

ANDRÉ GIDE

**NOTES
SUR CHOPIN**

AVANT-PROPOS
DE MICHAËL LEVINAS

nrf

GALLIMARD

DU MÊME AUTEUR

Aux Éditions Gallimard

Poésie

LES POÉSIES D'ANDRÉ WALTER. *En frontispice portrait de l'auteur par Marie Laurencin.*

LES CAHIERS ET LES POÉSIES D'ANDRÉ WALTER (« Poésie/Gallimard ». Édition augmentée de fragments inédits du *Journal*. Édition de Claude Martin).

LES NOURRITURES TERRESTRES.

LES NOUVELLES NOURRITURES.

LES NOURRITURES TERRESTRES *suivi de* LES NOUVELLES NOURRITURES.

AMYNTAS.

Soties

LES CAVES DU VATICAN. *Sotie.*

LE PROMÉTHÉE MAL ENCHAÎNÉ.

PALUDES.

Théâtre

LES CAVES DU VATICAN. *Farce en trois actes et dix-neuf tableaux tirée de la sotie. Édition de 1950.*

SAÛL.

LE ROI CANDAULE.

ŒDIPE.

PERSÉPHONE.

THÉÂTRE : Saül — Le Roi Candaule — Œdipe — Perséphone — Le Treizième Arbre.

Suite des œuvres d'André Gide en fin de volume

NOTES SUR CHOPIN

ANDRÉ GIDE

NOTES
SUR CHOPIN

Avant-propos de Michaël Levinas

nrf

GALLIMARD

Les Notes sur Chopin ont été publiées en décembre 1931 dans un numéro spécial de La Revue musicale consacré à Frédéric Chopin (après qu'il en fut consacré de semblables à Wagner, Beethoven, Liszt, Debussy, Fauré, Ravel, Stravinski...). Ce texte, auquel André Gide pensait et travaillait depuis les années 1890, fut ensuite repris, avec quelques légers aménagements, dans le quinzième volume des Œuvres complètes de l'auteur, paru aux Éditions de la NRF en 1939, puis aux Éditions de l'Arche, en 1948, dans une édition enrichie de fragments de partitions et de textes divers (fragments du Journal, feuillets et variantes), ici reproduits et complétés de nouveaux documents. Les notes de la présente édition sont regroupées en fin de volume, p. 153.

AVANT-PROPOS

CHOPIN, LE ROMANTIQUE BAROQUE ?

« Moi aussi, j'ai joué du piano. Mais, depuis longtemps, j'ai dû y renoncer et me contenter de lire sans exécuter. Lire ainsi la musique silencieusement et l'entendre en imagination, savez-vous que c'est une joie parfaite ? Oui, lorsque je dois rester couché, ainsi qu'il m'arrive souvent, ce ne sont pas les Pères de l'Église ou d'autres livres que je me fais apporter, mais des cahiers de musique [...] Et que croyez-vous que je me fasse apporter ainsi ?... Non, ce n'est point Bach ; ce n'est même pas Mozart... C'est Chopin. [...] C'est la plus pure des musiques. »

André Gide met en exergue ces propos du Père Abbé, dédicataire de ces *Notes sur Chopin*.

« La plus pure des musiques », souligne Gide. Il poursuit : « C'est bien cela, que j'aurais à peine osé dire et suis soucieux d'abriter de toute l'autorité d'un dignitaire religieux si important et de si grand âge. »

Bach, Mozart, la référence au XVIII^e siècle est éloquente. Chopin (1810-1849) meurt presque aussi jeune que Mozart. L'écriture pour clavier de la fin du baroque, écriture qui établit une nouvelle relation entre la verticalité harmonique et la puissance de la polyphonie, qui développe ce que l'on appelle la mélodie accompagnée, sera le berceau de l'œuvre de Chopin. À la différence des autres créateurs du début du XIX^e siècle, il se protège de l'influence beethovenienne et des disproportions formelles des premières formes romantiques. L'œuvre de Chopin se réclame de filiations baroques complexes, d'autant qu'elle se centre sur le piano seul, tout en participant sous un mode majeur à l'évolution de cet instrument et aux conséquences de cette évolution sur toute la création musicale de son siècle. Comme Beethoven, Schumann et Liszt, Chopin sait que le piano se situe au cœur des enjeux musicaux de son époque et qu'il n'est pas seulement le descendant du clavecin et des pianoforte de la fin du XVIII^e siècle.

Mais, contrairement à ses contemporains, il n'écrit que pour cet instrument et tient au respect des proportions si fondamentales dans les formes instrumentales du XVIII^e siècle. Pour Chopin, le piano sera donc à la fois le lieu du dépassement poétique et acoustique et ce cadre

(comme le cadre du tableau), cet instrument de l'intimité et de la confiance, encore conçu pour être entendu dans un salon. Ce piano lui permettra de placer les limites entre le vertige acoustique qu'ouvre le timbre si étrange, parfois violent et presque vocal, de cet instrument (instrument qui illustre par essence le processus si moderne de l'évolution de l'organologie et ses conséquences pour la composition au XIX^e siècle) et le lieu de mémoire des langages du siècle passé qui lui permettent de construire des formes et une écriture fondées aussi sur les lois abstraites et invariantes¹ nées de la fin du baroque. Je pense surtout à la stabilisation du tempérament égal des échelles.

Le piano, ce sera durant deux siècles l'art de composer avec des hauteurs fixes et chromatiques. Cet art de la perfection et de la miniaturisation des formes permet de transcender les excès émotionnels et romantiques que chantent les vibrations du piano lui-même.

1. Le concept d'invariant signifie pour moi les paramètres musicaux autres que le timbre. Ainsi l'avènement du tempérament égal permet-il de concevoir une musique qui ne se limiterait pas à l'authenticité irréductible d'une lutherie spécifique. L'écriture de l'œuvre fondée sur des invariants supporte la transcription et la notation précise et déchiffrable. Elle permet aussi la transmission de l'œuvre.

L'art des proportions

Musique pure que celle de Chopin ? La plus pure, car pour Gide c'est celle qui « propose, suppose, insinue, séduit, persuade [...], n'affirme presque jamais ». Nous l'écouterions d'autant mieux qu'elle se ferait réticente ! Cette dédicace au Père Abbé situe d'emblée dans la relation irréductible que Gide entretient avec Chopin le romantique dix-huitiémiste. Il entend dans son œuvre purement pianistique le musical sublime, c'est-à-dire l'abstraction, le mesuré de l'art de la composition qui délimite par l'écriture le sonore du son. C'est dans ce face-à-face avec ce Chopin et cette exigence française de l'art pur que Gide, le contemporain de Debussy, Ravel, Stravinsky, Schoenberg, Varèse, Messiaen, pense le poétique et son chant.

L'art pur, ce serait ce Chopin que Gide loue à la fin de ses *Notes* : « Aucun développement rhétorique, aucun désir de gonfler l'œuvre musicale, et d'en obtenir davantage, mais au contraire celui de simplifier son expression jusqu'à l'extrême, jusqu'à la perfection. »

Ces *Notes sur Chopin*, véritable manifeste théorique de l'art et de la poésie pour Gide (« Schumann est un poète, Chopin un artiste »,

écrit-il), précisent d'emblée la problématique des formes sonores pures et leurs oraisons. Cette problématique suscite dès les premières pages la comparaison avec Baudelaire.

Mais qu'en est-il alors de l'expressivité, du trouble romantique de « ces musiques et [de] ces poésies malsaines » dont parle Gide ? Il ramène ces questionnements à l'acte même de l'écriture et de la composition.

Chez Chopin, les modalités complexes de l'apparition du sentiment et de l'expressivité romantique sont articulées par l'écriture. Il s'agit sans doute de ces proportions dictées par les structures de la langue même. Il y aurait là matière à approfondir l'étude de la sémiotique de la langue tonale et du timbre du piano lui-même, ce timbre qu'il faut recouvrir en fermant, paradoxalement, la caisse de résonance du Pleyel.

« Ce qui me paraît le plus admirable, c'est la réduction au classicisme de l'indéniable apport romantique », écrit Gide. Puis, laissant supposer que la langue musicale tonale obéit à des structures linguistiques très rigoureuses, il ajoute, toujours à propos de Chopin composant : « Je prétends que ce n'est point le sentiment qui lui dicte la modulation et l'accord mais bien les sons d'une convenance musicale et que le sentiment vient habiter tout naturel-

lement (comme il vient habiter un vers chez Valéry). »

Cette analyse très subtile de la relation entre l'écriture et ce que Gide appelle le sentiment, cette définition de l'abstraction syntaxique et linguistique de la création dans l'écriture permettent de mieux conceptualiser, par-delà les contingences politiques de la France du début du xx^e siècle, les dimensions du débat esthétique que Gide engage avec la démesure germanique de Wagner et de Strauss, son soutien au jeu pianistique chopinien face à ce qu'il considère comme l'éloquence insupportable d'un Liszt, concepteur-inventeur, avec d'autres pianistes de son temps, du récital pour un large public.

En convoquant le vers de Valéry à l'appui de sa démonstration, Gide sait pertinemment que la dimension syntaxique du sentiment dans l'écriture musicale pose la question si troublante elle aussi de la relation entre le son et le sens.

Un jeu pianistique à la française

Ces *Notes sur Chopin* incitent aussi à refaire le lien entre le pianiste-compositeur qui gagne sa vie en donnant des leçons et l'école française

du piano de la première partie du xx^e siècle. Chopin a eu pour élèves notamment Lenz, Pauline Viardot (surtout élève de Liszt), la princesse Marlina Czartoryska, Karol Mikuli. On sait ce qu'il disait à Pauline Viardot, selon le témoignage de Saint-Saëns : « J'ai connu le vrai secret du *tempo rubato* où l'accompagnement reste imperturbable alors que la mélodie flotte capricieusement, avance ou retarde pour retrouver tôt ou tard son support¹. »

Exigence d'un *legato* chanté ! Grand contrôle de la pédale. Jeu rythmique très contrôlé : « La main gauche, c'est le maître de chapelle, elle ne doit ni céder, ni fléchir² », une sonorité intime comme le timbre de son piano Pleyel.

Un jeu droit à la française ! Héritage de Chopin ? Gide semble nous le dire.

À cette tradition remonterait cette préoccupation si tenace du retour au texte sans le moindre écart déclamatoire. Cela permettrait d'éviter le mauvais goût et la surenchère et de retourner à la sagesse de nos grands ancêtres, les maîtres clavecinistes, qui jouaient pour un petit comité dans la chambre du roi.

1. J.-J. Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Éditions de la Bacconnière, 1988, p. 77.

2. *Ibid.*, p. 78 (propos de Lenz).

Cette tradition du piano français, si liée aussi à l'histoire de la facture instrumentale française, prend bien sûr ses racines dans le XIX^e siècle musical parisien, celui des salons musicaux, où Chopin aimait jouer ses œuvres.

Chopin avait confié à Liszt qu'il n'était point propre à donner des concerts ; la foule l'intimidait. « Je me sens asphyxié et paralysé par ces regards curieux, muet devant ces visages étrangers¹. » Le son du piano de Chopin exige un espace restreint comme ses formes musicales si finement sculptées par la polyphonie arachnéenne.

Musique pure ? Les maîtres du Conservatoire du Paris des années 1920 jusqu'aux années 1950 préconisaient « le texte, rien que le texte ».

Il s'agissait d'occulter le son instrumental trop ostentatoire en basant la technique et le toucher sur les caractéristiques de la lutherie des Érard, des Pleyel et des Gaveau d'avant-guerre. Le Chopin de Gide n'était pas celui de Pachmann ni d'Horowitz. Nous sommes loin des écoles de Moscou, Odessa ou Vienne.

Il fallait jouer droit et laisser deviner l'émotion dans une mi-voix pudique, une extinction de la résonance. On pourrait retrouver cette pudeur et ce retrait chez Fauré et même dans

1. R. Manuel, *Chopin*, Éditions Unesco, 1949, p. 10.

certains gestes ravéliens. On en retrouvera les traces encore dans l'école musicale néoclassique parisienne des années 1930.

Cette histoire de l'interprétation et même d'une certaine composition française d'avant 1940 demande une lecture à plusieurs strates.

Ce qu'il nous reste des témoignages sur le jeu de Chopin valide cette école pianistique nationale et cette conception du romantisme dix-huitiémiste que nous avons évoquée plus haut.

Un des derniers témoignages du journal *Pianiste*, en 1835, témoigne de l'extrême intimité du son chopinien. « Nous ajouterons, toutefois, qu'on entendait trop faiblement M. Chopin et que beaucoup de détails de sa partie ont dû être perdus... »

Chopin jouait sur un piano Pleyel toujours fermé¹ et le son n'était pas destiné à la propagation dans une grande salle.

Mais une dimension plus fondamentale encore sous-tend cette relation si elliptique avec la conception de l'interprétation qui se veut non rhétorique. Rappelons que la fin du baroque est non seulement le temps de la stabilisation des échelles du tempérament égal mais

1. Voir F. Gétreau, « Ouvert ou fermé », *Diapason*, n° 576, janvier 2010.

qu'elle marque aussi l'avènement d'une partition qui transmet la totalité du message sonore.

Le créateur découvre son indépendance, il n'est ni un musicien d'église ni un musicien de cour. Il transmet un message noté et déchiffrable par tous.

Il fait son œuvre.

Toutes les ponctuations sont codifiées par le système tonal et la restitution de l'écrit authentique du compositeur est essentielle (voir, ci-dessous, p. 69, la lettre de M. Édouard Ganche).

Le développement de l'écriture instrumentale s'organise donc sur des structures de hauteurs invariables et semble codifier les signes de l'écriture musicale. Chaque signe correspond à une hauteur tempérée et l'on croyait aussi avoir fixé une correspondance en signe musical des valeurs numériques des rythmes. Le piano qui se développait au cours de ce XIX^e siècle était à la fois ce corps sonore complexe mais aussi un memento des invariants de l'écriture musicale.

L'œuvre de Chopin, notamment dans sa relation avec le baroque et le XIX^e siècle, se situe davantage que ses contemporains, Liszt et Schumann, dans cette extrême tension entre la spécificité évolutive de ce corps sonore qu'est le piano et ses paramètres acoustiques appa-

remment stables, ceux qui permettent le développement de toute la littérature tonale.

Elle fait référence à Couperin et à Bach, mais elle s'écoute dans ce lieu que j'appelle « piano-espace¹ ». Elle invente ce timbre polyphonique si spécifiquement pianistique et se situe dans une relecture de certains aspects de cette fin du baroque. C'est ainsi que les petites formes du romantisme deviennent des structures complexes à la fois acoustiques et abstraites. Le rôle des pédales est majeur.

Cette maîtrise de l'écriture timbrique et polyphonique sera habitée par le sentiment. Mais chez Chopin comme chez tous les grands découvreurs de l'instrument, « l'instrument instrumentalise » avec ses battements de cordes, de cloches, ses hurlements essoufflés et vocaux, ceux du premier mouvement de la sonate funèbre, les éclats de rire du dernier mouvement de la *Sonate en si mineur* avec ses gammes fusées qui évoquent les rires des Walkyries, les précipitations d'octaves des *Scherzos* et les réminiscences thématiques dans les résonances sympathiques, le sentiment du mouvement spa-

1. « Piano-espace » — une de mes œuvres s'intitule *Étude pour un piano-espace* (1977) — est un terme qui définit la simulation de l'espace réverbérant d'un « vaisseau gothique », ou celui des loggias de la villa d'Este qui ont inspiré Liszt.

tial de sons qui, venus de loin, s'approchent dans le halo des pédales.

L'élastique ondulation

Qu'en est-il alors de l'oraison romantique, du cadre classique menacé, de la perception des voix pré-wagnériennes et presque lisztiennes du piano intime de Chopin ?

La musique de Chopin est souvent violente et théâtrale. On l'entend dans un salon mais elle chante dans un espace réfléchi et réverbéré, les cordes sympathiques. Chopin entendait, j'en suis certain, la vocalité du piano dans les battements des cordes et les multiplications d'octaves des nocturnes. Gide compare cet univers à celui des *Fleurs du Mal* et cite Laforgue : Baudelaire disait son texte sur un « ton de confessionnal ».

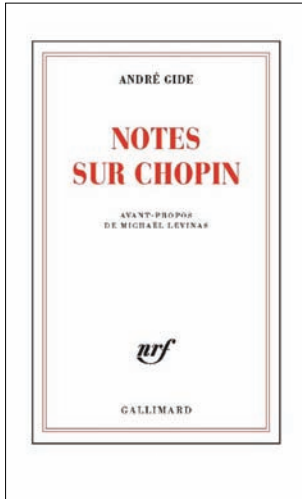
Ton de confessionnal ? Il me revient certains propos de cet autre grand artiste français, le peintre Balthus, grand amoureux lui aussi du XVIII^e siècle français et de Mozart, qui me disait : « En musique le sentiment tragique de l'appel ne peut se chanter que comme une plainte discrète ! »

Selon Gide, « Chopin et Baudelaire, l'un et l'autre, ont un souci de perfection, une égale

*Achevé d'imprimer
par l'Imprimerie Floch
à Mayenne, le 6 avril 2010.
Dépôt légal : avril 2010.
Numéro d'imprimeur : 76006.*

ISBN 978-2-07-012943-0/Imprimé en France.

175245



Notes sur Chopin André Gide

Cette édition électronique du livre *Notes sur Chopin*
d' *André Gide*

a été réalisée le 12/04/2010 par les Editions Gallimard.
Elle repose sur l'édition papier du même ouvrage, achevé
d'imprimer le 6 avril 2010 par l'imprimerie Floch à Mayenne
(ISBN : 9782070129430)

Code Sodis : N43006 - ISBN : 9782072405341
Numéro d'édition : 175245