moins la catéchistique piété), son humeur celle d'un Jean qui grogne.

Le héros de la littérature romanesque d'alors est lui aussi d'abord un ambitieux. Outre Rastignac ou Rubempré, Frédéric Moreau (*L'Éducation sentimentale*) dessinera la figure d'un Rastignac échoué, et finalement aigri.

Chopin : de l'ambition à l'arrivisme, la route semble toute tracée. La carrière artistique, et notamment musicale, est, avec l'émergence de l'importance vitale du *public*, un lieu tout trouvé pour le déploiement de tels espoirs, au concert comme à l'Opéra. Chopin vient à Paris pour faire carrière de virtuose : non des cœurs ou de l'argent, mais du piano ! Ses rares apparitions publiques paraissent encourager ces ambitions. Une réserve est toutefois présente dès 1832 chez quasiment tous les critiques, même les plus favorables : un son de faible ampleur, qui oblige à tendre l'oreille, de préférence dans un volume restreint (le salon, et non la salle). Le Rastignac pianiste de 1832 se complaît dans le *murmure* à mi-voix, et abandonne en 1835 *l'exclamation* à Liszt. L'affaiblissement continu de la santé ne fera qu'accroître ce déficit – qui eût sans doute entravé une véritable carrière de virtuose, à supposer que Chopin ait vraiment voulu et pu la mener.

Ainsi assiste-t-on, autour de 1835, à un repliement de Chopin sur la sphère intime, à un « à quoi bon » à la fois lucide et découragé. Comme les patientes de Freud « qui échouent du fait du succès¹ », le compositeur renâcle devant le succès après l'avoir tant cherché et quasiment obtenu (1835). On y gagnera tout simplement « Chopin ».

1. Sigmund Freud, « Celles qui échouent devant les succès », in *Quelques types...*, 1916. Mais l'analyse de Freud, notamment appliquée au cas littéraire de Macbeth et de *Rosmersholm* (Ibsen), dépasse le cas d'un Chopin, de plus en plus mal à l'aise après 1835 dans la carrière de virtuose public.

Un patriote modéré

La Pologne bénéficie en France (et à Chopin!) d'une sympathie établie au fil des temps (opposition double à la Russie et à l'Allemagne, catholicisme partagé¹). Mais cette sympathie est fragile. Le soulèvement de Varsovie a suscité des espoirs, déçus avec soulagement. Chopin adhère sans doute aux revendications nationalistes polonaises, accepte d'en être une voix, joue très souvent des musiques « polonisantes », y compris d'origine folklorique, dès qu'il sait présentes quelques oreilles sarmates, et prête volontiers son précieux concours personnel (argent) ou public (concerts) à ses compatriotes dans le besoin. Sa soif de Pologne s'éteint difficilement : il a besoin d'entendre parler sa langue, de voir des compatriotes, d'entendre une musique familière depuis l'enfance.

Mais sans plus. Il faut tordre le cou une fois pour toutes à cette légende d'un Chopin grand patriote, et chanter passionné de la revendication nationaliste polonaise. La vérité est qu'il ne songea jamais sérieusement à revenir à Varsovie, qu'il omit de se mettre en situation de pouvoir le faire (visa russe), qu'il se tint à distance de ses compatriotes émigrés (sauf amis personnels), et ne rejoignit aucune de leurs associations vociférantes². Il entretint finalement des rapports distants avec le

1. Constance de cette sympathie ? En 1939, l'invasion de la Pologne par Hitler déclenche ce que n'avait pas produit l'invasion de la Tchécoslovaquie en 1937 : l'entrée en guerre de la France.

2. En 1832, Chopin, sans l'avoir demandé, devint membre de la « Société littéraire polonaise ». Il remercia poliment le président de l'Association, le prince Czartorsky (lettre du 16 janvier 1833). La lettre a surtout l'intérêt de mentionner la date de naissance qu'il entendait affirmer : 1^{er} mars 1810.

chantre Mickiewicz, arrivé à Paris en juillet 1832, qui évolua vers un mysticisme totalement étranger aux convictions du musicien.

On ajoutera que, si le véritable «journal de création» que représentent les Mazurkas aura nourri jusqu'à la fin de sa vie son inclination envers la musique populaire de son pays (mais de façon de moins en moins perceptible au fil des années), les Polonaises les plus «emblématiques» de la *polonitude* (et de la popularité) – la «*Militaire*», op. 40 n° 2, 1839, et l'«*Héroïque*», op. 53, 1842 – sont, à notre avis, parmi ses œuvres les moins réussies, et trahissent comme une *ironie* excédée envers la hâblerie impuissante de ses compatriotes. La dernière «polonaise» sera «fantaisie». Le génie n'est décidément pas nationaliste.

La «lutte des classes en France»¹

«J'aime les Carlistes, je déteste les Philippards ; je suis moi-même révolutionnaire» (à Dominique D., janvier 1833). Cette déclaration, conforme à l'habituel halo de fantasmagorie propre aux musiciens quand ils parlent «politique», le dit assez bien. Chopin est attaché par mille liens aux carlistes, pourvoyeurs d'élèves et de public, mais parfaitement à l'aise dans la mutation sociale qui, *via* les circuits financiers actifs et le développement industriel naissant, s'appuie sur la banque – et même sur les banquiers, juifs pour la plupart², tels que Leo,

1. Cet intertitre est évidemment emprunté à Karl Marx, et à Friedrich Engels (pour le dernier chapitre), *La Lutte des classes en France*, Londres, 1850. L'ouvrage concerne la révolution de 1848 et ses prolégomènes.

2. Sur Chopin et l'antisémitisme de l'époque, voir ci-après, p. 135.

Eichtal, Laffitte, Fould, le baron Rothschild, qu'il pratique – ainsi que sur les nouvelles classes moyennes «supérieures» (prêtes à acheter ses partitions pour leurs enfants, voire à payer cher pour aller l'entendre) même s'il s'y reconnaît peu.

Monarchie de Juillet = règne de l'argent? L'équation, le raccourci, sont sans doute abusifs, mais point faux. «Enrichissez-vous» (... «par le travail et par l'épargne»), demande Guizot (1842). Le monde appartient aux banquiers, qui mettent leur industrie au service du pouvoir, d'abord, mais ce faisant des classes moyennes aussi, dont l'émergence et l'ascension marquent la période. L'autre cri célèbre, poussé par Proudhon («La propriété, c'est le vol!», 1840), accrédite plus qu'il ne combat réellement la nouvelle morale sociale.

L'importance des banques n'est telle que par suite de celle, nouvelle, de l'industrie. Un compositeur de musique, lui, est à la fois industriel et banquier: il fabrique, vend, et fait fructifier «sa marque». Chopin, «nouvel entrepreneur de lui-même¹», joue tout à fait ce double rôle. Il fabrique et vend. Les différents quartiers qu'il habita sa vie durant (l'actuel IX^e arrondissement de Paris: boulevard Poissonnière, cité Bergère, Chaussée d'Antin, la rue Tronchet (qui jouxte le IX^e arrondissement), Pigalle, le square d'Orléans) sont bien ceux de la «Nouvelle Société». Il mourut quand il en partit (place Vendôme)!

Cette installation permanente dans les nouveaux quartiers de la modernité parisienne le met au centre de cette «Nouvelle Société»: il n'aura garde de s'y soustraire. L'ensemble constitue un indéniable syndrome opportuniste – le même que

1. *Infra*, p. 135.

celui qui inspire au fond la conduite d'une *intelligentsia* révoltée contre le prosaïsme du nouveau régime, mais qui aspire plus que tout à en être reconnue. Ce double langage a de beaux jours devant lui – c'est celui des futurs « bobos » – mais il naît *hic et nunc*.

La Cour. On a déjà dit que Chopin n'était pas franchement hostile aux « puissants ». La carrière d'un musicien, au demeurant, peut rarement l'être. Du XVIII^e siècle au XIX^e, au moins en sa première partie, on reste *musicien de cour*, au sens large.

La Cour elle-même lui est de faible secours, mais Chopin veille à ne pas s'en faire un territoire interdit ou hostile ; il jouera trois fois pour le roi (aux Tuileries) ou son fils (à Saint-Cloud). Cela ne lui plaît qu'à demi. Où sont les lambris d'autan ? La comparaison avec le moindre salon varsovien n'est pas flatteuse pour Paris. La Cour de Louis-Philippe n'a qu'un lustre médiocre. Le roi bourgeois, qui ne porte pas sa couronne (il n'en est pas le détenteur), mais la pose à côté de lui sur la table (il n'en est que le protecteur), est habillé simple pour ne pas dire triste. Il essaie de recevoir une foule de courtisans, mais y parvient mal, car ceux-ci le snobent, et par ailleurs les soirées au Château (des Tuileries) ne donnent lieu à aucunes agapes, car on veut donner une image sobre de la Nouvelle Royauté. Les membres de la garde nationale font nombre. Johann Strauss, en 1837, habitué des délires viennois, a trouvé tout ça plutôt *cheap* (en allemand).

L'aristocratie ancienne, qui malgré le milliard des émigrés ne s'est pas financièrement relevée de 1789, tient Louis-Philippe et les siens pour des usurpateurs, et s'interdit de

mettre les pieds à la Cour. Elle boude dans ses hôtels particuliers du faubourg Saint-Germain ou part se réfugier en province dans ses châteaux. On reçoit encore – sans le brio des époques passées. Chopin aime à s'en faire inviter, mais ces salons ne sont plus le lieu d'un feu d'artifice de la conversation, de l'intelligence et du libertinage qu'ils étaient au siècle précédent. Les soirées sont austères, également chiches. Le faubourg Saint-Germain est triste, sans magasins, mal éclairé. Il ne s'anime que par les voitures qui le soir emmènent ces messieurs-dames au bal, au théâtre (à la Comédie-Française), ou au concert – car on sort encore, et cette aristocratie formera les gros bataillons du public des quelques concerts de Chopin, par ailleurs professeur à la mode à qui elle confie ses filles et ses femmes.

Les carlistes n'ont plus de leader naturel après le piteux échec de la duchesse de Berry (1832) dans le Midi d'abord, en Vendée ensuite (1832), et une partie d'entre eux se ralliera discrètement par la suite.

Davantage que la réussite de son premier concert à Paris, en février 1832, le succès que Chopin rencontre dans les salons de l'ambassade d'Autriche, rue Saint-Dominique (le comte Apponyi, ambassadeur, et la comtesse *maintiennent*), en décembre, lance sa fortune parisienne et déclenche sa carrière de professeur de la Haute (société). Sans rancune, il a mis sous le boisseau les sentiments qu'il éprouvait naguère pour les acteurs ou les complices de l'écrasement de sa Pologne chérie.

Les Nouveaux Aristocrates. À côté des vieux salons de l'aristocratie ancienne, il y a les nouveaux salons d'une aristocra-