

FRÉDÉRIC CHOPIN



UNIVERSITÉ DE VARSOVIE  
UNIVERSITÉ MUSICALE FRÉDÉRIC CHOPIN À VARSOVIE

---

ANNA BROŻEK & JACEK JADACKI



FRÉDÉRIC  
CHOPIN

SON MILIEU SOCIAL — SA PERSONNALITÉ — SA VISION DU MONDE — SES PRINCIPES DE  
CRÉATION ARTISTIQUE

TRADUIT PAR WANDA FIJAŁKOWSKA

© Projet graphique: Jarosław Zuzga, *Semper*® Atelier Graphique

Photo de couverture: © panthermedia.net, Angelika Zöllner

© 2011 Anna Brożek, Jacek Jadacki et les Éditions Scientifiques *Semper*®

ISBN: 978-83-7507-112-2

Éditions Scientifiques *Semper*®

Bureau et Atelier Graphique:  
rue Mariensztat 8  
00-302 Varsovie, Pologne  
tel./fax: (+48 +22) 538 92 03  
e-mail: redakcja@semper.pl  
www.sempers.pl

Département de Vente:  
rue Bednarska 20A  
00-321 Varsovie, Pologne  
tel./fax: (+48 +22) 828 49 73  
e-mail: handlowy@semper.pl  
www.sklep.sempers.pl

*Imprimé en Pologne*

## TABLE DES MATIÈRES

---

Katarzyna Chałasińska–Macukow: Préface .....	13
Andrzej Jasiński: Préface .....	14
Stanisław Moryto: Préface .....	15
Avant–propos .....	17

### I<sup>RE</sup> PARTIE. SON MILIEU SOCIAL

Chapitre I. Sa maison .....	23
1. Son père .....	23
2. Sa mère .....	26
3. Ses sœurs .....	27
3.1. Ludwika .....	27
3.2. Izabela .....	30
3.3. Emilia .....	30
Chapitre II. Sa ville .....	32
1. Les enseignants et les savants .....	33
1.1. Les musiciens .....	33
1.1.1. Wojciech Żywny .....	33
1.1.2. Józef Elsner .....	34
1.1.3. Wenzel Wilhelm Würfel .....	35
1.2. Les philologues, les historiens, les théoriciens de la littérature et des beaux arts .....	35
1.2.1. Chrystian Piotr Aigner .....	35
1.2.2. Samuel Bogumił Linde .....	35
1.2.3. Feliks Bentkowski .....	36
1.2.4. Kazimierz Brodziński .....	36
1.2.5. Józef Jakub Tatarkiewicz .....	38
1.3. Les biologistes, les économistes, les médecins .....	38
1.3.1. Feliks Paweł Jarocki .....	38
1.3.2. Fryderyk Skarbek .....	38
1.3.3. Ferdynand Dworzaczek .....	39
1.4. Les philosophes .....	39
1.4.1. Józef Kalasanty Szaniawski .....	39

1.4.2. Adam Ignacy Zubelewicz .....	40
1.4.3. Krystyn Lach-Szyrma .....	41
2. Les activistes sociaux et les écrivains .....	43
2.1. Stanisław Kostka Potocki. ....	43
2.2. Katarzyna et Józef Sowiński .....	44
2.3. Klementyna Hoffmanowa née Tańska .....	44
3. Ses camarades et ses amis .....	44
Chapitre III. Sa patrie .....	47
1. Son pays .....	47
1.1. La Mazovie. ....	47
1.2. La Terre de Dobrzyń. ....	47
1.3. La Terre de Chełmno et la Poméranie .....	49
1.4. La Petite-Pologne et la Grande-Pologne .....	49
1.5. La Silésie. ....	49
2. Son héritage .....	50
2.1. La tradition musicale .....	50
2.1.1. Antoni Radziwiłł. ....	50
2.1.2. Maria Szymanowska .....	50
2.2. La tradition littéraire .....	50
2.2.1. Adam Naruszewicz. ....	50
2.2.2. Franciszek Karpiński .....	51
2.2.3. Antoni Malczewski. ....	51
2.3. La tradition philosophique .....	52
2.3.1. Feliks Jaroński. ....	52
2.3.2. Józef Bychowiec .....	53
2.3.3. Bronisław Ferdynand Trentowski .....	53
3. À l'étranger. ....	53
3.1. Les essayistes-philosophes-amateurs .....	54
3.1.1. Hugues Félicité Robert de Lamennais. ....	54
3.1.2. Ralph Waldo Emerson. ....	54
3.2. Les poètes-philosophes-amateurs .....	56
3.2.1. Adam Mickiewicz. ....	56
3.2.2. Cyprian Kamil Norwid .....	58

## II<sup>E</sup> PARTIE. SA PERSONNALITÉ

Chapitre IV. Sa personne . . . . .	63
1. Son extérieur . . . . .	63
2. Sa santé . . . . .	64
3. Sa manière d'être . . . . .	65
Chapitre V. Son intellect . . . . .	67
1. Ses talents . . . . .	67
1.1. Son talent linguistique . . . . .	67
1.1.1. Ses expériences d'enfant . . . . .	67
1.1.2. La réceptivité au langage . . . . .	68
1.1.3. Les langues étrangères . . . . .	70
1.2. Son talent d'acteur . . . . .	71
1.3. Son talent de peintre . . . . .	72
2. Sa disposition . . . . .	72
2.1. Son tempérament . . . . .	74
2.1.1. Réalisme ou rêverie . . . . .	74
2.1.2. Sérénité ou regret . . . . .	74
2.1.3. Habitudes ou nouveautés . . . . .	77
2.2. Ses émotions . . . . .	78
2.2.1. Indifférence ou sensibilité . . . . .	78
2.2.2. Réserve ou ombrage . . . . .	78
2.2.3. Causticité ou tendresse . . . . .	78
2.2.4. Froideur ou facilité à tomber amoureux . . . . .	79
2.3. Sa volonté . . . . .	79
2.3.1. Modération ou violence . . . . .	79
2.3.2. Patience ou caprices . . . . .	79
2.3.3. Perfection ou laisser-aller . . . . .	79
2.3.4. Décision ou hésitation . . . . .	80
2.4. Son style . . . . .	80
2.4.1. Air hautain ou modestie . . . . .	80
2.4.2. Extravertisme ou introvertisme . . . . .	82
2.4.3. Magnanimité ou rancune . . . . .	83
3. Ses préférences . . . . .	83
3.1. Ses prédilections artistiques . . . . .	83

3.2. Ses prédilections vitales . . . . .	84
3.2.1. Penchant de tuteur . . . . .	84
3.2.2. Ses préférences «domestiques» . . . . .	85
3.2.3. Ses préférences de «propriétaire terrien» . . . . .	85
Chapitre VI. Son attitude . . . . .	88
1. Sa bienveillance . . . . .	88
2. Son amitié . . . . .	88
3. Son amour . . . . .	90
3.1. L'amour «pur» . . . . .	91
3.2. L'amour familial. . . . .	92
3.3. L'amour-passion . . . . .	92

### III<sup>E</sup> PARTIE. SA VISION DU MONDE

Chapitre VII. Le sort . . . . .	97
1. La vie. . . . .	97
1.1. L'incertitude. . . . .	97
1.2. L'anéantissement . . . . .	97
1.3. L'espoir . . . . .	97
2. La foi. . . . .	98
3. La mort. . . . .	99
3.1. Le „démêlé avec Dieu” . . . . .	99
3.2. La crainte de la mort . . . . .	102
3.3. „Ces jours avant-derniers” . . . . .	103
Chapitre VIII. L'homme . . . . .	106
1. L'individu . . . . .	106
1.1. Le respect et la confiance. . . . .	106
1.2. La mémoire et la conscience . . . . .	107
1.3. La femme et l'épouse. . . . .	107
2. La société . . . . .	107
3. La nation. . . . .	110
3.1. La communauté nationale . . . . .	110
3.2. L'amour de la patrie . . . . .	113
3.3. Ses relations avec les étrangers . . . . .	114



3.3.1. Les Russes .....	116
3.3.2. Les Tchèques .....	120
Chapitre IX. Ses valeurs .....	121
1. Le bien .....	121
2. La vertu .....	121
3. Le bonheur .....	122

## IV<sup>E</sup> PARTIE. SES PRINCIPES DE CRÉATION ARTISTIQUE

Chapitre X. Sa création artistique .....	125
1. Ses réflexions .....	125
2. Le créateur .....	126
3. La réception .....	129
Chapitre XI. Son exécution .....	132
1. Son auto-évaluation et les témoignages des autres .....	132
1.1. À ses propres yeux .....	132
1.2. Aux yeux des autres .....	133
2. Les caractéristiques et les points saillants .....	135
2.1. La «modestie» .....	135
2.2. La «douceur» et la «diversité» .....	136
2.3. La «présence du spirituel» .....	137
3. Les principes et les indications .....	138
3.1. La règle de l'entraînement méthodique .....	138
3.2. La règle de l'optimisme didactique .....	140
3.3. La règle de l'ajustement de la technique .....	140
3.4. La règle de la primauté de l'anatomie .....	140
3.5. La règle de la motricité optimale .....	141
3.6. La règle de l'observation scrupuleuse du texte .....	141
3.7. La règle de l'intuition stimulée .....	142
3.8. La règle de la formation du caractère .....	142
Chapitre XII. Son œuvre .....	143
1. Ses maîtres .....	143
1.1. Le processus de la composition .....	143

1.2. L'art de compositeur . . . . .	143
1.3. Ses idéaux et ses anti-idéaux. . . . .	144
1.3.1. Johann Sebastian Bach et Georg Friedrich Händel . . . . .	144
1.3.2. Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart et Ludwig van Beethoven. . . . .	145
1.3.3. Luigi Cherubini, Giacomo Meyerbeer et Franz Schubert. . . . .	146
1.3.4. Felix Mendelssohn–Bartholdy et Robert Schumann. . . . .	146
1.4. Les prototypes des genres musicaux . . . . .	147
1.5. Le «minimalisme» du piano . . . . .	147
2. Le beau . . . . .	148
3. Le contenu . . . . .	149
3.1. Le langage de la musique. . . . .	149
3.2. Les fonctions sémiotiques des symboles . . . . .	150
3.2.1. L'expression en musique. . . . .	151
3.2.2. L'évocation en musique . . . . .	153
3.3. Les programmes et les associations . . . . .	154
3.4. Les objectifs cathartiques. . . . .	155
3.5. Le caractère polonais de sa musique . . . . .	156
3.5.1. „Polonais par le cœur” . . . . .	156
3.5.2. Le courant noble et le courant populaire . . . . .	157
3.5.3. Les polonaises et les mazurkas . . . . .	158
3.5.4. Les chansons et les chants . . . . .	161
3.5.4.1. L'aube et le crépuscule de l'amour . . . . .	161
3.5.4.2. Les joies et les peines de la vie . . . . .	162
3.5.4.3. La lutte pour la libération de la patrie . . . . .	162
3.5.5. L'„âme de la nation” . . . . .	163
Post–Scriptum . . . . .	166
Table des illustrations. . . . .	167
Index des noms propres. . . . .	179

Le présent volume est un supplément à notre livre *Fryderyk Chopin. Środowisko społeczne — osobowość — światopogląd — założenia twórcze*. Il comporte la traduction anglaise (version abrégée) et française (version complète) du texte, plus l'„Introduction” par Stanisław Moryto, recteur de l'Université Musicale Frédéric Chopin à Varsovie (en version anglaise, française et polonaise).

Les illustrations et la „Bibliographie” ne sont pas inclus dans ce volume; en revanche, les deux versions comprennent leurs „Index des noms” respectifs.

Les mottos et la majorité des références à la littérature polonaise, y compris toutes les citations de poésie, sont absents de la version anglaise. Quant aux textes anglais, nous les avons cités en version originale.

Rien n'a été abrégé dans la version française. En principe, les textes français furent cités d'après les versions originales, sans corrections, même si parfois, comme dans la correspondance française de Chopin, ces textes comportaient des fautes de langue.

*Anna Brożek et Jacek Jadacki*

Varsovie, le 17 octobre 2010.





KATARZYNA CHAŁASIŃSKA-MACUKOW  
Recteur de l'Université de Varsovie

Mesdames, Messieurs,

Dans la conscience collective, c'est Żelazowa Wola qui, sur la carte de la Pologne, reste la localité la plus intimement liée à Frédéric Chopin. Le bicentenaire de sa

naissance est une occasion excellente de rappeler que, bien que l'illustre compositeur fût né dans un petit village près de Sochaczew, il avait grandi et nourri son talent exceptionnel à Varsovie. Au cours de deux décades qu'il y a vécues, il put observer le florissement de la ville et la naissance de l'Université Royale de Varsovie, dont il devint lui-même étudiant plus tard.

Pendant des années, le campus universitaire était resté sa maison. Sa famille a habité pendant dix ans dans le pavillon droit du Palais Casimir [Pałac Kazimierzowski]. En automne 1826, Frédéric devint étudiant de l'École Supérieure de Musique, dirigée par le recteur Józef Elsner, et qui faisait partie de l'Université en tant que division de la Faculté des Arts. Lorsque, trois ans plus tard, Chopin terminait ses études, Elsner, dans son rapport, l'appela „génie musical”. En 1831, Frédéric quitta Varsovie pour n'y plus revenir. Il emporta cependant dans son cœur le souvenir de la ville et de l'université.

L'issue d'une publication qui met en valeur les rapports du génie du piano avec l'Université de Varsovie me remplit de joie. Le livre *Frédéric Chopin — son milieu social — sa personnalité — sa vision du monde — ses principes de création artistique* montre quelle influence puissante ont eu sur la personnalité du compositeur et sur son développement d'artiste les amis et les enseignants rencontrés dans la période varsovienne, ainsi que l'atmosphère inoubliable de ces années.

Katarzyna Chałasińska-Macukow



ANDRZEJ JASIŃSKI

Juge aux Concours Chopin (depuis 1975)

Président du Jury des Concours Chopin (depuis 2000)

Les pianistes, exécuteurs des œuvres de Chopin dans le monde entier, tentent d'entrer en une relation intemporelle avec le compositeur, en employant leur imagination, leur sensibilité artistique, leur savoir et leur intuition, afin de saisir le mieux possible son message de musicien et d'homme. Sous ces deux aspects, sa musique le trahit, mais ses témoignages et ceux de ses contemporains sont hors prix. Toutefois, il faut rester conscient du fait que, comme le texte des pièces musicales ne reflète pas entièrement la volonté de leur créateur (car la notation n'enregistre pas l'essentiel, qui est le message spirituel), de même des témoignages concernant Chopin, par bonheur préservés en grand nombre, peuvent faire valoir différentes nuances de sens, selon la manière dont on les lit, dont on les comprend et dont on les sent. La vérité artistique — le contenu des œuvres musicales — reste dissimulée sous la couche extérieure si riche des sons de la pièce exécutée. Les paroles prononcées, notées et lues sont des symboles qui cachent la profondeur des sentiments humains. Un exécuteur des œuvres de Chopin a grand besoin de compléter son savoir, de trouver un commentaire en paroles; un auteur écrivant sur Chopin — de comprendre le langage des sons.

Fort heureusement, il se trouve que les Auteurs du présent livre sont des philosophes, mais aussi des pianistes de formation, sachant concilier leur savoir général en musique avec une sensibilité artistique et une méthodologie scientifique. J'ai découvert avec plaisir notre affinité de par Leurs professeurs de piano, que j'ai connus et estimés. Parmi ceux-ci, la professeur Rolanowska était une élève de ma professeur, Władysława Markiewiczówna, et le professeur Pikul a terminé

ses études dans la classe du professeur Tadeusz Żmudziński, lui aussi disciple de ma professeur. Je soussigne, avec une conviction profonde, à ces paroles des auteurs: „l'on ne peut comprendre entièrement la MUSIQUE de Chopin que si l'on a compris d'abord sa PSYCHIQUE”.

Leur livre ressemble à une encyclopédie, où nous pouvons trouver tout ce qui nous aide à comprendre Chopin: le pianiste, le compositeur, le romantique, le Polonais — l'homme, qui vécut ses joies et ses peines, ses espoirs et ses déceptions, qui aima et souffrit et se résigna au sort avec dignité, conscient de sa mission.

On peut lire ce livre du début jusqu'à la fin, avec l'impression d'être présent aux temps et lieux associés à toute la vie de Chopin, ou choisir dans le sommaire très détaillé ce qui nous intéresse particulièrement, ou l'ouvrir au hasard et... se régaler d'un festin intellectuel et spirituel.

Je félicite les Auteurs, tout en souhaitant aux Lecteurs qu'ils puissent beaucoup de satisfaction dans la lecture de cet ouvrage magnifique.



STANISŁAW MORYTO

Recteur de l'Université Musicale Frédéric Chopin

Deux centaines d'années ont passé à compter du moment où Frédéric Chopin était né à Żelazowa Wola en Mazovie. Sa vie si précocement terminée fut divisée en deux étapes symbolisées par deux villes, Varsovie en Pologne, et Paris en France, bien qu'il y eut également de brefs séjours dans d'autres endroits, tant dans sa patrie qu'autre part en Europe. Ces séjours s'expliquaient par des concerts, par le repos et par des cures. Ces localités, polonaises surtout, se sont gravées dans la mémoire du compositeur à vie, et dans ses œuvres — pour toujours. La narration de ces dernières et l'intense contenu paraissant entre les notes le confirment. Ce message est si génial, si fort et si important qu'il fascine et attire jusqu'aujourd'hui l'attention des musiciens, des mélomanes et des simples gens. Où repose la beauté si émouvante de cette musique? En quoi consistent sa portée, son feu, sa perfection? Les Polonais sont persuadés qu'ils ont leur source dans la culture nationale, au sens géographique — de la culture régionale, au sens global — de la culture locale. Mais cela ne suffirait pas à attirer l'attention des gens qui ont vécu dans d'autres cultures, souvent bien éloignées de celle-ci, d'outre-Europe, des gens d'une autre mentalité et aux goûts différents. La musique de Chopin a survécu tous les méandres et tous les avatars qu'avait apporté le dix-neuvième siècle. Elle a également survécu au vingtième siècle, si tragique, le centenaire des déceptions profondes et des changements dramatiques, le centenaire des guerres qui ont coûté la vie à plusieurs dizaines de millions d'hommes, et plusieurs dizaines de millions d'autres furent exterminés.

Elle a survécu „tel un fondement parmi les ruines et les cendres des États et des idéologies”. Elle a survécu et jouit d'un intérêt croissant. L'incroyable progrès de la civilisation

des deux derniers siècles est indéniable. Ses constituants élémentaires sont le progrès technique et le développement de la culture. Mais progrès technique et le développement de la culture sont deux notions différentes, inconciliables si l'on parle de l'art: il y faut les traiter séparément. Les inventions techniques se popularisent bien plus aisément que les valeurs culturelles, mais celles-ci ont l'avantage d'être plus durables, de s'implanter davantage dans la conscience des hommes. L'art surtout, en avant-garde de la culture, présente ces tendances.

„*Ars longa, vita brevis*” — nous dit une sentence latine. La culture polonaise, notre littérature, les beaux-arts et la musique restent inconnus à la plupart du globe. La musique de Chopin fait exception. La culture polonaise est une culture locale, la culture de ceux qui vivent en ce coin du monde, qui parlent la même langue, leur langue maternelle. Une langue est un système de signes sonores. La musique, elle, est aussi un langage reposant sur un système de sons. La langue polonaise tout comme la musique polonaise sont celles que nous sentons, à l'aide desquels nous pensons et communiquons.

La renaissance continue des valeurs culturelles locales, régionales, nationales, malgré les avatars de l'existence, fait office d'exception dans le monde contemporain, d'un fait étonnant dans le monde multiculturel. L'art sublime, l'architecture, la littérature, la musique ne furent pas créés dans le vide, mais dans des endroits concrets de par leur géographie. Le génie des créateurs, leur maîtrise, leur niveau artistique et les valeurs exceptionnelles qu'ils incarnaient introduisaient leurs chefs-d'œuvre dans le panthéon de l'art mondial. La musique de Chopin en est la meilleure preuve. Les gens s'intéressent à l'art notamment parce qu'ils y cherchent leurs racines. Ils les veulent leurs propres, et non celles des autres. Pour mieux comprendre l'art, ils commencent à s'intéresser à la personne du créateur. De même, ils le font pour mieux interpréter cet art, comme cela se fait en musique. Ils veulent

le connaître le mieux possible. Ils posent beaucoup de questions. Ils veulent savoir quel type d'homme il était, quelles étaient ses opinions, dans quel milieu il avait grandi, comment il vivait, quels étaient ses goûts esthétiques. Ils veulent savoir tout, ce qui est impossible, ou presque tout. On a écrit beaucoup sur Chopin. On écrivait des choses importantes et des peccadilles, des œuvres signifiantes et insignifiantes, scientifiques et populaires. Chaque étude nouvelle apporte „du nouveau pour la connaissance de la musique de Chopin”. Les réflexions théoriques, les études musicologiques, les recherches scientifiques, ne sont pas un but en soi. Elles ne sont pas de l'art pour l'art. Elles ne sont dotées de sens que si elles partagent la connaissance de créateur, mais avant tout de son œuvre, de son langage musical. Elles sont dotées d'un sens profond lorsqu'ils aboutissent à l'exécution musicale. „La musique est le seul art toujours vivant.” Chaque exécution d'une pièce est différente, et en musique, le mieux est l'ennemi du bien. Cette tendance constante à attendre cet „encore mieux” (une exécution ou un enregistrement meilleurs) est en musique la valeur suprême.

A handwritten signature in black ink, consisting of a stylized 'M' followed by a 't' and a long vertical line extending downwards.



1. LA VISION DU MONDE d'un homme comprend l'ensemble de ses convictions à propos des valeurs éthiques et esthétiques, c'est-à-dire de ce qui est positif du point de vue, respectivement, éthique ou esthétique (bon ou beau), et de ce qui est négatif (mauvais ou laid). Ainsi, ce qu'on peut naturellement distinguer, entre autres, dans les opinions de quelqu'un, ce sont: la composante éthique et la composante esthétique.

2. La composante éthique de la vision du monde, en bref: les opinions éthiques, comprend les convictions à propos de ce qu'il est permis de faire (et de ce qu'il est défendu de faire), et de ce qu'on devrait faire (et de ce qu'on ne devrait pas faire), ou, plus précisément — comment l'on peut (et comment l'on ne peut pas) et comment on devrait (et ne devrait pas) agir envers soi-même, les autres humains, et envers le monde humain et hors-humain, pour que les résultats de nos actions soient éthiquement valorisées.

La composante esthétique de la vision du monde, en bref: les opinions esthétiques, comprend les convictions à propos de ce qu'il est permis de faire (et de ce qu'il est défendu de faire), et de ce qu'on devrait faire (et de ce qu'on ne devrait pas faire), pour que les résultats de nos actions soient esthétiquement valorisées.

3. Pourtant, la composante éthique et la composante esthétique ne recouvrent pas l'ensemble de ce que l'on appelle la „vision du monde”. Ils découlent des convictions à propos de ce que devrait être le monde en général; ces convictions

forment la composante métaphysique de la vision du monde, en bref — les opinions métaphysiques.

4. Chacun a sa vision du monde, même s'il ne l'exprime pas directement, explicitement, voire s'il ne s'en rend pas compte. Dans ce dernier cas, la vision du monde s'exprime implicitement par les actions de la personne donnée: par ce qu'elle fait et par ce qu'elle ne fait pas. Chez des gens qui expriment leur vision du monde explicitement et en même temps en font implicitement preuve, en agissant, ces deux sortes de la vision du monde divergent parfois si manifestement que des dissonances se produisent.

5. La seule manière d'exprimer explicitement la vision du monde est de les exprimer en paroles, l'explicité allant d'une présentation systématique aux allusions aléatoires.

Dans la plupart des cas, les données qui nous dévoilent un peu la vision du monde de Frédéric Chopin se laissent placer à ce dernier extrême et, par conséquent, ont besoin d'être reconstruites.

Ceci peut se faire soit en partant des paroles mêmes de Chopin (surtout de sa correspondance préservée<sup>1</sup>), et des jugements des personnes qui l'avaient connu personnellement, soit en partant de ce que nous savons, de diverses sources, de ses actions dans des circonstances qui l'engageaient dans un choix de la vision du monde. Dans ce premier cas, deux situations ont lieu: dans la première, il s'agit d'énoncés où Chopin donnait directement sa vision du monde; dans la seconde, il s'agit d'énoncés où des bribes de sa vision du monde ne sont exprimées qu'indirectement.

Par malheur, il faut prendre en compte de grandes difficultés concernant la fiabilité de toutes les sources, à commencer par la correspondance. La sienne comme celle de beaucoup

---

<sup>1</sup> Dans notre livre, lorsque nous citons les lettres de F. Chopin (ses lettres à D. Potocka mises à part) ou à F. Chopin, nous ne faisons qu'indiquer l'expéditeur et le destinataire, plus la date de la lettre. Cela permet, sans description inutile et pénible, d'identifier la lettre donnée dans les publications disponibles.

d'autres, lorsque, partis à l'étranger, ils l'adressaient à la Pologne, subissait la censure russe: certains sujets n'y pouvaient être abordés ou l'étaient très discrètement. Quant à la correspondance de Chopin avec ses parents, il y faut ajouter qu'il passait souvent sous silence des problèmes délicats ou en minimisait la portée, pour épargner du souci à ses proches: ils en avaient assez du fait de l'émigration de leur fils.

6. Vaut-il la peine, malgré ces difficultés, d'entreprendre une telle reconstruction?

Oui — et cela pour deux raisons.

Premièrement, Chopin était un génie musical. Cela vaut toujours la peine de connaître un génie le mieux possible.

Deuxièmement, dans le cas d'un génie musical, au moins ses opinions esthétiques peuvent rester dans une relation plus ou moins étroite avec sa création artistique. Elles le peuvent, sans le devoir. Établir cette relation, si relation il y a, mérite une étude.

Comme le noyau de la vision du monde d'un artiste est formé par sa composante esthétique, nous avons rédigé une partie à part consacrée aux PRINCIPES DE CRÉATION ARTISTIQUE de Chopin.

7. La vision du monde d'une personne subissent l'influence de plusieurs facteurs, dont sa personnalité reste un des plus importants. Notre personnalité dépend, à son tour, du milieu où nous vivons. Voilà pourquoi, avant de procéder à la présentation des opinions de Chopin, nous avons décrit sa PERSONNALITÉ et le MILIEU SOCIAL dans lequel cette personnalité s'est développée.

8. Nous avons complété ce texte d'illustrations: des portraits de Chopin et de ceux qu'il avait connus; des reproductions des textes qu'il avait écrits et des dessins qu'il avait esquissés; enfin, des images des lieux où il avait séjourné, provenant en partie des temps de Chopin, un peu plus anciens ou un peu plus récents quelquefois, et en partie de l'époque contemporaine. Ceci résulte de notre conviction que le *genius loci* est extrêmement important pour la vision

du monde d'un homme, que sa façon de penser dépend non seulement de ce qu'il a entendu dire par d'autres, mais aussi où il l'a entendu.

9. Plusieurs portraits peints de Chopin se sont conservés, mais il n'y en a que deux qui laissent entrevoir son âme, la vraie: sur le portrait d'un Frédéric très jeune, peint par Maria Wodzińska, adolescente elle aussi, et sur celui de Chopin mourant, fait par Teofil Kwiatkowski. Wodzińska a su saisir, dans les yeux de Frédéric, l'éclat de son intelligence sans pareille, et «attacher» à ses lèvres une prise de distance sereine envers les autres et une légère ironie bienveillante. Kwiatkowski a réussi à faire ressortir sur le profil de Chopin qu'il acceptait vaillamment son sort. Les autres portraits conservés, mis à part qu'ils pèchent souvent par des défauts aussi faciles à éviter que de faire de lui un brun aux yeux noirs — témoignent d'une cécité artistique complète de leurs auteurs. Les portraits, si souvent reproduits, faits par Ary Scheffer et par Eugène Delacroix, en portent la bannière. Le visage de Chopin, sur le portait par Scheffer, est stupide et indifférent; sur celui par Delacroix — sombre et amer, avec, dirait-on, une grimace de dégoût. Que l'indifférence, la stupidité, le lugubre et l'amertume étaient étrangers au vrai Chopin!

Même histoire avec les textes traitant de Chopin; ils sont innombrables. Pourtant, beaucoup des *chopiniana* ne méritent pas même d'être mentionnés, et très peu présentent une valeur réelle. Parmi les meilleurs comptent sans aucun doute les publications polonaises les plus récentes: la monographie, universelle et profonde, par Mieczysław Tomaszewski *Chopin. L'homme, l'œuvre, la répercussion* [*Chopin. Człowiek, dzieło, rezonans*] (2010), l'étude détaillée d'Irena Poniatowska *Frédéric Chopin. L'homme et sa musique* [*Człowiek i jego muzyka / The Man and His Music*] (2010), ainsi que les commentaires très justes à la *Correspondance de Frédéric Chopin* [*Korespondencja Fryderyka Chopina*], présentés par Zofia Helman, Zbigniew Skowron et Hanna Wróblewska–Straus (2009).

Bien que nous ayons abondamment puisé dans ces ouvrages (et quelques autres), nous sommes persuadés que nous pouvons ajouter quelque chose de nouveau au savoir disponible sur la musique de Chopin.

10. Notre livre est dédié aux auditeurs et aux exécutants de la musique de Chopin. Il aidera les uns et les autres à mieux recevoir sa musique, et permettra à ces derniers de mieux comprendre le caractère, la formation intellectuelle et les intentions du compositeur, et par conséquent d'interpréter ses œuvres de manière plus adéquate.

D'où vient notre conviction que ce livre peut répondre aux sollicitations ci-dessus?

Nous sommes tous les deux non seulement des philosophes, mais des pianistes. Nous avons joué Chopin depuis notre enfance, sous la tutelle de bons maîtres. Nos professeurs aux Académies n'étaient pas les premiers venus: l'aîné d'entre nous a fini ses études dans la classe de piano sous la direction de la professeuse Natalia Hornowska au Conservatoire de Varsovie, la cadette — dans la classe de piano du professeur Andrzej Pikul au Conservatoire de Cracovie.

Pourtant, au fur et à mesure que nous écrivions ce livre, nous apprenions à regarder notre protagoniste dans une lumière toute différente, et nous nous sommes rendus compte que, dorénavant, nous jouerons ses œuvres d'une tout autre manière: meilleure, osons-nous penser...

Pour paraphraser une opinion exprimée dans un compte-rendu du dernier concert de Chopin à Paris, publié dans la *Gazette Musicale* du 20 février 1848 (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 479), que „l'on ne peut comprendre du Chopin qu'à l'aide de Chopin lui-même”, nous dirions simplement que l'on ne peut comprendre entièrement LA MUSIQUE de Chopin que si l'on a compris d'abord sa PSYCHIQUE.

Bien sûr, nous sommes conscients du fait qu'il est permis de JOUER les œuvres de Chopin À SA MANIÈRE et pas forcément À LA CHOPIN; et d'exprimer «en eux, avec eux et par eux» sa propre âme, et pas forcément ce que Chopin lui-même a voulu

exprimer. Nous sommes convaincus que Chopin acceptait une interprétation de ce type, pourvu qu'elle ne dépasse pas les bornes posées explicitement par la partition. Il disait parfois à Marcelina Czartoryska (Działyńska 1926, p. 6):

Ce n'était pas joué comme je le fais, et pourtant ce fut bien joué.

Lui-même d'ailleurs ne jouait pas toujours ses œuvres de la même façon.

Le choix entre une interprétation, pour parler «savamment», acontextuelle et contextuelle, est donc en partie une affaire de goût, et en partie, disons-le franchement, une affaire de mode.

11. Ce livre a deux auteurs, différant sous plusieurs égards.

Premièrement, nous appartenons à des générations différentes: la cadette est née plus de trente ans plus tard que l'aîné. Une telle distance empêche parfois de s'entendre, même dans des situations très banales.

Deuxièmement, nous venons des régions différentes de la Pologne: l'aîné de la petite patrie de Chopin — la Mazovie, la cadette — de la Petite-Pologne voisine. La cadette, conformément à la tradition (que Chopin a d'ailleurs connue) pourrait nommer l'aîné „un Mazovien aveugle”, et l'aîné, conformément à des préjugés mazoviens, pourrait lui rendre la monnaie en citant le dicton sur les compatriotes régionaux de la cadette: „Deux Polonais font trois opinions”. Il s'agit de Polonais au sens archaïque; rappelons que la Mazovie ne fut incorporée au Royaume de Pologne (dont le noyau dur se composait de la Petite-Pologne, de la Grande-Pologne, et de la Poméranie) qu'en 1529.

Le fait que, malgré ces différences, nous en sommes arrivés à nous entendre pleinement sur la forme finale de ce livre, témoigne, selon nous, de ce que son contenu présente des faits, et non pas nos préjugés individuels.

12. Ce livre est notre œuvre commune. Sa version finale fut élaborée comme suit: d'abord, chacun de nous avait écrit séparément tout ce qu'il croyait nécessaire d'écrire; ensuite,

nous avons discuté à fond les passages discutables; et enfin, nous avons mis ensemble ce qui a survécu à la critique mutuelle — plus ou moins comme on le fait avec les couches successives d'un „mazurek” de Pâques.<sup>2</sup>

Dès ce moment, nous sommes solidairement responsables de chaque mot dans la «tourte» ainsi obtenue.

\*\*\*

Nous dédions cette monographie à nos professeurs des lycées musicaux, portant tous deux, par un hasard incroyable, le nom de Frédéric Chopin:

Anna Brożek — à la mémoire de M<sup>me</sup> la professeur Irena Rolanowska du Lycée Musical Public de Cracovie, où elle avait fait ses premiers pas en tant qu'interprète des œuvres de Chopin, non sans succès, comme en témoigne, entre autres, un diplôme de concours d'il y a quinze ans préservé dans les archives familiaux.

Jacek Jadacki — à la mémoire de ses professeurs de l'École Secondaire Publique de Musique à Olsztyn, et particulièrement de M<sup>me</sup> la professeur Iza Garglinowicz, dont il garde un souvenir pieusement conservé — un exemplaire de la monographie de Zdzisław Jachimecki *Chopin. Esquisses des sa vie et son œuvre* [*Chopin. Rys życia i twórczości*], avec une dédicace datant d'il y a un demi-siècle, de sa main.

Nous dédions le présent livre à nos professeurs, car nous avons appris, par expérience personnelle, que ce sont eux qui forment les bases de la personnalité et la vision du monde de leurs disciples, pourvu qu'ils aient le don.

Les nôtres l'ont eu.

*Anna Brożek et Jacek Jadacki*

Varsovie, le 23 juin 2010.

---

<sup>2</sup> Un „mazurek” est le nom petit-polonais (un peu) d'une tourte brisée.

I<sup>RE</sup> PARTIE

# SON MILIEU SOCIAL

*Là-bas — vois, Frédéric! — c'est Varsovie:*

[...]

*Vois, l'orgue de la cathédrale, vois! c'est ton nid,*

*Et là — des maisons patriciennes,*

*comme la République anciennes,*

*les places pavées, grises, amères,*

*Le glaive de Sigismond en l'air.*

Cyprian Kamil Norwid

„Le pianoforte de Chopin” [„Fortepian Chopina”]



La maison familiale de Chopin se distinguait par l'entente parfaite des parents, leur attachement sans pareil aux enfants, et des relations profondes entre les enfants eux-mêmes. Les enfants retournaient bien cet attachement par un amour sincère, avec, à l'intention du père, un grand respect. Sa maison familiale a donné à Chopin enfant et jeune homme des conditions ouatées et un modèle ineffaçable des devoirs familiaux (y compris de ceux du mari envers sa femme).

Il écrivit lesquels dans une lettre du 30 octobre 1848 à Wojciech Grzymała:

Libre à moi de tirer le diable par la queue, mais à deux? ce serait le pire des malheurs.

Plus tard, à l'émigration, Chopin adulte a pu compter toujours et en toutes circonstances sur le soutien de sa famille, soutien qui a culminé à deux fois.

Revoir ses parents à Karlove Vary, après avoir quitté la Pologne (pour toujours, comme il s'est avéré), fut le premier point culminant.

Voilà ce qu'en écrivait Chopin lui-même dans la lettre à ses sœurs datant du 16 août 1835:

Je suis *au comble de mon bonheur*.<sup>3</sup> [...] Je vous embrasse; et pardonnez-moi que mes idées soient éparées et que je n'aie pas su écrire autre

---

<sup>3</sup> Les passages en italique sont ceux où F. Chopin écrivait en français, dans des lettres autrement rédigées en polonais. [Note du traducteur.]

chose que dépeindre notre présent bonheur: je n'ai toujours eu qu'un espoir, et, à présent, il est réalisé — ce bonheur, bonheur, bonheur.

Le second point culminant fut celui de deux visites, en été 1844 et en été 1849, de Ludwika, sa sœur aînée, et surtout son séjour à Paris dans les derniers mois de la vie de Chopin, et les soins tendres dont elle a entouré son frère, miné par la maladie.

Tous ceux qui ont connu Chopin plus intimement (surtout Ferenc Liszt et M<sup>me</sup> Sand), soulignent son amour profond pour sa famille. Il se manifestait entre autres par le fait que Frédéric leur cachait ses ennuis et ses problèmes de santé pour leur épargner du souci. Dans la lettre du 1 janvier 1831 à Jan Matuszyński, Chopin écrivait:

Dis à mes parents que je suis joyeux, ne manque de rien, m'amuse bien, et que je ne suis jamais seul.

Pour les sentiments de sa famille envers Chopin, ils s'expriment le mieux dans une lettre de Ludwika à son frère du 15 décembre 1835 à propos de ses partitions:

Qu'il est bien de pouvoir au moins regarder ces notes, qui dépeignent une âme, une des plus chères à ta famille.

### 1. SON PÈRE

Le père de Frédéric Chopin, Mikołaj (originellement Nicolas) (15 avril 1770, Marainville-sur-Madon, Lorraine — 3 mai 1844, Varsovie), vint au monde dans une famille de paysans lorrains, mais fut élevé sous la surveillance d'Adam Weydlich, qui administrait les biens d'un grand noble polonais, Michał Jan Pac, à qui appartenait le village natal du jeune garçon.

Ajoutons que la Lorraine, où Pac s'est installé après la défaite de la Confédération de Bar (1772), créée pour combattre le roi Stanislas-Auguste Poniatowski et sa politique de soumission à Catherine II de Russie, fut, dans les années

1738–1766 le duché de Stanislas Leszczyński, roi polonais détrôné.

En 1787, Mikołaj Chopin est venu à Varsovie avec Weydlich et y fut employé comme clerc dans une usine de tabac, où il a travaillé jusqu'à sa clôture due au second partage de la Pologne en 1792. Volontaire à la milice de Varsovie, il a pris part à l'Insurrection de Kościuszko, et y a obtenu le grade de lieutenant.

Après le troisième partage de la Pologne, il a rempli, entre autres, la fonction de gouverneur des enfants de Mateusz et Ewa Łączyński en Grande-Pologne, à Czarniejew. Parmi eux se trouvait la future Maria Walewska, connue plus tard pour sa relation intime avec Napoléon I, et le comte Fryderyk Skarbek de Żelazowa Wola, l'ami à venir du fils de Mikołaj.

C'est à Żelazowa Wola qu'il a fait la connaissance de Tekla Justyna Krzyżanowska, devenue plus tard sa femme (le 28 juin 1806).

En 1810, la famille Chopin s'est établie à Varsovie, où Mikołaj Chopin fut professeur de français tour à tour au Lycée de Varsovie (dans les années 1810–1832), à l'École Élémentaire d'Artillerie et d'Ingénieurs (à partir de 1812), à l'École de Candidats d'Artillerie et d'Ingénieurs (dans les années 1820–1830) — et enfin, au séminaire, dit l'Académie du clergé romain-catholique. Ensuite, il fut entre autres membre du Comité d'Évaluation des Candidats à l'Enseignement aux Écoles Publiques (à partir de 1835).

En tant qu'enseignant de français, il maîtrisait parfaitement cette langue. Il n'a perfectionné par ailleurs son français qu'après être arrivé en Pologne, par des efforts d'autodidacte. C'est facile à remarquer si l'on compare le langage de sa lettre, datant de 1790 — la seule qui se soit conservée — à ses parents, au langage des lettres plus récentes écrites à son fils.

Il connaissait exceptionnellement bien le polonais et la littérature polonaise, entre autres l'œuvre de Ignacy Krasicki.

Il aimait la musique: il ne fut pas seulement mélomane, mais musicien amateur (il jouait passablement du violon).

Dans ses rapports avec les autres, il se faisait connaître par d'excellentes manières et une réserve que certains préféraient appeler causticité. Envers ses élèves, il se montrait autoritaire et souple à la fois. Un d'entre eux, le comte Fryderyk Skarbek, le décrivait ainsi dans ses *Mémoires* [*Pamiętniki*] (Wójcicki 1858, vol. I, p. 457):

L'attitude douce et amicale de Chopin, sa surveillance incessante de toutes mes actions sans restrictions inutiles, son enseignement dépourvu de pédantisme et de contrainte, tout cela a tourné mes talents et mes propensions vers ce qu'elles devaient être par nature, et de quoi une tutelle inappropriée les aurait sans aucun doute découragés.

Mais avant tout, Mikołaj Chopin était actif, travailleur et plein de droiture. Ce fut lui le prototype du père dans la nouvelle juvénile *Le voyage du petit Joseph de Varsovie aux eaux de la Silésie* [*Podróż Józia z Warszawy do wód śląskich*], publiée en 1830 par sa fille Ludwika (et constituant probablement une réminiscence du voyage de la famille Chopin à Duszniki-Zdrój, en été de 1826). Voilà ce que «papa» disait au héros en titre (Chopin-Jędrzejewiczowa 1830, pp. 15, 77 et 13):

Ce n'est pas la place qui orne l'homme, mais l'homme qui orne la place. [...] Pour chacun, travailler et économiser est un moyen de parvenir à une vie digne, à une éducation suffisante et à des connaissances conformes à sa vocation. Ainsi, plus un homme est bon et fait du bien à autrui par son travail, plus il suscite de respect chez les autres et mérite leur plus grand amour.

N'oublie pas de suivre le droit chemin dans ta vie. [...]. Suivre le droit chemin signifie dire toujours la vérité, faire comme on dit, traiter chacun de même en sa présence et en son absence, et accomplir ses devoirs avec zèle.



Son activité et sa droiture se voyaient complétées par l'économie et le respect des autres, associé à une dignité personnelle.

Le père donnait des instructions morales à ses proches, y compris à son fils, presque jusqu'à ses derniers jours. Il le justifiait ainsi dans une de ses lettres du début de l'année 1834 et dans la lettre du 9 janvier 1836 à Frédéric:

Tu me fais plaisir en me parlant de tes principes. Oui, mon cher enfant, un jeune homme peut facilement s'égarer s'il ne veille sur lui-même. [...]

À ton âge on n'est pas toujours maître de soi; on peut éprouver des impressions qui ne s'effacent pas facilement.

Voilà pourquoi il est bon de suivre... les conseils de son père.

Les instructions de Mikołaj Chopin portaient surtout sur les devoirs à remplir qu'il prisait fort lui-même, et à propos desquels il devinait (justement ou pas), que son fils ne les respecte pas assez. C'étaient avant tout le devoir de garder une poire pour la soif, celui de respecter les autres tout en s'efforçant de préserver son nom sans tache, et enfin — chose évidente dans le cas de Frédéric, toujours maladif — celui de prendre bien soin de sa santé.

Quant à l'économie, voilà comment il reprenait Chopin dans ses lettres du 13 avril 1833 et du 9 février 1835:

Cependant, je ne cesserai de te le répéter, tant que tu n'auras pas cherché à mettre un couple de mille francs de côté, je te regarderai comme fort à plaindre malgré ton talent et les compliments flatteurs qu'on te fait; ces derniers sont de la fumée qui ne te soutiendrait pas en cas de besoin. Si Dieu t'envoie une indisposition ou une maladie qui suspendent tes leçons, te voilà réduit à la misère dans un pays étranger. Cette réflexion, je te l'avoue, me tourmente souvent, car je vois que tu vis au jour le jour, et que tu n'es pas en état de faire à tes frais le moindre petit voyage. [...] Ne crois pas que je veuille que tu sois avare; non; mais moins indifférent à l'avenir. [...]

Souviens-toi de mon refrain: une poire pour la soif.

Pour le respect des autres et la dignité personnelle, il en traitait entre autres dans les lettres consécutives à son fils du 28 juin 1832, septembre 1832 et du début de 1834:

Tu me diras tout ce que tu voudras, mais je n'approuve pas ton dégoût pour certaines personnes; je ne sais ce qui peut t'avoir indisposé contre elles, et „gnój” [*scil.* merdeux] ne me plaît pas. [...]

Ce qui me fait bien du plaisir [...], c'est de te voir vivre avec eux [tous les meilleurs artistes] dans la plus belle harmonie, et, sans exciter leur jalousie, les forcer à te rendre justice. [...]

Sois toujours prudent et ne donne lieu à aucune intrigue.

Le respect de la santé fut un des sujets d'une lettre du début de 1834:

Ménage-toi, ne t'accable pas par le travail, par les visites de convenance et les longues soirées.

Ensuite, il essayait de faire intervenir Matuszyński; il lui écrivait dans une lettre du 9 janvier 1836:

Je voudrais bien que Vous puissiez gagner sur lui de faire moins de longues soirées; se coucher à deux heures est bon pour des automates, non pour ceux dont l'esprit travaille et qui pensent.

Il rappelait à Frédéric la grande importance de l'amitié dans la vie. Il lui écrivait, dans la lettre mentionnée ci-dessus du début de 1834:

Je suis vraiment fâché que tu n'aies pas un bon ami avec toi, d'après ce que tu nous écris, ce n'était pas ce qu'il te fallait, car enfin on ne peut pas recevoir tout le monde dans une chambre enfumée, surtout toi qui ne fumes pas. Il est cependant triste, étant chez soi, de n'avoir pas à qui dire un mot.

Ajoutons que Mikołaj Chopin, et son fils après lui, était loin de montrer un radicalisme politique quelconque, ce qui, pour un Français de cette époque, était rare. Il écrivait à son fils dans une lettre du 28 juin 1832:

Je vois avec plaisir, mon cher enfant, par la lettre du 6 que tu as eu le bonheur de ne pas te trouver exposé à la bagarre que a eu lieu et que des monstres ont excitée. Il y a [des] feuilles qui disent que des Pol[onais] y ont pris part et violé l'hospitalité, ne sont-ils donc pas encore assouvis de sottises? Ils en ont cependant assez fait ici. Je suis bien sûr que leur nombre ne peut être considérable, car qui serait assez insensé pour partager leur opinions destructives. Qu'il est heureux que la partie saine de la nation ait triomphé et que la tranquillité soit rétablie.

En plaisantant, il ajoutait dans une lettre du 9 janvier 1841:

Comme dit le Docteur Pangloss dans *Candide* [de Voltaire], TOUT EST POUR LE MIEUX.

Confronté à la maladie et à la mort, il s'est comporté comme plus tard l'a fait Frédéric. Antoni Barciński, beau-frère de Frédéric, lui écrivait dans sa lettre de juin 1844:

[Il a gardé] un esprit clair lié à une conscience tranquille, la consolation et le plaisir de savoir qu'il a élevé des enfants sachant aimer et respecter leurs parents; une conviction apaisante qu'il n'a pas seulement vécu pour soi, mais aussi pour le bien d'autrui; le sentiment que tous l'adorent et l'honorent pour son caractère juste.

Dans sa faiblesse, qui ne se manifestait pas par la souffrance du corps, mais par un déclin des forces, il ne se plaignait pas, restait calme, conversait volontiers, et montrait même une gaieté qu'il ne se sentait pas en devoir d'étouffer.

## 2. SA MÈRE

La mère de Frédéric Chopin, Tekla Justyna née Krzyżanowska (avant le 15 avril 1770, Długie, Couïavie — le 1 octobre 1861, Varsovie), provenait de la petite noblesse couïavienne.

Sa famille était liée, et peut-être même apparentée, à celle des Skarbek, les propriétaires de biens à Izbica, y compris du village natal de Justyna. Lorsque Kacper et Ludwika Skarbek les a vendus, en 1800, elle les a suivis dans leurs biens à Żelazowa Wola. Lorsque, après son mariage avec Mikołaj Chopin, elle s'était finalement établie à Varsovie, elle y fit venir sa nièce de Couïavie, Zuzanna Bielska (vers 1803–1869), «Suzon» [«Zuzka»], qui a joué un certain rôle dans la formation de la personnalité de Frédéric.

Justyna Chopin était, comme son mari, une personne svelte, d'apparence agréable, avec un visage aux traits réguliers et une expression sérieuse. Mais, en contraste avec lui, un brun aux tristes yeux noirs et au profil droit, elle arborait des cheveux clairs, des yeux de saphir au regard serein, et un nez légèrement aquilin. Ces traits-ci réapparurent chez Frédéric et Izabela, tandis que Ludwika et Emilia ressemblaient à leur père.

Justyna Chopin, tout comme son mari, avait un talent musical: elle chantait bien en s'accompagnant du piano. Elle parlait un polonais impeccable, meilleur, pour des raisons évidentes, que celui de Mikołaj Chopin. Tout comme lui, elle était une personne charmante en société, réservée, active, travailleuse, juste, bienveillante, prenant les devoirs, les siens surtout, très au sérieux, et économe, peut-être plus que lui, mais sûrement pas avare.

Revenons au *Le voyage du petit Joseph* de Ludwika née Chopin. L'auteur fait dire à la mère de Joseph les mots suivants (Chopin-Jędrzejewiczowa 1830, pp. 130–131 et 73–74):

„A chaque âge ses peines”, dit Krasicki dans son conte *Le fils et le père*.

Bien que les enfants ne ressentent pas de grands déplaisirs, mais, selon leur âge et les circonstances, ce qui est tenu pour rien à l'âge adulte peut les attrister beaucoup. La patience y est le meilleur remède, et tu le verras sur ton propre exemple. Sois patient, et tu supporteras les déplaisirs; partage bien ton temps entre les leçons et les amusements, et tu ne t'ennuieras jamais. [...].

Il ne faut jamais juger les gens à la légère. Mieux vaut en dire beaucoup de bien qu'un peu de mal.

Ce qui la distinguait dans la maison des Chopin, et ce qui était la norme chez les maîtresses de maison polonaises, c'était sa foi ardente.

Ses amis en parlaient, et des tournures caractéristiques dans les lettres préservées à son fils (mars 1837, juin 1849) le trahissaient:

[Je vais] supplier Dieu qu'il te garde toujours dans sa sainte Providence, et qu'il te donne ses bénédictions en abondance. [...].

Il faut accepter la volonté du Tout-Puissant, et Lui, dans sa miséricorde, t'enverra des amis qui prendront ma place. [...]. Que Dieu te bénisse et te donne une bonne santé.

Ce fut sans doute grâce à cette foi qu'elle a pu assumer, digne et humble, la mort, tour à tour, de sa fille Emilia, de son mari, de son fils Frédéric et de sa fille Ludwika.

### 3. SES SŒURS

#### 3.1. LUDWIKA

La sœur aînée de Frédéric, Ludwika née Chopin, (6 avril 1807, Varsovie — 29 octobre 1855, ici-même), mariée au juriste Józef Kalasanty Jędrzejewicz (mariage — le 22 novembre 1832), fut la préférée de son frère, et réciproquement.

Elle l'a visité deux fois en France: en juillet 1844 et en août 1849, quand, Frédéric déprimé, elle l'entoura de soins jusqu'à sa mort, et revint en Pologne qu'en décembre 1849, ayant clos ses affaires d'héritage et les droits de publication.

Comme elle était l'aînée des quatre, elle joua le rôle d'une seconde mère, de tuteur et de première maîtresse d'école. Elle savait joindre l'utile à l'agréable. Chopin lui doit ses premières leçons de polonais, de français, et de piano (Ludwika fut,

comme Frédéric l'allait devenir, élève de Wojciech Żywny). Elle était pleinement consciente combien l'œuvre de son frère était unique, et l'exprimait parfois plaisamment, p.ex. dans une de ses lettres de 1835 en lui adressant ces paroles:

Ta mazurka, celle avec BAM BOUM BOUM dans la troisième partie [...], on l'a jouée au bal chez les Zamoyski toute la soirée. [...] Eh bien, qu'est-ce qu'il t'en dit d'être ainsi profané?

Elle était remarquable par son naturel et par sa douceur, très serviable, et prompte à se sacrifier.

Cette attitude se manifestait entre autres par une activité sociale exceptionnelle. Dans les années 1831–33, elle fut membre de l'Association Patriotique de Bienfaisance des Dames polonaises (dirigée par Klementyna Hoffmanowa née Tańska, puis par Katarzyna Sowińska, la veuve de l'illustre général); le but de l'Association était d'aider financièrement ceux qui souffraient sous les répressions (c.-à-d. ceux qui avaient participé à l'Insurrection de novembre et leurs proches). Ajoutons qu'elle rencontrait entre autres le professeur Krystyn Lach-Szyrma, qui recommandait les déshérités aux dames de l'Association. Depuis 1848, elle participait aux activités de la Société Varsoviennne de Bienfaisance et d'une de ses institutions filles — l'Institut des Orphelins et des Enfants Pauvres.

Son éducation était remarquable; elle la devait d'abord à sa maison familiale, ensuite à la pension pour jeunes filles de Józefa Werbusz. Elle nourrissait des intérêts scientifiques très étendus. Parmi ses lectures préférées comptaient les aphorismes de François de La Rochefoucauld et les essais de Jean de La Bruyère. Malgré le ton pessimiste de ces œuvres et ses déceptions personnelles (des malentendus avec son mari), elle est restée sereine toute sa vie durant.

Ce ne fut pas par hasard que M<sup>me</sup> Sand et Jane Stirling ont noué avec elle des relations très amicales. M<sup>me</sup> Sand était enchantée de connaître Ludwika; elle croyait que celle-ci était

partisane du «progrès» et qu'elle exerçait une influence très positive sur son frère: c'était grâce, paraît-il, à cette influence que Frédéric a abandonné ses „préjugés” (il s'agissait vraisemblablement de ce que Ludwika a reçu sans sourciller la nouvelle de l'union «libre» de Chopin et de M<sup>me</sup> Sand).

Parmi les biens qu'elle a laissés, mentionnons une bibliothèque de près de 1500 volumes, en partie pris dans celle de ses parents, et en partie hérités de son frère. Elle contenait de la littérature, comme les *Fables* de Jean de La Fontaine, les *Romans* de Voltaire et les *Œuvres* [*Dzieła*] de Franciszek Karpiński; des partitions, comme les *Chants pieux* [*Śpiewy kościelne*] de Mikołaj Gomółka, le *Requiem* de Wolfgang Amadeus Mozart et les symphonies de Ludwig van Beethoven; des ouvrages de science, avec, entre autres, la dissertation *De la rhétorique et du style* [*O wymowie i stylu*] par Stanisław Potocki et la *Theorie der Musik* par Ignaz Urban.

Il était déjà question du *Le voyage du petit Joseph* écrit par Ludwika; elle fut également l'auteur, avec sa sœur Emilia, d'un roman pour enfants *Ludwik et Emilka* [*Ludwik i Emilka*] (1828), une adaptation polonaise d'un des écrits didactiques de Christian Gotthilf Salzmann. Leur apport à elles, bien original, furent des mottos aux chapitres respectifs du roman, tous soigneusement sélectionnés dans les poèmes pour enfants de Stanisław Jachowicz et dans les classiques de la littérature polonaise: Jan Kochanowski, Andrzej Zbylitowski, Krzysztof Opaliński, Ignacy Krasicki, Stanisław Trembecki, Franciszek Karpiński, Franciszek Dionizy Kniaźnin, Julian Ursyn Niemcewicz et Wojciech Bogusławski.

Ces textes illustrent bien le système de valeurs adopté par la famille Chopin. On y trouvait les vertus suivantes: la soif des connaissances (Karpiński), la prévoyance (Krasicki), l'activité (Krasicki, Karpiński), l'économie (Krasicki), une attitude vaillante face aux difficultés (Kniaźnin), la modestie (Opaliński) et le respect de sa santé (Kochanowski) — et, dans les relations avec autrui: la bienfaisance (Krasicki), la franchise en amitié (Kniaźnin), le respect (Niemcewicz,

Bogusławski), la bienveillance (Niemcewicz) et une attitude fraternelle (Karpiński). Et, naturellement, on décriait les défauts suivants: l'ignorance volontaire, l'insouciance, la prodigalité, le découragement, la vantardise et la négligence de la santé; dans les relations avec autrui: des discours vides sur la vertu (au lieu de bonnes actions), la politesse insincère, le mépris, la calomnie et l'exploitation. Il y eut aussi, dans ces mottos, des éléments «métaphysiques»: l'admiration pour l'univers infini (Krasicki), la conviction que la vie de l'homme se compose de bonheurs et de malheurs (Kochanowski), la conscience du fait qu'il est généralement difficile de juger la motivation des autres (Trembecki), la foi en la Providence divine (Kniaźnin) et en ce que le juste Dieu prend le parti des opprimés et des humiliés (Karpiński), un pressentiment du penchant inné pour la mal (Karpiński) et l'espoir que le mal se tourne finalement contre le malfaiteur (Karpiński).

Avec sa sœur Izabela, Ludwika a écrit en outre un roman didactique pour les ouvriers *Monsieur Adalbert ou modèle d'industrialité et d'économie* [*Pan Wojciech czyli wzór pracy i oszczędności*] (1836), décrivant la vie d'un cordonnier exemplaire — industriel et pieux. Ce roman fut précédé d'un avant-propos au titre caractéristique „Aux manufacturiers, ouvriers, serviteurs et serfs”, et chaque chapitre — d'un poème moralisateur (cette fois-ci sans les noms des auteurs).

Enfin, elle publia un livre de vulgarisation scientifique *Abrégé des sciences naturelles et certaines inventions majeures* [*Krótkie wiadomości z nauk przyrodzonych i niektóre ważniejsze wynalazki*] (1848), comprenant un choix d'informations élémentaires de physique et de chimie, ainsi que des descriptions de certaines inventions récentes. En personne véritablement pieuse, comme sa mère, elle a traduit de l'italien l'abrégé d'un livre de Filippo Maria Salvatori sur sainte Véronique, paru en 1841 sous le titre *Un imagier de la vie de sainte Véronique Giuliani* [*Krótki zbiór życia św. Weroniki Giuliani*] (en 1840, elle en avait publié un fragment, intitulé *Un bref imagier des faits majeurs de la vie de sainte Véronique*

*Giuliani, sœur capucine* [Krótki zbiór ważniejszych rzeczy z życia św. Weroniki Giuliani, kapucynki], et en 1859 la version complète, sous le titre modifié de *Imagier de la vie de sainte Véronique Giuliani* [Zbiór życia św. Weroniki Giuliani]).

En voici le premier passage:

S'il avait fallu autrefois faire revivre, dans la mémoire des chrétiens, les actes héroïques des saints, ce besoin est plus pressant encore dans notre siècle, où les opinions fausses des philosophes contemporains et les esprits insidieux des athées viennent perfidement frapper la sainte foi catholique et tout ce que la sainte Église donne en exemple à ses fidèles. Voilà les raisons pour lesquelles l'on a entrepris de décrire en bref la vie de sainte Véronique Giuliani. Bien qu'un sujet aussi noble ne se laisse présenter que difficilement, il faut s'attendre à ce que, Dieu aidant, cet ouvrage ne sera pas sans porter de fruits; et, comme il fera montre de vertus les plus élevées, il éveillera, chez les justes, l'admiration et l'imitation, fortifiera et édifiera la foi des faibles, et fera revenir sur le chemin du ciel ceux qui l'auraient quitté.

Ludwika avait, comme Frédéric, un fort besoin d'auto-réflexion; qui plus est — elle recommandait aux autres de réfléchir sur leur mode de vie. Voilà comment elle traitait ce sujet dans son essai „Sur les journaux intimes” [„O pisaniu dzienników”] (Chopin–Jędrzejewiczowa 1838, pp. 207, 210, 211 et 213):

Nous voyons errer des enfants et même des gens d'âge mûr; nous excusons les premiers, estimant leurs fautes comme tant sot peu nécessaires, et celles de ces derniers nous voient le plus souvent révoltés. Elles nous étonnent, mais nous ne nous arrêtons pas pour songer que nous-mêmes n'en sommes pas exempts, nous ne cherchons pas la source du mal. L'irréflexion, la méconnaissance de soi, la voici. Nous vivons, nous jouissons des dons de la nature; nos journées et nos années passent vite, nous savourons les plaisirs, nous repoussons les souffrances, et, si nous récoltons dans la vie plus de soucis que de joies, nous soupirons après les moments heureux, nous voulons que le temps coule plus vite, nous entrons

dans les années consécutives avec un espoir que nous ne comprenons pas nous-mêmes, car nous ignorons ce qui devrait faire notre bonheur, lequel est le meilleur pour nous. [...]

Si seulement les caractères du cœur et de l'âme pouvaient devenir plus familier pour nous, et si, en plus, nous pouvions et savions les perfectionner par un instrument quelconque, qui nous aurait fait priser encore davantage par les autres [...], je suis persuadée qu'il ne faudrait pas rejeter ce instrument, mais l'étudier à fond pour le rendre, si possible, profitables pour nous-mêmes et pour autrui. À mon avis, cet instrument est de réfléchir incessamment sur nous-mêmes et sur notre entourage, c'est-à-dire d'écrire un journal intime.

Les pensées s'envolent, mais, mises sur papier, elles y restent aussi longtemps que nous les y laissons sans les détruire. Les transcrire continuellement, précisément, rendra peu à peu le portait de notre âme, fera paraître notre for intérieur, qui, maquillé de couleurs diverses, reste fort souvent en conflit avec elles. [...]

Qu'il est souvent difficile d'accepter les remarques des autres, ou de trouver un ami qui, pour le seul profit de nous élever, voudrait risquer de nous dire la vérité, de toucher sans cesse ce point vulnérable, notre amour-propre.

Elle justifiait ainsi son optimisme dans une lettre du 9 janvier 1841 à Frédéric:

Des choses étranges se passent dans le monde, et qui parfois nous ôtent nos illusions. Moi, je voudrais tellement ne pas les perdre, je n'ose pas me priver de ce bonheur suprême de l'homme ici-bas! Je me suis créé un monde nouveau si élevé, si noble, si pur, que tout ce qui en diverge me cause une douleur profonde. Bien que plusieurs choses se laissent peut-être expliquer, c'est plutôt par mon indulgence que par la réalité.

Après la mort de Ludwika, elle fut dépeinte comme femme moderne exemplaire par Ludwika Górecka née Linde (dans le *Journal Quotidien* [Gazeta Codzienna] de novembre 1855) et Eleonora Ziemięcka née Gagatkiewicz (la *Gazette de Varsovie* [Gazeta Warszawska] n° 291 de 1855). Seweryna

Pruszkowa née Żochowska a rendu hommage par un poème de circonstance à celle qui „savait mêler un fil d'or dans la trame de notre vie”.

### 3.2. IZABELA

Izabela (9 juillet 1811, Varsovie — 3 juin 1881 ici-même), plus tard femme du mathématicien Antoni Barciński (date du mariage — le 8 novembre 1834), ancien gouverneur à la pension des Chopin, ressemblait beaucoup extérieurement à son frère. Frédéric écrivait dans une lettre des 18–20 juillet 1845:

Nous les blonds, moi et Izabela...

Elle disait de Frédéric, dans une lettre à lui-même du 7 septembre 1832:

Mon frerot [...], je l'aime infiniment,

Rien n'avait changé en dix ans. Dans une lettre du 16 octobre 1832, elle s'adressait toujours à lui:

Mon cher Fritzon [Frycunieczech]!

Comme son frère et ses sœurs, elle reçut une éducation solide, y compris en musique (elle prenait des leçons de piano chez Wojciech Żywny).

Comme nous l'avons déjà dit, elle a écrit, avec sa sœur Ludwika, un roman didactique *Monsieur Adalbert*.

Comme Ludwika, elle s'adonnait à la charité. Elle était active dans l'Association Patriotique de Bienfaisance des Dames Polonaises et dans l'Institut des Orphelins et des Enfants pauvres de la Société de Bienfaisance de Varsovie (1843), puis dans le Conseil Tutélaire de la Maison de Refuge et d'Emploi (1844), dans l'Institut des Orphelins et des Garderies (1849) et dans la Maison de Refuge pour Bébés

(1856). Elle aidait sa mère au ménage, surtout après la mort de son père; enfin, elle s'occupa des enfants de Ludwika après la mort de celle-ci.

On louait sa magnanimité et son désintéressement.

Lorsque, après l'attentat (raté) contre le gouverneur imposé par le tsar (le 19.09.1863) les soudards moscovites ont pillé le palais des Zamoyski, où elle habitait, plusieurs souvenirs de son frère qu'elle avait pieusement gardés furent détruits. C'est à cet événement-là que fait allusion Cyprian Kamil Norwid dans son poème merveilleux „Le pianoforte de Chopin” [„Fortepian Chopina”] (1863/1864).

### 3.3. EMILIA

La fille cadette des Chopin, morte prématurément, Emilia (9 novembre 1812, Varsovie — 10 avril 1827, ici-même), était aussi douée que Frédéric, particulièrement en matière de littérature. Impressionnée par les écrits de Hoffmanowa, elle voulait devenir romancière. Pour son âge, elle avait des connaissances très vastes en ce domaine. Il n'était pas commun de copier en 1825, comme elle l'avait fait, la tragédie d'Ignacy Humnicki *Edipe* [*Edyp*] qui ne fut publiée qu'en 1827.

On a déjà mentionné le fait qu'elle a collaboré avec sa grande sœur Ludwika pour écrire le roman *Ludwik et Emilka*, édité après sa mort.

Plus tôt, en 1824, elle avait écrit, avec Frédéric, une comédie en vers *Une Méprise ou le filou prétendu* [*Omyłka czyli mniemany filut*]. Ses protagonistes étaient: l'aubergiste et à la fois le maire du village, M. Grosbidon [Tęgobrzuch], sa femme Marguerite [Małgorzata], sa fille Emilia (dansant volontiers... la mazurka, bien sûr), et le fils et héritier du châtelain, propriétaire dudit village. Après force méprises amusantes, le fils du châtelain (le „filou prétendu”), garde Grosbidon au poste de maire, lui fait don de la maison que celui-ci louait seulement, et promet de donner une dot substantielle à sa fille.



Ah! maintenant, elle fera beau mariage,  
Que le soupirant maigre d'hier dorénavant  
Se cache sous le banc et s'y salisse dûment.  
Hou! les écrivailleurs: au comte, au baron  
Ma fille parlera, en élevant le ton.

La comédie fut jouée, et fit bien rire les spectateurs; les rôles étaient incarnés par Frédéric, Izabela, Emilia et les jeunes gens de la pension des Chopin.

La plume d'Emilia, adroite aux vers, se fit connaître entre autres par des poèmes composés chaque année pour la fête de son père. Voici les strophes initiales de deux d'entre eux (de 1826 et 1827):

Aujourd'hui donc, mon père, qu'allons nous souhaiter?  
La même chose qu'avant nous allons répéter;  
À la reconnaissance plus aptes, plus âgés, plus savants,  
Mais nous t'aimons de même, et t'aimerons en tous temps.

Les autres te félicitent: faut-il qu'elle s'en taise,  
Ta cadette? Nenni! jamais! qu'à Dieu ne plaise!  
Ne pas te dire ses vœux, quand d'autres les ont dits,  
Ne serait du tout digne de ta fille, Émilie!

Emilia et Frédéric ont créé La «Compagnie Ludique Littéraire» [„Literackie Towarzystwo Rozrywkowe”], dont elle fut la secrétaire, lui — le président, et les autres pensionnaires — les membres ou... les portiers.

Son air serein et son esprit subtil émanait dans son entourage. Elle resta calme même face à une mort proche.

Chopin est né à Żelazowa Wola, dans le pavillon du palais des Skarbek, heureusement, pour les admirateurs de Chopin, restée intacte jusqu'à nos jours, tandis que le palais fut réduit aux cendres lors de la Grande Guerre (voir: Mirska). Mais c'est Varsovie le *locum* principal de son enfance et de sa jeunesse, la ville où s'était formée sa personnalité. Varsovie et, en son sein, trois appartements successifs des Chopin: dans le Palais des Saxons [Pałac Saski], (1810–1817), plus tard, lors de la II<sup>e</sup> guerre mondiale, détruit et plus jamais reconstruit (1817–1827), dans le pavillon droit du Palais Casimir [Pałac Kazimierzowski], puis dans le pavillon gauche du Palais des Krasiński [Pałac Krasińskich] (1827–1837).

À l'époque de l'enfance et de la jeunesse de Chopin Varsovie, comme les autres centres de la civilisation européenne, formait une mosaïque de nations. Son élément principal était évidemment la bourgeoisie polonaise, mais il était complété par un nombre non négligeable d'Allemands, de Français et de Russes.

L'affluence des étrangers — des Allemands d'abord, puis des Français et des Russes, a commencé il y avait des siècles. Ils étaient arrivés à Varsovie en plus grand nombre en fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, avant tout en conséquence des partages de la Pologne,<sup>4</sup> et normalement se polonisaient très vite.

Suite au III<sup>e</sup> partage de la Pologne, Varsovie se trouva, pour les années 1795–1807, dans les limites de la Prusse allemande. C'est alors que des employées de l'administration

prusse vinrent s'y établir (parmi eux, Samuel Bogumił Linde, dont nous reparlerons encore plus d'une fois).

Dans les années 1807–1815, Varsovie fut la capitale de la Principauté de Varsovie, créée sur l'insistance de Napoléon, et, par la force des choses, dépendant étroitement de la France. L'affluence des Français à Varsovie (et en Pologne en général) au XIX<sup>e</sup> siècle — des clercs, des spécialistes dans plusieurs domaines, de gouverneurs — eut trois phases: la première, en raison de la révolution française (c'est à cette époque qu'était arrivé en Pologne le comte Alexandre Nicolas de Moriollles, un proche ami des Chopin); la seconde correspondait au moment de la création de la Principauté; la troisième, à l'invasion ratée des armées françaises en Moscou en 1812. La position des Français était renforcée par le fait que la langue française était alors la langue courante des couches sociales supérieures de la Pologne et de toute l'Europe.

En 1815, Varsovie devint la capitale du Royaume de Pologne, créé au congrès de Vienne. Le Royaume resta en union personnelle avec la Russie jusqu'en 1916. Il put garder, au début, une autonomie politique, mais plus tard, depuis 1832 — après la défaite de l'Insurrection de novembre, fut incorporé dans l'Empire Russe, de forme et de fait. Cela signifiait que l'administration en fut remise aux Russes. Par parenthèse, parmi le personnel de l'administration russe et dans l'entourage du grand-duc Constantin, chef militaire du Royaume et son administrateur réel, il y avait beaucoup d'Allemands, venus des provinces de l'Empire Allemand voisines de la Mer Baltique et du Nordrhein.

Liszt a justement remarqué que la Pologne de Chopin était un pays „de démocratie aristocratique” (1852/1960, p. 36). C'était en effet l'aristocratie qui y avait occupé la majorité des postes importants, et qui dictait ses lois en culture intellectuelle et artistique. Ces lois étaient adoptées avec succès par les milieux de la bourgeoisie polyethnique de Varsovie, qui s'enrichissait et trahissait des aspirations culturelles de plus en plus élevées.

---

<sup>4</sup> 1772, 1792, 1795. [Note du traducteur.]



La Varsovie de Chopin devenait de plus en plus belle dans son architecture. Sous ses yeux, des résidences privées, des bâtiments publics et des temples apparaissaient ou étaient modernisés, entre autres grâce à l'activité des maîtres aussi illustres que Piotr Aigner, Jakub Kubicki et Antonio Corazzi. C'était à eux que Varsovie doit sa touche classique. Il est fort possible que le classicisme en architecture fut une des inspirations des nuances classiques dans la musique Chopinienne.

Depuis son enfance, Chopin put entendre, à Varsovie, une musique exécutée par des maîtres célèbres dans toute l'Europe: entendre jouer Johann Nepomuk Hummel, Niccoló Paganini et Maria Szymanowska, entendre chanter Angelica Catalani, Barbara Mayerowa et Henrietta Sontag.

Il put également prendre une part active aux soirées musicales d'amateurs dans plusieurs salons de Varsovie. Le fait qu'il jouait du piano, dès son bas âge, pour le grand-duc Constantin, qui, paraît-il, a aimé sa musique et ses «compositions» enfantines, était d'une grande importance pour Frédéric. Une anecdote illustre ce premier fait: Chopin, petit garçon déjà, avait coutume de jouer en regardant le plafond. Un jour, Constantin, visiblement intrigué, lui demanda: „Qu'as-tu à regarder en haut comme ça? y aurais-tu ta partition?”. Le second est prouvé par le fait que, le petit Chopin lui ayant dédié une marche, Constantin l'a fait instrumenter pour fanfare et exécuter depuis comme la marche officielle de «son» armée royale polonaise.

La bienveillance de Constantin avait deux faces: d'une part, elle ouvrait à Chopin les portes des salons aristocratiques, de l'autre, elle tourmentait sa conscience, que Chopin a certainement vécues en grandissant: le duc était quand même premier gardien des intérêts de Moscou en Pologne, et c'est entre autres contre lui personnellement que fut dirigée l'Insurrection de novembre. Les remords n'ont jamais quitté Chopin, puisque Solange Clésinger, la fille de M<sup>me</sup> Sand, retrouva la description d'une scène qui devait justifier un peu le petit Frédéric (Eigeldinger 1978, p. 227):

Il racontait qu'enfant et déjà produit dans les salons comme un petit prodige, il avait joué devant le grand-duc Constantin. Celui-ci l'avait pris sur ses genoux pour le caresser et le complimenter. Saisi d'effroi et d'horreur, le gamin avait retiré et baissé la tête pour éviter l'accolade moscovite.

C'était la description donnée par Chopin lui-même!

Les salles de concert et les salons, bref, le milieu culturel de Varsovie, n'étaient pas le seul milieu où se formait la personnalité du Chopin-artiste. Elle était complétée par l'atmosphère intellectuelle, dont les enseignants, les savants, les activistes sociaux et les écrivains (plusieurs étaient camarades et amis de Frédéric), imbibaient la ville.

## 1. LES ENSEIGNANTS ET LES SAVANTS

### 1.1. LES MUSICIENS

Naturellement, ce furent ses professeurs à Varsovie, ceux avant tout, mais pas uniquement, de musique, qui exerçaient sur lui une influence directe et CONSCIENTE: Żywny, Elsner et Würfel.

#### 1.1.1. WOJCIECH ŻYWNY

Wojciech Żywny (1756–1842) était Tchèque (germanisé) d'origine (la forme tchèque de son nom était Vojtěch Živný; il employait parfois le correspondant latin de son prénom — Adalbert).

Son éducation, il l'avait acquise en Bohême, chez Jan Křtitel Kuchař, un ami de Mozart, auteur, entre autres, des premières partitions pour piano des opéras du grand Viennois. Żywny prenait chez Kuchař des leçons de violon, de piano, de harmonie et de contrepoint. Il entretenait des contacts professionnels avec Leipzig et Stuttgart. C'était le prince Kazimierz Nestor Sapieha (un des créateurs de la Constitution du 3 mai) qui l'a fait venir en Pologne en 1790 comme maître de musique pour ses enfants.

Après 1795, il arriva à Varsovie où il se dédia à des leçons privées et à la composition; nous lui devons des œuvres pour piano (polonaises, préludes, sonates), pour violon et pour orchestre. Il jouait du piano et du violon et, à l'occasion, conduisait un orchestre.

Il fut le professeur de Chopin de 1816 à 1822. Frédéric, à onze ans, lui dédia sa *Polonaise en la bémol majeur*.

C'était justement l'influence de Żywny qui amena Chopin à apprécier particulièrement l'œuvre de Bach et de Mozart, et à conseiller à ses élèves de jouer constamment les préludes et les fugues du *Das Wohltemperierte Klavier*, comme Żywny le lui avait jadis recommandé.

#### 1.1.2. JÓZEF ELSNER

Quant au second, et de loin le plus important des deux professeurs de musique de Chopin, Elsner (1769–1854), était un Allemand de Silésie (la forme allemande de son nom était Joseph). Il avait acquis ses connaissances en musique, à savoir en violon et en composition (basse chiffrée) à l'École des Dominicains et au Collège des Jésuites à Vratislavie; il y étudia de plus la théologie et la médecine.

Il vint à Varsovie en 1799 et se fit vite connaître comme un omnibus: compositeur très fécond (il avait composé, entre autres, des dizaines de messes, de cantates et d'opéras), le directeur de l'Opéra du Théâtre National, (1799–1824), membre actif du Cercle Musical, fondateur de la Société de Musique Religieuse et Nationale, membre de la Société Varsovienne des Amis de la Science [Warszawskie Towarzystwo Przyjaciół Nauk], franc-maçon, propriétaire d'un établissement de graveur de partitions et pédagogue infatigable de plusieurs écoles musiques et dramatiques, avant tout de l'École Supérieure de Musique.

Déjà en 1822, Chopin avait commencé de prendre chez lui des leçons d'harmonie et de contrepoint.

Parmi les manuels qu'Elsner lui avait recommandés se trouvait un ouvrage bilingue, polono-allemand, *École*

*d'harmonie* [Nauka harmonii] — *Anweisung zum General Baß*, édité à Poznań en 1823 par Karol Antoni Simon (mort en 1841), musicien, lithographiste et libraire.

Voilà ce que Chopin avait pu lire dans l'avant-propos de son premier manuel de composition (Simon 1823, pp. 3–4):

Bien que la majorité des instruments de musique n'est bonne qu'aux mélodies, certains joignent à merveille mélodie et harmonie, comme le pianoforte, la harpe, la guitare. Malgré cela, plusieurs jouent du pianoforte, instrument à harmonie la plus riche, la méconnaissant entièrement. Il est nécessaire de connaître l'harmonie non seulement pour celui qui, en compagnie musicale, accompagne des chanteurs au piano, mais aussi pour ceux qui, ayant un penchant à la composition et du talent, veulent confier leurs idées au papier. Sans cette connaissance, premier fondement de toute composition, l'activité dans les deux domaines susmentionnées est totalement impossible. Le fait que les compositions arrangées non selon ce qui est agréable à entendre, mais selon les lois de la musique, déplaisent le plus souvent aux amateurs de musique, est également dû à la méconnaissance de l'harmonie. Ainsi, tout amateur de musique, voulant la connaître dans ses lois, et d'en employer les bases, se doit d'apprendre l'harmonie. En ayant expliqué les points difficiles en des informations détaillées et aussi brèves et claires, j'espère que cet opercule sera reçu avec autant de plaisir que nous avons mis à l'élaborer.

Qui plus est, Chopin avait lu des fragments de la *Dissertation sur le rythme et la métricité de la langue polonaise* [Rozprawa o rytmiczności i metryczności języka polskiego]; nous en avons la preuve dans une lettre d'Elsner du 13 novembre 1832:

Mon travail sur la *Métronomie et le rythme de la langue polonaise* en trois volumes (et qui comprend ma dissertation, que tu connais en partie, sur la Mélodie), est terminée, mais ne peut être publiée, car, en outre de la tendance musicale, c'est le caractère national qui joue le plus grand rôle (ce qui est absolument évident). Même vêtue avec la plus grande

modestie, elle reste toujours belle; et à cause de ses grâces, on ne peut la faire voir sur la foire publique, même sous un voile. Le troisième volume est consacré à l'assimilation exacte de la poésie à la musique.

Chez Elsner, Chopin a trouvé les bases théoriques de sa „sensibilité rythmique” où il n'avait pas son pareil (Demska-Trębaczowa 1981, p. 302).

#### 1.1.3. WENZEL WILHELM WÜRFEL

Après Żywny, le plus important des professeurs de piano et d'orgue chez qui a étudié Chopin fut Würfel (1790–1832), pianiste, organiste, compositeur, un Tchéque germanisé comme Żywny (la forme tchèque de son nom est Václav Vilém Werfel).

Würfel était professeur de l'École supérieure de Musique à Varsovie; ensuite, il séjourna à Vienne depuis le printemps 1825, et en 1826, il devint le maître de chœur de l'Opéra viennois. C'était lui qui prit Chopin exilé sous sa protection, en lui témoignant beaucoup de sympathie, et l'avait persuadé d'y donner un concert pour le grand public.

#### 1.2. LES PHILOLOGUES, LES HISTORIENS, LES THÉORICIENS DE LA LITTÉRATURE ET DES BEAUX ARTS

Le second groupe était constitué par les humanistes: Aigner, Linde, Bentkowski, Brodziński et Tatarkiewicz.

##### 1.2.1. CHRYSYAN PIOTR AIGNER

Dans les années 1817–1825, la chaire d'architecture à l'Université de Varsovie était confiée à Aigner (1756–1841), l'architecte qui, ayant mis en œuvre plusieurs projets de construction et d'aménagement de palais et d'églises, avait donné à Varsovie cet air qui s'imprima pour toujours dans l'esprit de Chopin: le classicisme.

Chopin a dû connaître, au moins indirectement, ses idées esthétiques, qu'il avait prônées entre autres dans „La dissertation sur le goût” [„Rozprawa o guście”] (1812). Il y écrivait (Tatarkiewicz (éd.) 1970, pp. 375, 378 et 381):

Bien que la sagesse et la moralité soient les qualités premières d'un homme voulant s'élever et élever sa nation, mais cette élévation ne sera couronnée que par le goût, qui parfait la sagesse et la moralité et prodigue du plaisir à tout la vie, en un mot, rend l'esprit plus sensible au mal et au bien. [...]

Le goût consiste en une sensibilité fine de toutes les facultés de l'âme, ce qui veut dire que toutes ses forces, celles de la raison, de l'imagination ou du cœur, doivent s'y appliquer.

Le goût joint à la raison et au génie fait le maître d'œuvre [*scil.* artiste] parfait; sans goût, les deux autres dons en font un homme adroit, doué, inventif, mais jamais un bon maître d'œuvre. Pourtant, le goût seul ne suffit pas à faire un maître d'œuvre.

Chopin a rempli ces trois conditions d'être le „maître d'œuvre parfait”: il possédait un goût raffiné, une raison ferme et un rare talent.

##### 1.2.2. SAMUEL BOGUMIŁ LINDE

Linde (1771–1847), philologue et lexicographe hors pair, était un grand ami des Chopin. Il était Allemand d'origine, bien qu'il fût venu de Toruń, ville polonaise depuis des siècles.

Linde, tout comme sa seconde femme, Luiza née Nussbaum, aimaient bien Frédéric. Son père le confirme dans une lettre du 9 janvier 1836 à son fils:

Mme Linde ne cesse de parler de toi avec le plus grand enthousiasme — elle est de tes amis.

D'après le témoignage de Skrodzki (la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle), Linde parlait le polonais avec un accent kachoube prononcé, en désonorisant toutes les consonnes (Skrodzki 1962, p. 321), chose caractéristique pour les Allemands polonisés et objet de plaisanteries éternelles de Chopin.

C'était à son influence sans aucun doute que Chopin devait son intuition linguistique merveilleuse. Le langage de

ses lettres est souvent «opaque», avec plusieurs digressions sémantiques; de charmants néologismes y abondent, tel „wąchalitis” [flairette] pour désigner un flair de financier (voir sa lettre du 1<sup>er</sup> octobre 1839 à Julian Fontana), „platérisation” [„plateryzowanie”] pour dire comportement semblable à celui du comte Władysław Plater (voir sa lettre des 30/31 décembre 1846 à Grzymała), tout comme l’humeur verbale.

#### 1.2.3. FELIKS BENTKOWSKI

Parmi les cours qu’avait suivis Chopin lors de son éducation à l’École Supérieure de Musique [Szkoła Główna Muzyki], il y eut certainement ceux d’histoire générale de Bentkowski (1781–1852), historien, bibliographe, franc-maçon, par ailleurs un ami des Chopin à l’époque où il était employé au Lycée de Varsovie, et plus tard voisin d’une des sœurs de Frédéric — Izabela.

Bentkowski était avant tout historien de la littérature et auteur d’une *Histoire de la littérature polonaise* en deux volumes (1814), œuvre pionnière en son genre, mais, à l’Université de Varsovie, il avait été professeur d’histoire générale (1817–1832), et plus tard directeur des Archives Principaux du Royaume de Pologne [Archiwum Głównie Królestwa Polskiego] (1837–1852).

Pour faire état de sa position dans le panthéon des savants polonais, disons qu’il était membre de la Société des Amis de la Science, et en 1816, il devint le premier docteur *honoris causa* de l’Université Jagellone; pour illustrer sa position envers la culture nationale, mentionnons le fait qu’il avait participé au projet du Monument de l’Union de Lublin, dans cette ville même (1826).

#### 1.2.4. KAZIMIERZ BRODZIŃSKI

Elsner était le mentor principal de Chopin en musique, et, pour l’esthétique, celui qui l’avait le plus influencé fut Brodziński (1791–1835), poète, théoricien de poésie, très

estimé par ses collègues et adoré des étudiants, le voisin des Chopin à l’époque où ils habitaient le Palais Casimir.

Son influence suivait deux voies: premièrement, celle des cours universitaires en théorie de la littérature, et deuxièmement, celle de ses écrits esthétiques, et particulièrement la dissertation *Du classique et du romantique ainsi que de l’esprit de la poésie polonaise* [O klasyczności i romantyczności tudzież o duchu poezji polskiej] (1818). Brodziński y distinguait deux types de romantisme, argumentant comme suit (1964, vol. I, pp. 26–27):

Il est difficile, si nous voulons éviter la métaphysique, d’oser expliquer la poésie romantique allemande de nos jours, car elle peut être nommée tout aussi bien „musique” que „métaphysique du sentiment”. Par cette poésie triste, une voix mystérieuse nous parle, des objets imparfaits se montrent, en nous faisant languir après un monde idéal. Cette tristesse n’est pas encore celle qui accompagne les aventures et les passions de l’homme. Elle est un sentiment bien plus élevé, comme celui qu’éveille en nous le souvenir de l’innocence perdue et la perfection promise, ou pressentie. La vie du rêveur est un songe sur le passé et sur l’avenir à la fois. Dans ce sommeil, les images venant des langueurs et des souvenirs viennent se mêler les unes aux autres, et créer pour lui ce monde idéal mystérieux, où il contemple des objets incertains, imparfaits, mais riches en impressions. [...] Le sentiment romantique des siècles passés [en France] se manifeste dans la poésie contemporaine des Allemands.

Celle-là était un printemps en fleurs, celle-ci est un triste automne; celle-là pleine de vie, celle-ci, de souvenirs; celle-là engendrée par le sentiment seul, celle-ci par la réflexion; le sentiment de la première a préparé la réflexion de la seconde, comme, à présent, l’étude et la réflexion préparent la poésie. Celle-ci est plus philosophique, celle-là était plus religieuse; celle-ci est une élégie, celle-là était une idylle.

Il semble que ce fut Brodziński qui avait converti Chopin au romantique „français”, et l’avait dissuadé à jamais du romantique „allemand”, surtout que Frédéric avait pu lire

plus loin dans la même dissertation (Brodziński 1964, vol. I, pp. 29–30):

La musique, tendant également [*scil.* tout aussi fort] vers l'infini, comme la poésie, et éveillant des images incertaines [...] doit exercer une influence considérable sur le romantique présent. [...] La langue sentimentale de la musique comprend aussi de éléments mystérieux pour notre sentiment, éveillant transports et langueur, comme la vue de la nature. [...] Avant, la musique invitait davantage à la gaieté et à la danse; a présent, elle élève plutôt l'âme et y fait naître une tristesse exquise.

L'essai de Brodziński „De l'élégie” [„O elegii”] (1822) n'a pu manquer d'attirer l'attention de Chopin. L'auteur écrivait (1964, vol. I, p. 192):

Le poème exprimant le deuil, [...], que les Romains appelaient „*élégie*”, pourrait aisément porter, en notre langue, le nom de „regret” [...]. Et comme une *élégie* exprime le regret, mais aussi des sentiments joyeux, je crois qu'aucune de ces dénominations ne correspond mieux à ce type de poésie comme celle de *DUMA*,<sup>5</sup> si bien que définir cette dernière signifierait définir le mieux les propriétés de l'élégie. Le mot méditer [„*dumać*”] veut dire autre chose chez nous que simplement d'„être triste en pensif”. C'est en quelque sorte être à mi-chemin des deux, s'absorber dans une méditation attendrie, errer, dans son cœur, entre langueur et souvenir, suivant un sentiment qui s'apaise. [...] La *dumka* correspond exactement à ce que les Français nomment „romance”, mélancolique, elle aussi.<sup>6</sup>

Il convient de rappeler que Brodziński avait obtenu une éducation philosophique solide. Il l'avait obtenue à l'Université Jagellone, en participant aux cours de Feliks Jaroński. Celui-ci avait appris à Brodziński à traiter la métaphysique comme une introduction à la science en général, permettant

<sup>5</sup> Chant mélancolique, méditatif, connu en Ukraine et en Pologne. [Note du traducteur.]

<sup>6</sup> Aujourd'hui, nous la comparerions sans doute aussi à la complainte. [Note du traducteur.]

d'analyser logiquement les notions scientifiques. Ceci fut une des raisons pour lesquelles Chopin se montrait hostile à la philosophie consistant en une spéculation mystique, surtout aux phantasmagories historiosophiques d'Andrzej Towiański ou étymologiques de Norwid.

Chopin avait en outre trouvé chez Brodziński des conseils importants. Dans l'essai de celui-ci „De la grâce du naturel” [„O wdzięku naturalności”] (1819), le compositeur avait pu lire entre autres: (1964, vol. I, pp. 267 et 269):

Nous adorons la beauté; l'esprit nous étonne et nous divertit; l'imagination féconde transporte et émeut, mais nous n'aimons que le naturel. La beauté passe, l'imagination vive tarit, l'esprit s'émousse avec l'âge, mais le naturel reste le même. [...] Nous n'aimons d'habitude que ceux dont nous voyons la face inaltérée. Un homme impénétrable a rarement des amis, car il est communément craint.

Pendant toute la vie adulte de Chopin ces deux attitudes luttèrent en son cœur: l'extravertisme et l'introvertisme.

Il y a des indices laissant croire que l'influence de Brodziński avait contribué à la formation des opinions politiques de Chopin. En tout cas, nous considérons comme frappant, et sans doute loin d'être aléatoire, que les deux avaient réagi de la même façon à l'Insurrection de novembre. Ni l'un, ni l'autre n'avait voulu qu'elle éclate, mais, une fois éclatée, ils ont tout fait pour la soutenir: Brodziński en Pologne, et Chopin à l'étranger.

Brodziński compte aussi parmi ceux qui ont éveillé chez Chopin un intérêt pour le folklore.

Ce dernier était déjà parti à l'étranger lorsque Brodziński publiait „Un extrait de l'œuvre intitulée *La beauté et le sublime*” [„Wyjątek z pisma pt. *Piękność i wzniosłość*”], (1834), où il avait écrit (1964, vol. I, pp. 275–276):

Un génie, dans son miroir magique, nous dévoile non seulement son monde intérieur si beau, et la nature humaine qui s'y trouve pour ainsi



dire déifiée, mais en même temps son côté sombre, peint en couleurs de l'enfer: il montre l'esprit en lutte entre immortalité et néant, entre le désir et la volonté, entre la force et la faiblesse de l'homme. [...] Le sublime nous pousse à la réflexion, la beauté nous éblouit. [...] Un sentiment sublime est toujours un sentiment confus, liant la tristesse à la joie, nous faisant sentir à la fois que nous ne sommes rien et que nous sommes des géants.

Ces mots, aujourd'hui, sont une caractéristique de Chopin toute faite...

#### 1.2.5. JÓZEF JAKUB TATARKIEWICZ

Sur la liste des personnages importants dans l'entourage de Chopin à Varsovie ne peut manquer d'apparaître Tatarkiewicz (1798–1854), sculpteur et théoricien de l'art, un ami des Chopin et plus tard auteur d'un buste de Frédéric (1850).

Chopin ne pouvait avoir connu la dissertation de Tatarkiewicz *De la sculpture* [*O rzeźbie*], car de ses jours elle restait manuscrite et ne fut publiée qu'au XX<sup>e</sup> siècle, mais certainement on avait discuté, en sa présence, des idées qu'elle exprimait sur les lois de la composition d'une œuvre d'art et sur ses fonctions sociales. Ces idées étaient les suivantes (Tatarkiewicz (éd.) 1970, pp. 450–451 et 454–455):

En toute composition, il est essentiel de garder un ordre des choses clair et précis. Cet ordre devrait assurer que le receveur ne s'efforce pas trop pour deviner ce que l'artiste avait voulu exprimer; ensuite, que chaque partie de l'œuvre soit rendue avec une force d'expression éveillant les sens, pour que le receveur voie tout son pouvoir esthétique engagé. La clarté et l'absence de complication sont les qualités premières d'une bonne composition. [...]

Les beaux arts, outre qu'ils doivent plaire [...] et faire plaisir, doivent encore être utiles à la société; leur but principal est de dédier leurs efforts à ces deux richesses de l'humanité — à la vertu et à la vérité. [...] Les beaux arts, peignant la perfection, nous rendent meilleurs, nous aussi; par leur bon goût, un choix juste, par leur ordre, ils nous incitent à améliorer notre vie morale.

Il est sûr que Chopin insistait consciemment sur la transparence structurale des ses compositions. Il ne voulait par contre leur donner aucune fonction «éducatrice» dans le sens présenté par Tatarkiewicz, c'est-à-dire qu'elles invitent les receveurs, par leur perfection formelle, à rechercher la perfection morale.

#### 1.3. LES BIOLOGISTES, LES ÉCONOMISTES, LES MÉDECINS

Chopin aimait bien se moquer gentiment des „messieurs les naturalistes”. Dans une lettre du 27 septembre 1828, en relatant à sa famille une conférence des naturalistes à Berlin, il écrivait:

Messieurs les naturalistes, les zoologues en premier lieu, s'occupaient surtout d'instruire viandes, sauces, bouillon et choses pareilles.

Cependant dans ce groupe se trouvaient également des personnes qui avaient influencé Chopin et son entourage: notamment Jarocki, Skarbek et Dworzaczek.

##### 1.3.1. FELIKS PAWEŁ JAROCKI

Jarocki (1790–1865) avait été de 1819 à 1831 professeur de zoologie à l'Université de Varsovie, mais était aussi poète. Ses *Écrits divers en prose et vers* [*Pisma rozmaite wierszem i prozą*], publiés en 1830, en font preuve.

##### 1.3.2. FRYDERYK SKARBEK

La chaire d'économie politique de l'Université de Varsovie était confiée de 1818 à 1831 à Skarbek (1792–1866), membre de la Société des Amis de la Science.

Il avait exercé une influence sans égale sur l'orientation politique de Chopin. Dans sa dissertation „De la politique” [*O polityce*] (1820), il écrivait entre autres (Tatarkiewicz (éd.) 1970, pp. 352 et 355):

L'INTÉRÊT PRIVÉ est un motif des actions de chacun; LE BIEN DE LA NATION est le but des vœux et des entreprises de tous les membres de celle-ci;

le premier est une FORCE agissant à l'intérieur du pays, le second, une FORCE agissant à l'Intérieur, dans la communauté humaine en général. [...]

Ce devra être la loi maîtresse [...] pour les nations désirant la perfection politique: ne pas irriter l'opinion publique ni l'accoster trop brutalement, mais la guider lentement, pas à pas, pour ce qu'elle devienne la garantie inaltérable du bien et des libertés de la nation.

### 1.3.3. FERDYNAND DWORZACZEK

Parmi les amis des Chopin comptait aussi le docteur Dworzaczek (1804–1976), s'opposant aux spéculations théoriques en médecine et mentor de plusieurs médecins éminents, en premier lieu de Tytus Chałubiński.

### 1.4. LES PHILOSOPHES

Si l'on veut reconstruire la vision du monde de Chopin, il est indispensable de tracer ses parentèles philosophiques.

Il semble que Chopin connaissait la philosophie de ses temps, polonaise et étrangère, bien mieux que ne voulaient l'admettre certains historiens, dont, avant tout, Władysław Tatarkiewicz (1963, p. 735): non seulement il connaissait personnellement certains philosophes, mais était au courant de leurs idées. Mikołaj, dans une lettre du 26 avril 1834 à son fils unique, disait de Frédéric avec fierté:

Tu as reçu une bonne éducation et [...] tu ne t'es pas occupé qu'à déchiffrer des notes.

C'est pourquoi entre ce qui se passait dans la philosophie dans les temps de Chopin, du moins dans le cadre de certains de ses courants, et ce qui se passait dans sa tête, il n'y avait pas seulement des synchronismes et des parallélismes, comme tend à conclure Tatarkiewicz (1963, pp. 735 et 737), mais bien plus: d'évidentes inspirations, unilatérales, bien sûr.

La Varsovie aux temps des Chopin restait sous l'influence prépondérante de trois philosophes: Szaniawski, Zubelewicz et Lach-Szyrma.

#### 1.4.1. JÓZEF KALASANTY SZANIAWSKI

Szaniawski (1764–1843) était l'aîné des trois. Dans ses opinions politiques, il avait franchi le long chemin de l'aile gauche des participants de l'Insurrection de Kościusko jusqu'à la fraction droite des adversaires de l'Insurrection du novembre (elle allait tout juste éclater quand il partit à Vienne, pour ne revenir qu'après sa défaite).

En dépit de cette évolution, on aperçoit dans son activité un fil conducteur immuable: servir la civilisation et la culture polonaises de toute manière accessible, admissible et effective — selon lui. Quand il jugeait une manière d'agir négativement, il n'hésitait pas à refuser toute activité politique (ainsi, en 1839, il avait donné sa démission en tant que membre du Conseil de l'État). Ce comportement restait en parfait accord avec son *credo* épistémologique subjectiviste qu'il avait résumé dans la dissertation *Qu'est-ce que la philosophie?* [*Co to jest filozofia?*] (1802) (Tatarkiewicz (éd.) 1970, p. 62):

La pierre d'essai ultime [*scil.* le critère] de l'être et de la vérité est en nous.

Quand à son *credo* historiosophique, Szaniawski l'avait expliqué dans son écrit *De la nature et de l'utilité du service public* [*O naturze i przeznaczeniu urzędowań*] (1808), où il donna la „teneur” de quatre „lois sociales les plus générales” (Walicki & Sikora & Garewicz (éds) 1977, pp. 256–258):

[1] Puisque tout ensemble se doit d'être organique, et un organisme parfait dépend d'une gradation décente, c'est-à-dire d'un assemblage adéquat des proportions et de symétrie soit de membres, soit d'individus, ainsi que d'une visibilité suffisante des individus, il faut respecter dans l'organisme immense des nations tous les individus et les aider à se développer le mieux possible [...].

[2] Puisque, en plus, l'existence, la force et la vaillance du corps organique de tout individu dépend de l'organisme du total, le respect et le

support susmentionnés de l'individu ne peuvent aller qu'aussi loin qu'ils ne s'opposent au bien du total [...].

[3] CHAQUE NATION DOIT REPRÉSENTER LA TERRE OÙ L'A PLACÉE LA NATURE. [...]

[4] Tout homme, toute nation, toute tribu et tout individu dans la nation sont (de par son caractère propre) dotés plus richement d'une des propriétés de l'humanité. [...] Ceux qui voudrait implanter des modèles pris dans une nation à toutes les autres errent, car ils prennent une des formes pour un total parfait.

Des ces principes théoriques, Szaniawski avait tiré la directive pratique suivante (Walicki & Sikora & Garewicz (éds) 1977, p. 261):

Développer DE PLUS EN PLUS DISTINCTEMENT ET VAILLAMENT LES PROPRIÉTÉS UNIQUES DE NOTRE NATION, EN LES LIBÉRANT DE LA ROUILLE NOCIVE QUI LES RECOUVRE À CAUSE DE DEUX SIÈCLES D'UNE ACTION EXTÉRIEURE [...] [-] voilà toute l'entreprise dans la réalisation de laquelle nous devons trouver le bonheur et la dignité de notre nation, et à la fois devenir de vaillants participants de la grande entreprise de l'humanité entière.

C'était justement caractéristique pour lui, cette conviction que soigner les traditions polonaises non seulement n'est pas contraire aux intérêts européens (comme nous le dirions aujourd'hui), mais constitue un élément important de ceux-ci (Walicki & Sikora & Garewicz (éds) 1977, p. 262):

[Celui] servira le bien de l'humanité [...] qui RÉTABLIRA L'ANCIEN, le juste caractère national du peuple qui (aimant par-dessus tout sa terre, ses libertés nationales, et ne voulant pas d'autres biens) n'avait jamais violé les droits sacrés des autres nations, n'avait profité d'une position critique ou d'une faiblesse de ses voisins [...], qui joignait aux vertus publiques éclatantes la sévérité austère de ses vertus et ce trait captivant des grandes âmes — la modestie; qui, en faisant du bien, n'avait recommandé aucun de ses grands faits à la renommée bruyante;

du peuple qui avait su estimer une éducation profonde et tout mérite, était juste, pieux, vaillant, à mœurs réellement chastes, franc, sincère, dédaigneux de tout bas calcul et des plates inquiétudes de ceux qui cherchent leur profit, imposant, et accueillant avec grâce, COMME SA TERRE NATALE EST ACCUEILLANTE.

Plusieurs paroles et comportements de Chopin laissent entendre des échos des idées historiosophiques de Szaniawski citées ci-dessus.

#### 1.4.2. ADAM IGNACY ZUBELEWICZ

Pour les idées éthiques dominantes de Varsovie des années vingt du XIX<sup>e</sup> siècle, Chopin a pu en prendre connaissance par l'intermédiaire de Zubelewicz (1784–1831), professeur de l'Université de Varsovie dans les années 1818–1829.

Une conférence publique de Zubelewicz à l'université „Des mérites de Platon en philosophie” [„O zasługach Platona w filozofii”], donnée et publiée en 1821, peut nous en donner une idée.

Zubelewicz, comme Platon, tenait l'éthique pour le domaine principale de la philosophie (1821, p. 59):

Platon cherchait une relation intime [...] entre tous les domaines de la philosophie. Il avait étendu l'influence de la dialectique [*scil.* de la logique] sur toute la philosophie et soutenait que celle-ci ne reçoit une forme savante [*scil.* scientifique] que de celle-là. Quant à la théologie [*scil.* ici, la métaphysique], il la tenait pour le savoir-faire suprême, car il estimait que la philosophie est la connaissance dont l'action moralement positive, but ultime de l'humanité, reste inséparable. Cette image de la philosophie que donnait Platon ne diffère de celle des philosophes contemporains peut-être que par les mots qui l'expriment.

À la base de l'éthique platonienne, il y avait l'optimisme anthropologique, c'est-à-dire la conviction que l'homme est bon par nature et fera du bien s'il prend pleinement conscience de cette nature (Zubelewicz 1821, p. 66):



La loi sur laquelle Platon avait fait reposer ses études [en éthique], et qui a imprimé son sceau propre sur sa moralité, était la suivante: „La propriété de la volonté ou autrement dit sa nature, est de se diriger vers le bien et de repousser le mal”. Il en a déduit que (mis à part la liberté de la conscience, qui est la règle de toutes les actions morales de l’homme) personne n’aurait pu vouloir faire du bien, s’il n’estimait pas que faire du bien est une bonne chose. Et comme il y a différents types de bien, Platon avait décrit le bien suprême qui était, selon lui, une vie réglée provenant de l’obéissance aux lois de la raison.

Il ramenait la perfection éthique de l’individu à son harmonie intérieure (Zubelewicz 1821, pp. 66–67):

Il avait soumis les actions morales [...] (desquelles dépend notre bonheur, fruit de la vertu, et que seuls les vertueux et les sages peuvent atteindre), à la loi suprême que voici: „Tâche, en faisant régner la raison, amener toutes tes forces à l’harmonie”, ou autrement: „Agis conformément à l’idéal de la perfection”, ou: „Efforce-toi de devenir semblable à Dieu”. De son image de la vie morale, il avait déduit quatre vertus cardinales: LA SAGESSE, c’est-à-dire la connaissance de ce qui est le meilleur selon la raison, de ce que nous devons faire et de ce que nous ne devons pas faire, autrement — la connaissance de nos devoirs envers Dieu et les hommes; LA MODÉRATION, c’est-à-dire la maîtrise des désirs et des penchants, LA VAILLANCE, ou l’entreprise immuable de suivre les lois de la raison et une défense courageuse contre les harcèlements de nos sens; LA JUSTICE ou l’accomplissement de nos devoirs envers les autres.

De plus, Platon estimait que l’harmonie était également l’essentiel de la perfection esthétique. Zubelewicz relatait ainsi, avec toute son approbation, les idées de Platon sur ce sujet (Zubelewicz 1821, p. 65):

Platon voyait la formation esthétique comme préparation à recevoir la formation morale. Il était persuadé d’un lien intime entre la beauté et la vertu. C’était sans doute la double acception du mot „beau”, souvent familièrement utilisé pour désigner ce qui est bon du point de vue moral,

qui l’avait amené à cette conclusion. L’image de la beauté, comme d’autres, fut donnée à l’homme par Dieu. Immuable, elle ne se trouve nulle part dans sa plénitude, mais sert comme critère à nos jugements esthétiques, selon lequel nous ne nommons beaux que les objets à qui nous pouvons attribuer la régularité, l’harmonie et la symétrie, qui, donc, correspondent plus ou moins à cette image. Au fait de détecter chez ces objets la régularité, l’harmonie et la symétrie, vient se joindre une certaine affection, qui précède d’un peu notre jugement esthétique. Cette affection doit être désintéressée, et n’est rien d’autre que le sens moral qui rejoint le sens esthétique.

Ce devaient être des idées très répandues à Varsovie de ces temps-là, car elles furent exprimées aussi par d’autres artistes-esthéticiens, déjà cités ci-dessus: Aigner et Tatar-kiewicz, à leur façon respective.

Ajoutons que Zubelewicz partageait le subjectivisme de Szaniawski, en tout cas en ce qui concerne l’évaluation. Voilà comment il l’exprimait dans la dissertation déjà citée (Zubelewicz 1821, p. 51):

La grandeur de l’homme n’est que relative, il faut donc connaître d’abord l’échelle qui pourrait servir à mesurer cette grandeur.

Enfin, il faut souligner qu’un des motifs, pour Chopin, de partir à l’étranger, était de trouver une „échelle”, qui pourrait lui servir à mesurer son talent. La «mesure», après des hésitations initiales, fut flatteuse pour Frédéric.

#### 1.4.3. KRYSZTOF LACH-SZYRMA

Le philosophe varsovien le plus éminent de l’époque était sans doute un élève de Zubelewicz, Lach-Szyrma (1790–1866). Chopin, selon entre autres Władysław Tatarkiewicz (1963, p. 735) ne fréquentait pas ses cours, mais l’avait connu personnellement, et connaissait ses idées essentielles au moins superficiellement. Il n’est pas inutile de noter que Lach-Szyrma avait pris part à l’Insurrection de Novembre en fonction de commandant de la Garde Nationale Académique.

Qu'avait pu apprendre Chopin de ses discours publiques et de ses écrits, en particulier de la dissertation *Des liens entre les idées* [*O związkach myśli*] (1825)? Il s'était probablement concentré sur ce que Lach-Szyrma avait à dire sur la «méta-physique» de la musique, dans son acception rationnelle.

Lach-Szyrma traitait par exemple du holisme de la perception musicale (Tatarkiewicz (éd.) 1970, pp. 290–291):

Il y a [...] des cas où la pensée n'est pas unique, mais se crée et s'entend à plusieurs; même complexe, elle peut naître dans l'esprit. Une musique d'orchestre comprend une ensemble de tons différents, venant de différents instruments, et pourtant les auditeurs la comprennent. Même si l'un d'eux voulait entendre séparément chaque ton, il ne saurait le dissocier des autres, tellement ils se fondent ensemble, et quand bien même le saurait-il, il gâcherait par cette dissection tout le plaisir venant de leur confusion. Bien que cet exemple semble venir à l'encontre de notre thèse, à savoir que l'âme ne peut, en un moment, penser qu'à une seule chose et entendre une seule chose, il n'en est pas ainsi. La loi citée s'y laisse tout aussi bien appliquer. Car, même si la musique d'un orchestre est composée, nous, en l'écoutant, n'en entendons pas ses parties particulières, mais ses unités, non comme le brouhaha du peuple assemblé en une place, mais en quelques sorte comme, en arithmétique, nous entendons des DIZAINES, des CENTAINES, des MILLIERS, des MILLIONS, ou en métaphysique des PENSÉES GÉNÉRALES ET UNIVERSELLES. Ici comme en musique, il y a des UNITÉS SIMPLES et des UNITÉS COMPOSÉES. La musique a donc sa métaphysique et ses pensées abstraites. Les joindre les unes aux autres se fait selon certaines lois immanentes à l'esprit. Si le compositeur ne les respectait pas, il n'y aurait pas d'harmonie dans les accords; en leur désobéissant, vainement il essaierait d'impressionner ses auditeurs: leurs oreilles ne sera en plus plongées en une mer d'harmonie, dont chaque vague montant ou descendant possède sa signification cachée et exerce une influence puissante sur le sentiment.

Des idées semblables furent développées cent ans plus tard pas des psychologues allemands de Carl Stumpf et de son entourage, sous forme de l'ainsi dit „gestaltisme”.

Nous devons aussi à Lach-Szyrma des réflexions sur l'aspect métaphorique de la terminologie musicale (Tatarkiewicz (éd.) 1970, pp. 292–293):

La grande difficulté que rencontrait l'esprit humain dans la tendre enfance de la philosophie en essayant de nommer des notions intellectuelles, abstraites, fut une de raisons les plus importantes de ce que la science des notions fût si compliquée. Plusieurs notions sont, l'on peut dire, non nommées jusqu'à ce jour. La preuve la plus éclatante en est le perfectionnement des langues lié au progrès scientifique. Parmi les notions déjà nommées, plusieurs le furent mal. Nous le voyons dans les expression familières les plus courantes. Nous disons d'une VOIX qu'elle est HAUTE ou BASSE. Mais quel principe nous fait attribuer aux voix, au tons, la hauteur ou la bassesse? Quel en est le lien entre les voix, les tons, puisque ni les voix des êtres vivants, ni les tons musicaux ne sont assez matérialisés pour que l'on puisse les appeler „hauts” ou „bas”, comme nous faisons en parlant d'un ARBRE? Ainsi, l'on peut dire des propriétés des voix et des tons qu'elles sont faussement nommées. On ne peut expliquer autrement leurs appellations présentes, „haut”, „bas”, „aigu” etc., quoi qu'en disent les métaphysiciens, qu'en désignant comme leurs raisons des MÉTAPHORES, qu'un peuple sauvage, non accoutumé à l'exercice de l'esprit, avait coutume d'employer pour désigner des notions abstraites plus subtiles, en s'accrochant aux liens ou ressemblances les plus lointains entre elles et la matière palpable. En nommant les tons hauts, bas, ou aigus, l'homme ne songeait pas tellement à l'essentiel d'une chose aussi subtile qu'un ton, mais à la forme des objets produisant ce ton, et perceptibles à ses sens. Il nomma un ton „haut”, car la corde qui l'émettait était fine, et un autre „bas”, car la corde correspondante était épaisse. Avant d'inventer les cordes, une chute accidentelle d'un objet et le bruit qu'elle faisait ainsi le guidaient. Sur un champ plus étendu, il percevait que le vent qui passait par de bas taillis et des herbes fines émettait d'autres tons que le bruit solennel des forêts. De même, il percevait dans une forêt que des branches fines d'un arbre donnent d'autres tons que les branches des chênes anciens. Ainsi, l'homme avait nommé les tons „hauts” ou „bas” selon les objets qui les émettent. En percevant les causes, il nomma les effets d'après elles.<sup>7</sup>

<sup>7</sup> Ceci constitue la définition d'une métonymie, et non d'une métaphore. [Note du traducteur.]

Une des maximes guidant Chopin dans la vie fut prise parmi les sentences de Lach–Szyrma (Tatarkiewicz (éd.) 1970, p. 309):

Un esprit pensant de manière ordonnée agira de même, car personne ne va à l'encontre de ses pensées, mais agit suivant leur inspiration.

Il a certainement éprouvé l'action douloureuse de la loi de la mémoire qu'avait décrit Lach–Szyrma (Tatarkiewicz (éd.) 1970, p. 302):

Tout objet se présente plus intensément et plus vivement dans un souvenir, plus il avait été conçu, en détail, avec force et sentiment. Nous nous souvenons plus longtemps des objets brillants, éclatants, que d'objets sombres et indifférents. Toute grande joie et toute grande tristesse reste en notre mémoire toute la vie, tandis qu'une joie ou une douleur insignifiante naissent, puis s'effacent chaque jour.

Ajoutons que les chemins de Chopin et de Lach–Szyrma se sont croisés, par un hasard étrange, en Écosse. En décrivant dans les *Mémoires de ma vie* [*Pamiętnik mego życia*] (1864/1872) son premier séjour à Edinbourg, en 1824, Lach–Szyrma nota (1864, pp. 8–9):

Un des concerts avec lecture fut pour nous un meeting (une assemblée publique) mémorable, d'autant plus qu'il fut arrangé spécialement pour nous par Janiewicz, un Polonais vivant à Edinbourg depuis bine longtemps [...]. Janiewicz a exécuté sur violon ses propres compositions, inspirées par nos chants nationaux, et, entre autres, la superbe Polonaise d'Ogiński. [...] Quelques jours après, notre bon compatriote nous invita à une soirée chez lui, avec un autre concert: sa fille, qui jouait merveilleusement du piano, jouait et chantait les chants polonais et écossais. Nous avons passé le temps aussi bien que nous l'aurions fait dans une maison hospitalière aux bords du Niemen ou de Wilia, car Janiewicz était Lithuanien d'origine, et, bien qu'il eût vécu à l'étranger depuis son enfance, il garda ses sentiments nationaux.

Il n'est pas impossible que, lorsque Chopin a voyagé en Écosse un quart de siècle plus tard, l'image revienne à sa mémoire du professeur de philosophie, Varsovien, qui s'était établi en Écosse (à Edinbourg d'abord, puis à Davenport) après la défaite de l'Insurrection de Novembre. Et, qui sait, peut-être l'y a-t-il rencontré personnellement?

## 2. LES ACTIVISTES SOCIAUX ET LES ÉCRIVAINS

Parmi les activistes et les écrivains de la génération précédente qui ont eu le plus d'influence sur Chopin, il faut mentionner au moins Potocki, les Sowiński et M<sup>me</sup> Hoffmanowa.

### 2.1. STANISŁAW KOSTKA POTOCKI

Personne n'eut une influence plus profonde sur l'état d'âme des Polonais de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle que Potocki (1755–1821), le grand maître des francs-maçons polonais (il y avait appartenu au moins depuis 1784), superviseur direct, au nom de l'autorité, le travail du Lycée de Varsovie (à partir de 1805).

Potocki a su accorder deux opinions théoriques apparemment inconciliables: un fatalisme métaphysique et un optimisme anthropologique.

Dans un des feuilletons qui paraissaient dans les années 1816–1817, chacun sous le titre de *Petit bout critique* [*Świstek krytyczny*], il donnait cours à son fatalisme dans ces paroles (Potocki 1820, p. 3):

Le monde tout entier n'est qu'une grande loterie, où nous ne voyons que des gagnants et des perdants. La beauté, la sagesse, l'esprit, la haute naissance, les richesses, le pouvoir, les talents, les honneurs, la santé même, tout fors la vertu n'est qu'un lot heureux.

Pourtant, dans „Le discours tenu à l'ouverture du Lycée de Varsovie” [„Mowa miana przy otwarciu Liceum Warszawskiego”] (1805), il affirmait que (Potocki 1816, vol. II, pp. 127–128):

De tous les bienfaits qu'un gouvernement éclairé prodigue à ses sujets, il faut compter comme le plus grand qu'il assure une bonne éducation des jeunes, car c'est elle le fondement du bien-être du Pays.

Et dans son *Voyage au Pays des Obscurants* [Podróż do Ciemnogrodu] (1820), il constatait avec perspicacité (Potocki 1820, p. 77):

Ce n'était point l'éducation, mais son absence et les passions violentes qui avait rendues les révolutions européennes sanglantes et méprisables. On doit cependant admettre qu'à côté des catastrophes qu'elles ont causé, elles ont servi à abolir beaucoup de préjugés fatals.

## 2.2. KATARZYNA ET JÓZEF SOWIŃSKI

Les Chopins restaient en relations très amicales avec Katarzyna (1776–1860) et Józef (1777–1831) Sowiński. Frédéric les voyait dans la maison paternelle depuis sa tendre enfance.

Sowińska, calviniste d'origine allemande, était, pour les enfants des Chopin, le modèle d'une personne qui s'était consacrée aux œuvres de charité: d'abord, elle avait servi comme infirmière lors de l'Insurrection de Novembre, ensuite, après sa défaite, elle aidait les familles de ses participants, persécutés par le tsar; de plus, un modèle d'intransigeance, car elle n'arrêta pas son activité malgré deux ans de prison (dans les années 1835–1837). Chopin lui a dédié les *Variations en mi majeur* sur un thème d'une chanson du Tyrol „Steh' auf, steh' auf, o du, Schweizer Bub”.

Sowiński, héros de l'Insurrection de Kościuszkow et des guerres de Napoléon (il avait participé entre autres au siège de Smolensk et s'était battu sous Borodino), s'était lié d'amitié avec la famille des Chopin comme commandant de l'École de Candidats, où enseignait Mikołaj Chopin. Il fut tué lors de l'Insurrection du Novembre, lors de laquelle il était commandant des fortifications de Wola varsoviennne. Chopin avait mentionné ce fait dans son *Album de Stuttgart* [Album Stuttgarcki]:

Sowiński, ce brave homme, dans les mains de ces salauds [scil. des Moscovites]!

Aujourd'hui, „brave homme” ne signifie que „bonhomme, homme simple”. Au début du XIX<sup>e</sup> siècle, ce mot a encore pu désigner un homme particulièrement honnête et d'âme noble, et Chopin et son entourage avaient justement cette idée de Sowiński.

## 2.3. KLEMENTYNA HOFFMANOWA NÉE TAŃSKA

Frédéric et (comme nous nous en souvenons peut-être) ses sœurs tenaient en grande estime Hoffmanowa (1798–1845), qui s'était entièrement dévouée au service de charité et de l'égalité des femmes, par ses écrits et son activité.

Chopin marchait dans ses pas quand il visitait Wieliczka et les environs de Ojców.

## 3. SES CAMARADES ET SES AMIS

Chopin subit une forte influence des jeunes, venant de toute la Pologne (y compris de la Lithuanie et de l'ancienne Ruthénie), qu'il a connus à la pension dirigée par ses parents, et des précepteurs.

Cette pension jouissait d'une bonne réputation dans la Varsovie de ce temps. Deux qualités, renforçant l'une l'autre, faisaient cette réputation: le fait que les meilleurs pédagogues de la capitale y étaient précepteurs, et celui qu'on y plaçait des garçons des «meilleures familles» de tout le pays.

Ceci fit que le jeune Frédéric put bénéficier de la compagnie de ses contemporains, naturellement sélectionnés, et de celle de leurs illustres précepteurs.

Chopin avait complété ses études dans deux écoles varsoviennes: le Lycée de Varsovie (il y avait commencé l'apprentissage en 1823 depuis la IV<sup>e</sup> classe, et terminé en 1826), et à l'École Supérieure de Musique affiliée à l'Université de Varsovie (où il avait fini ses études en 1829).

Dans le Lycée de Varsovie, comme en témoigne Liszt (1852/1860, p. 130) — rappelons qu'il avait consulté là-dessus Ludwika née Chopin — Frédéric s'était lié d'amitié entre autres avec Borys, Kalikst et Włodzimierz Czetwertyński et fut le favori de leur mère, la princesse Idalia Ludwikowa Czetwertyńska; c'était la protection de cette grande dame qui lui avait valu d'être reçu dans les salons du grand prince Konstanty et de sa femme, Joanna Grudzińska.

Parmi les collègues de Chopin, celui qui avait connu les plus grands succès fut Ignacy Feliks Dobrzyński (1807–1867).

Parallèlement, Chopin restait en bonnes relations avec ses contemporains du milieu littéraire de Varsovie, dont Stefan Witwicki (1801–1847), Seweryn Goszczyński (1801–1876), Bohdan Zaleski (1802–1886), Maurycy Mochnacki (1803–1885), Antoni Edward Odyniec (1804–1885), Konstanty Gaszyński (1809–1866) et Dominik Magnuszewski (1810–1845). Ce qui les rassemblait, entre autres, c'était le «doux» rêve de la gloire et le sentiment amer de sa futilité. Goszczyński écrivait dans son poème „Le destin du génie” [„Przeznaczenie geniusza”] (1838, p. 169):

Est-ce le destin du génie  
De naître en éclair de nuit,  
Vivre tel une comète  
Et comme elle disparaître?

Parmi ces jeunes gens, il y avait des partisans (tel Goszczyński) et des adversaires féroces de la lutte militaire pour restituer l'ancienne et libre République (Witwicki et Zaleski). Mais lorsque l'Insurrection avait éclaté, il est caractéristique que tôt ou tard, presque tous y prirent part (sauf Witwicki qui était d'une santé très fragile, et d'Odyniec, qui était parti à l'étranger juste avant le début de l'Insurrection), et Mochnacki devint un de ses chefs et un de ses chroniqueurs. De même, presque tous (sans compter Odyniec et Magnuszewski) ont

émigré en France après sa défaite et (sauf Goszczyński) y sont restés, comme Chopin, jusqu'à leurs derniers jours.

C'étaient principalement des poètes (Goszczyński et Zaleski représentaient l'ainsi dite école ukrainienne au sein de la poésie polonaise, qui puisait dans la culture, y compris dans le folklore, des terrains du sud-est de l'ancienne République Polonaise). Mochnacki faisait exception, mais il était par contre pianiste et journaliste. Witwicki et Gaszyński était eux aussi journalistes, à leurs heures; Odyniec et Magnuszewski écrivaient des pièces de théâtre.

Des relations plus étroites liaient Chopin à Witwicki (c'était d'après ses poèmes qu'il avait écrit le plus de chants), à Zaleski (qui épousa une des élèves de Chopin, Zofia née Rosengardtówna) et à Magnuszewski (un ami encore des temps de son éducation au Lycée de Varsovie).

On peut supposer que Mochnacki avait pu influencer d'une certaine manière les opinions esthétiques de Chopin. Dans ses comptes-rendus, il avait coutume de critiquer la musique programmatique et les effets techniques artificiels, et louait le mélodieux, le lyrisme et la «sincérité» artistique. Les opinions de Mochnacki et de Chopin sur les fonctions sémantiques de la musique semblent converger, elles aussi. Dans l'„Article dont le *Zamek Kaniowski* de Goszczyński fut la cause” [„Artykuł, do którego był powodem *Zamek Kaniowski* Goszczyńskiego”] (1829), Mochnacki écrivait (Mochnacki 1987, p. 199):

Un musicien [...] montre les pensées cachées, inaperçues [...] par un arrangement systématique des tons.

Ajoutons que Mochnacki chérissait une vision particulière de la critique d'art scientifique. En polémisant avec Brodziński, il écrivait dans son texte „Sur la critique et l'idyllique” [„O krytyce i sielstwie”] (1830) (Mochnacki 1987, p. 265):

Le devoir principal d'une critique habile est d'étudier, de mettre au clair les systèmes de notions et d'images, que ce soit d'une civilisation

ancienne ou présente. [...] Un critique apporte de l'aliment aux chroniques. Il amasse, médite, arrange, éclaire l'histoire. Il raconte „ce qui a été”, montre réellement „ce qui est”. Mais il n'ordonne pas, ne dirige pas, ne dit pas „qu'il doit en être ainsi, mais pas autrement”.

Il y a des preuves que Mochnecki avait détecté dans Chopin beaucoup de ces qualités pour lesquelles nous l'estimons aujourd'hui, notamment ce compte-rendu dans le *Courrier Polonais* [*Kurier Polski*], publié le 20 mars 1830:

Il est difficile de dire ce qui domine chez lui: son talent de compositeur ou son exécution brillante? Avec l'originalité, une belle mélodie, des passages superbes et osés, bien adaptés à la nature de l'instrument, vêtus en robe vive de sentiment et de feu, enfin, l'assemblage de tout cela en un tout harmonieux, voilà les caractéristiques de sa composition. [...] La terre qui avait fécondé son inspiration par son chant avait influencé sa personnalité musicale, et plus d'un de ses tons semble un heureux reflet de notre harmonie nationale. Une simple mazouze, sous sa main, se laisse volontiers changer, moduler, en gardant toutefois son expression et son rythme. Pour associer à une exécution élégante et à une composition géniale une simplicité si belle de la chanson du pays, que Chopin avait si bien assimilée, il faut avoir ce don du sentiment, connaître ces échos de nos champs et de nos bois, entendre la chanson du paysan polonais.



### 1. SON PAYS

#### 1.1. LA MAZOVIE

Le pays de l'enfance, ou, plus précisément de l'enfance et de la prime jeunesse de Chopin, est évidemment la Pologne.

Le cadre de la Pologne de Chopin est tracé par six endroits: celui de sa naissance, celui de son domicile permanent, celui où il passait ses étés, celui par où il voyageait en touriste, celui de sa cure et celui où il jouait sur invitation. Les trois derniers se superposent en partie.

Pour le lieu de sa naissance, Żelazowa Wola, nous en avons déjà parlé. C'est en pleine Mazovie.

Le lieu du baptême reste lié avec celui de la naissance; c'est parfois la même localité, parfois une autre. Chez Chopin, ce fut Brochów, qui lui était cher aussi par le fait que ses parents, et plus tard Ludwika, s'y étaient mariés.

Nous avons également déjà mentionné Varsovie, où il a habité en permanence avec ses parents, jusqu'au moment de partir pour l'étranger. C'est aussi en pleine Mazovie.

Les maisons d'été de Chopin se trouvaient dans les résidences des amis. Disons tout de suite que Chopin était un bourgeois consommé. Ces résidences de campagne constituaient des asiles pour les vacances, des lieux où il pouvait se consacrer aux soupirs romantiques ou aux observations ethnographiques, mais il n'aimait pas la campagne pour elle-même, ni en Pologne, ni en France. Il le disait ouvertement dans une lettre à sa famille des 18–20 août 1845:

Je ne suis point fait pour la vie de campagne, mais je profite de l'air frais.

En Mazovie historique, et plus précisément dans la région de Płock, les lieux de séjour estival de Chopin se nommaient: Kowalewo près de Drobin (le domaine du comte Ksawery Zboiński) et Sanniki près de Gąbin (le domaine d'Aleksander Paweł Pruszek). Chopin a séjourné à Kowalewo en 1827, à Sanniki — en 1828. En 1827, il a visité Płock même.

#### 1.2. LA TERRE DE DOBRZYŃ

Le plus souvent, Chopin passait l'été en Terre de Dobrzyń, une partie de la Mazovie au sens large, comprenant à peu près le territoire entre les rivières: Vistule, Skrwa et Drwęca. Les domaines qu'il avait visités se trouvaient autour de trois centres historiques de la Terre de Dobrzyń.

Le premier est Lipno (au sud), près duquel se trouve Kikół, le domaine du comte Karol Zboiński, dans le palais duquel Chopin a donné des concerts en 1827, et le village Obrowo, où en 1825 il lui arrivait de jouer, lors des festivités, avec des musiciens de campagne.

Le second centre se nomme Rypin (au nord-est); près de lui se trouvent Ugoszcz (le domaine d'Antoni Borzewski) et Gulbiny (le domaine de Alojzy Piwnicki), que Chopin visitait pendant son séjour à Szafarnia en 1824 et en 1825.

Le troisième centre est constitué par Dobrzyń–Golub, autour duquel étaient disposés: Szafarnia, le domaine de Juliusz Dziewanowski, le père d'un camarade de Chopin, Dominik; Sokołowo et Białkowo, les domaines d'Antoni Wybraniecki, père adoptif du camarade de Chopin, Jan Białobłocki; Dulsk enfin, le domaine des parents d'un autre camarade, Józef Wysocki, que Chopin a visité lors de ses séjours à Szafarnia et Sokołów dans les années 1824 et 1825.

Pour Chopin, et pour ses biographes musicaux, le séjour le plus important fut celui à Szafarnia, qu'il a relaté en détail

à ses parents dans une gazette humoristique manuscrite *Le Courier de Szafarnia* [*Kurier Szafarski*].

Voici deux fragments «musicaux» caractéristiques de cette gazette. Le premier provient du «numéro» daté du 24 août 1824:

Le 20 du mois courant. À Obrowo, nous eûmes une fête des moissons.

Tout le village rassemblé devant la gentilhommière se réjouissait de tout son cœur, et d'autant plus que du vodka fut consommé; les filles chantaient à tue-tête de leurs voix criardes, semitoniques et fausses:

Les canards barbotent devant la maison,  
Notre dame porte de l'or à foison.  
Devant la maison une corde pend,  
Notre maître est tout comme un plongeon.  
Devant la maison un serpent attaché,  
Mamselle Marianne va vite se marier.  
Devant la maison une chapka bien chaude,  
Notre fille de chambre est une grande nigaude.

Le second fragment est tiré du «numéro» du 31 août 1824:

Le 29 du mois et de l'an courant, Messire Pichon [*scil.* Chopin], en passant par Nieszawa, avait entendu une Catalani, assise sur une clôture de planches, qui chantait à tue-tête. Il s'y intéressa fort, et, bien qu'il eût entendu l'aria et la voix, non content encore, il voulut entendre les paroles. À deux fois, il passa près de la clôture, mais en vain, car il n'a rien compris. Enfin, sa curiosité croissant, il chercha trois sous et les a promis à la chanteuse, pourvu qu'elle répète la chanson. Elle a beaucoup piétiné, fait la moue et refusé, mais enfin, tentée par les trois sous, elle se décida et commença à chanter cette gentille mazurka. Le Rédacteur [*scil.* Chopin], ayant obtenu le consentement de ses supérieurs et de la Censure [*scil.* de Ludwika Dziewanowska, la fille aînée des propriétaires de Szafarnia], ne cite qu'une strophe à titre d'exemple:

Voyez, dans la montagne, comme le loup s'agite,  
C'est qu'il n'a pas pris de femme, et l'en voilà triste (bis).

Cette description fut complétée dans une lettre à ses parents datant de l'année d'après, du 26 août 1825:

Le même jour [*scil.* le 25 août], dans les deux villages, se tenait la fête de la moisson. Nous étions à table, en train de finir le dernier plat, lorsque des choeurs de faussets se firent entendre, des commères gloussant [...] par le nez ou des filles piaillant incroyablement à mi-gueuletons, accompagnés d'un violon rustique, à trois cordes par-dessus le marché, qui, après chaque strophe chantée, faisaient entendre leur voix d'alto par-dérrière.

Ayant abandonné la compagnie, [...] nous nous sommes précipités dans la cour, où la foule, pas à pas, s'approchait de la maison. M<sup>lle</sup> Agnieszka Guzowska et M<sup>lle</sup> Agnieszka Turowska-Bąkiewna présidaient les gerbeuses, pompeusement, les couronnes de fleurs sur la tête, menées par deux femmes mariées, M<sup>me</sup> Jaškowa [la femme à Jean] et Mačkowa [la femme à Matthieu], les gerbes à la main. Ainsi assemblés en colonne, juste devant la maison, elles chantèrent toutes ces strophes moqueuses, entre autres les deux suivantes sur moi:

Devant la maison fleurit un buisson,  
Notre Varsovien est maigre comme un chien.  
Des pieux sont plantés devant le grenier,  
Notre Varsovien court comme un lévrier.

[...] J'ai deviné que cette deuxième strophe est une idée brillante de cette fille que j'ai poursuivie aux champs avec un lien de paille, il y a quelques heures. [...] Les couronnes et les gerbes furent déposées, et Fritz [Fritz, abr. de Frédéric, *scil.* ici, un musicien campagnard] de jouer le *dobrzyński* [*scil.* la mazouze locale de Dobrzyń] sur son violon rustique, et tous se mirent à danser. [...]

Il était presque onze heures lorsque la femme de Fryc a apporté une basse, pire encore que le violon, à une corde seulement. Ayant saisi l'archet poudreux, me voilà à basser; et j'ai fait un si beau bruit que tous sont accourus voir deux Fritzs: l'un dormant, son violon dans



les bras, et l'autre violonnant sur une basse à une corde, monochorde, poussiéreuse.

Que d'insouciance joyeuse dans ces descriptions suggestives de Messire „Pichon”!

### 1.3. LA TERRE DE CHEŁMNO ET LA POMÉRANIE

À l'est de la Terre de Dobrzyń, entre la Vistule, l'Osa et la Drwęca, s'étend la Terre de Chełmno, initialement faisant partie de la Mazovie, puis comprise dans l'État des Chevaliers de la Croix, et finalement avec lui à la République de la Pologne comme fragment de la Prusse Royale. Aux temps de Chopin, la région de Chełmno s'est trouvée en dehors des frontières du Royaume de la Pologne, dans le cadre du Royaume de Prusse.

C'est ici que se trouve Turzno (les biens d'Augustyn Działowski), où Chopin a séjourné plus d'une fois, en 1825 et dans les années suivantes.

Toruń<sup>8</sup> appartient aussi à cette région. Chopin a visité cette ville en 1825, et en a noté, dans sa correspondance, les bâtiments caractéristiques: La Tour Penchée (La „Tour Inclinée”, comme il l'avait appelée), l'Hôtel de Ville et la Maison de Kopernik.

Les autres régions historiques de la Pologne ont été pour lui des lieux qu'il visitait en touriste, où il suivait des cures ou donnait des concerts.

En 1827, il visita en touriste la Poméranie, faisant partie à l'époque du Royaume de Prusse, et son joyau: Gedanie.

À l'occasion de cette excursion à Gedanie, il s'était arrêté à Kozłów près de Świecie, le domaine de Ksawery Zboiński, et à Waplewo près de Sztum, le domaine d'Antoni Sierakowski.

---

<sup>8</sup> La ville est fameuse, entre autres, par ses excellents pains d'épices, dont certains restent frais pendant de longues années. [Note du traducteur.]

### 1.4. LA PETITE-POLOGNE ET LA GRANDE-POLOGNE

Dans le même caractère, Chopin fit, en 1829, une apparition en Petite-Pologne. Il passa quelques jours à visiter Cracovie, l'ancienne capitale de la Pologne, et jouissant à cette époque du statut de Ville libre (l'ainsi dite République de Cracovie), et surtout le *Collegium Maius*.

Ils se rendit aussi à Wieliczka voisine, à Ojców et sur la Roche-aux-Chiens [Pieskowa Skała].

Pour Poturzyn près de Hrubieszów, il y passa quelque temps en 1830, dans le domaine des parents d'un camarade, Tytus Woyciechowski.

Parmi les localités en Grande-Pologne qu'avait visités Chopin, la plus importante fut Antonin près d'Ostrzeszów, appartenant au prince Antoni Radziwiłł, par qui il fut invité en 1829.

Il visita Strzyżewo près d'Ostrów Wielkopolski, où habitait sa marraine, Anna Wiesiołowska.

Il s'arrêta pour un bref séjour à Poznań, la capitale de la Grande-Pologne, en 1828, pour donner des concerts entre autres chez l'évêque Teofil Wolicki.

Il séjourna tout aussi brièvement, en 1829, à Żychlin près de Konin, aux noces d'une camarade de Varsovie, Melania Bronikowska.

A quelques reprises, en passant, il fit de brefs séjours à Kalisz, entre autres en 1830, lors de son voyage à Vienne.

### 1.5. LA SILÉSIE

Pour se soigner, Chopin se rendit en 1826 à Duszniki-Zdrój en Silésie, où il donna aussi un concert de charité. La Silésie avait autrefois fait partie du territoire appelé „Regnum Poloniae”, mais ses rapports politiques avec la Pologne ont commencé à s'affaiblir déjà en bas Moyen-Âge.

La Silésie ne devint plus une région de la République d'après les partages. Incorporé dans la seconde moitié du XIV<sup>e</sup> siècle à la Tchéquie (Bohême), avec elle, au XVI<sup>e</sup>, à l'Autriche; à la mi-XVIII<sup>e</sup>, elle fut conquise par le Royaume

de Prusse Allemande, et appartint à l'Allemagne jusqu'à la fin de la II<sup>e</sup> guerre mondiale.

En dehors de Duszyni, après 1825, Chopin visita encore à trois reprises la capitale de la Silésie — la Vroslavie, et y donna deux concerts.

## 2. SON HÉRITAGE

Chopin subissait l'influence non seulement de son milieu varsovien CONTEMPORAIN, mais aussi de certains des coryphées de la TRADITION polonaise — musicale, littéraire et philosophique, y compris ceux qui étaient actifs en dehors de Varsovie.

### 2.1. LA TRADITION MUSICALE

#### 2.1.1. ANTONI RADZIWIŁŁ

Il y a des fortes raisons de croire que Mikołaj Chopin recherchait assidûment la protection du prince Radziwiłł (1775–1833), violoncelliste et compositeur, pour son fils (Iwaszkiewicz 1955, p. 71). On peut supposer que ces démarches avaient réussi et que le prince Radziwiłł fut, jusqu'à sa mort, le mécène discret (par l'intermédiaire d'Antoni Kożuchowski) de Frédéric (Liszt 1852/1960, pp. 124–125).

Lors d'une visite chez les Radziwiłł à Antonin, Chopin a eu l'occasion d'entendre les compositions du prince, entre autres la musique du *Faust*, qui l'a beaucoup impressionné. À son tour, il écrivit pour Radziwiłł deux œuvres: le *Trio en sol mineur* op. 8 et la *Polonaise en ut majeur* op. 3. Le prince, pour le remercier de l'œuvre dédiée, écrivait dans une lettre à Chopin du 4 novembre 1829:

Mon Cher Chopin! J'accepte avec bien de la reconnaissance, Monsieur, la dédicace du *Trio* de Votre composition, que Vous voulez bien m'offrir. Veuillez même en accélérer l'impression, afin que j'aie le plaisir de l'exécuter avec Vous à votre passage pas Posen, quand Vous vous rendrez à Berlin.

#### 2.1.2. MARIA SZYMANOWSKA

Il est absolument certain que Chopin suivait avec attention la création artistique de Szymanowska (1789–1831), en piano comme en composition.

Il convient de noter deux faits à ce propos. Premièrement, elle resta en contact avec Franciszek Lessel (1780 environ — 1838), un des meilleurs disciples de Haydn; elle a même pu être son élève. Deuxièmement, ses œuvres comprennent presque exclusivement des formes que Chopin a développées plus tard: des préludes, des nocturnes, des polonaises, des valse, des mazurkas, des fantaisies, des variations, des chants; elle écrivit, en plus, une *Sérénade* pour violoncelle et piano et la dédia... au prince Radziwiłł.

### 2.2. LA TRADITION LITTÉRAIRE

Aux temps de Chopin, le courant le plus en vogue de la tradition littéraire polonaise était le sentimentalisme, représenté par Adam Naruszewicz, Karpiński et Antoni Malmczewski. Linde appartenait aussi au nombre des enthousiastes de la poésie sentimentale (il paraît qu'il récitait de mémoire les poèmes de Naruszewicz et de Karpiński aux élèves du Lycée Varsovien), ce qui a dû marquer les préférences littéraires de son élève.

#### 2.2.1. ADAM NARUSZEWICZ

*Les Poèmes divers* [*Wiersze różne*] de Naruszewicz (1733–1796) furent publiés en 1805 à Varsovie par Tadeusz Mostowski. Linde a dû les avoir, de même Mikołaj Chopin, et le fils de celui-ci, Frédéric, a aussi dû feuilleter ces deux volumes de cette série magnifique le *Choix des écrivains polonais* [*Wybór pisarzy polskich*]. S'il en fut ainsi, il retint pour toujours les strophes des élogues et des contes de Naruszewicz.

Sur l'„Alliance de la mort avec l'amour” [„Przymierze śmierci z miłością”] (Naruszewicz 1805, p. 80):

Point ne fut sot ce gardien des brebis,  
Qui dans ses dires l'amour à la mort a unie. [...]

La pâleur et l'angoisse en amour ne surprend  
Pas plus que sur un lit où expire un mourant.  
La mort ne se vaincra de force ni de patience,  
Le vrai amour triomphe du temps, et de violence.

Sur „La tristesse” [„Smutek”] (Naruszewicz 1805, p. 59–60):

Ô pierre sans pitié, rocher de cœur privé [...]!  
Si mes prières, mes pleurs ne te peuvent attendrir,  
La moitié de mon âme me faire revenir,  
Si mes plaintes et regrets tous les jours proférés  
Vont s'écraser en vain contre tes flancs de rocher,  
Accorde-moi cette grâce, si tu m'es bienveillant:  
Ne me laisse pas porter ce chagrin si pesant,  
Défait de mes soucis, fais que j'entre radieux  
Et repose auprès de l'ami bienheureux.

Et sur „Le bouvreuil et le rossignol” [„Gil i słowik”] (Naruszewicz 1805, p. 182):

Messieurs: Bouvreuil et Rossignol [...]   
Entrèrent à peine dans la forêt.  
Le premier, comme un pair salué  
À sa mine et à son gilet,  
Le Rossignol fut jugé son valet.  
Le Rossignol fit entendre son chant:  
Tous l'admiraient dorénavant.  
Devant sa voix quelle est ta vertu,  
Mon beau Bouvreuil de rouge vêtu?

Il allait entendre les échos de ces églogues et de ces contes  
toute sa vie durant.

#### 2.2.2. FRANCISZEK KARPIŃSKI

C'est au contact direct avec la poésie de Karpiński (1741–1825) que Chopin doit la richesse du vocabulaire référant aux

émotions, «sentimentales» surtout: à la nostalgie, au regret et à la tristesse. La poésie de Karpiński a dû également renforcer son amour de la patrie. Et il a certainement chanté avec sa famille, comme on le fait jusqu'aujourd'hui, ce beau chant de Noël «à la mazurka» dont Karpiński avait écrit les paroles:

Dieu est né, les pouvoirs tremblent,  
Le Tout-Puissant est un mite.  
Le feu gèle, la clarté sombre,  
L'Infini a ses limites.  
Dédaigné, glorieux; des nues  
Un mortel prend la couronne,  
La Parole de chair vêtue,  
Venue vivre avec les hommes.

#### 2.2.3. ANTONI MALCZEWSKI

On est en droit de supposer que Chopin eut entre ses mains *Marie* [*Maria*], une œuvre de Malczewski (1793–1826), éditée en 1825, constituant une analyse poétique de la langueur et de la tristesse.

Voilà quelques fragments de cette analyse extraordinaire (Malczewski 1825, pp. 34–35, 36–37, 45 et 56):

– Il se lève, la couche, ses yeux s'allumèrent,  
Sa main blanche inerte il porta à ses lèvres,  
Comme si dans sa courbe svelte, mœlleuse et lisse  
Il voulait imprimer le chaos qui l'envahit.  
Il est parti, plus calme; devant l'œil vigilant  
Cette silhouette radieuse s'estompe à tout moment,  
À sa place vidée, pâle dans sa rêverie,  
La Solitude soupire et s'asseoit enhardie;  
Sur la friche du bonheur, le Souci plonge en terre  
Ses tiges épineuses et grouillantes de vers. [...]

Elle s'éleva, légère, en haut, encore en haut,  
Et plus rien — le vent chasse les nuages automnaux,

Et les genoux se plient, la prière joint les mains,  
Des yeux levés au ciel s'égoutte le regret;  
Le silence vient, comme quand la prière va aux cieus,  
Le vide, la langueur, comme quand on cesse d'être heureux. [...]

Et lorsque les soucis envahissent un cœur,  
Grondant comme l'orage,  
Et lorsque un humain se plie sous les malheurs  
Et un héros sublime et beau  
La Tristesse courbe comme l'âge,  
Que la Colère se cache pour un moment,  
Ne ravive pas les plaies...  
Et que résonnent, ne fût-ce qu'au mourant:  
Ces mots: „Le calme t'est accordé!” [...]

Combien y a-t-il de plaies, d'épines et de douleurs  
Dans la vie, que de larmes se versent en secret!  
Qui, parmi les soupirs, pousse un rire tapageur,  
Bienheureux! tel un fou au milieu des blessés.

Après avoir lu ces paroles, écoutons la *Ballade en fa mineur* op. 52. Patientons jusqu'au *pianissimo* des accords dans les mesures 203–210... Nous ressentirons plus profondément la «fuite» tumultueuse du coda...

### 2.3. LA TRADITION PHILOSOPHIQUE

À l'Université de Varsovie de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle le courant philosophique principal était celui de la philosophie antispéculative, se référant au bon sens, représenté entre autres par Zubelewicz et Lach-Szyrma, et en dehors de Varsovie — par Anioł Dowgird (1776–1835) et Michał Wiszniewski (1794–1865). Le premier était un philosophe actif à Wilno (où il fut entre autres le professeur de logique d'Adam Mickiewicz), mais bien connu à Varsovie (comme membre correspondant de la Société des Amis de la Science). Le second fut un professeur de l'Université Jagellone, et s'engageait, en

outre de la philosophie, de la méthodologie surtout, dans la psychologie et dans l'histoire de la littérature.

#### 2.3.1. FELIKS JAROŃSKI

Un autre maître à penser mérite notre attention — le philosophe cracovien Jaroński (1777–1827), dont nous avons écrit quelques lignes à propos de Brodziński, qui fréquentait ses cours à l'Université Jagellone. Jaroński fut l'auteur d'un manifeste très important — *De quelle sorte de philosophie ont besoin les Polonais* [*Jakiej filozofii Polacy potrzebują*] (1810). Le texte comprenait trois postulats méthodologiques, particuliers à la philosophie du bon sens.

Le premier stipulait qu'on traite la philosophie comme base logique de toute la connaissance humaine (Tatarkiewicz (éd.) 1970, p. 13):

[Car la philosophie] est une compétence générale, ou introductrice, préséant à toutes les connaissances particulières.

Le second était le postulat de minimalisme et d'approche pratique: (Tatarkiewicz (éd.) 1970, pp. 15–16):

Lesquelles [...] sont [...] les limites [...] finales de la raison? Les voilà: (1) Que l'homme veuille savoir ceci seulement qui ne dépasse pas les bornes de l'esprit humain. (2) Ce qu'il sait, qu'il l'applique pour se perfectionner, c'est-à-dire d'obtenir une moralité plus élevée et un bonheur plus grand. [...] Que suis-je? Que puis-je savoir? Que dois-je attendre de la vie? Qu'est-ce que je devrais faire? Voici les questions auxquelles la philosophie devrait répondre, quiconque les pose.

Suivant le troisième postulat, le langage devrait intéresser les philosophes tout particulièrement (Tatarkiewicz (éd.) 1970, p. 37):

[Car] la source la plus abondante de fautes sont les défauts des langues et l'utilisation de mots à signification instable.

Ces idées sont parvenues, par l'intermédiaire de Brodziński, aux étudiants varsoviens de celui-ci, Chopin compris. Il les appliquait pour juger la valeur des opinions philosophiques qu'il a connus après son émigration.

### 2.3.2. JÓZEF BYCHOWIEC

Pour d'autres raisons, il convient de citer un philosophe de Vilna, Bychowiec (1778–1845), qui, pendant un temps, a fait des études à Królewiec (où il a connu personnellement Immanuel Kant), et plus tard devint adjudant de Joachim Murat. Dans son *Un mot sur la philosophie* [*Słowo o filozofii*] (1816), travail bien connu parmi les intellectuels dont l'influence a formé la personnalité de Chopin, il prononçait des opinions significatives sur le besoin de former le goût en art (Tatarkiewicz (éd.) 1970, p. 142):

L'homme n'est pas satisfait de savoir comment il doit remplir ses devoirs; il ne lui suffit pas d'assouvir ses besoins élémentaires; il veut encore rendre son existence aussi agréable que possible. Il est ravi par *le beau et le sublime*; il cherche donc des lois pour perfectionner son goût.

### 2.3.3. BRONISŁAW FERDYNAND TRENTOWSKI

Trentowski (1808–1869) avait presque le même âge que Chopin; tous deux ont fréquenté les cours de Brodziński et de Lach-Szyrma à l'Université de Varsovie. Bien qu'il se fût finalement consacré à inventer des fantaisies philosophiques «nationales», il gardait une attitude ostensiblement critique envers la doctrine de Towiański<sup>9</sup> (1799–1878), qui a fait dévier tant de vigoureux esprits, surtout parmi les émigrés polonais séjournant à Paris. Trentowski écrivait dans „Un mot sur le towianisme” [„Rzecz dotycząca się towiańszczyzny”] (Walicki & Sikora & Garewicz (éds) 1977, p. 280):

Tout homme pourvu de bon sens y [c'est-à-dire dans les prophéties] VOIT DE SOI-MÊME, malgré le penchant de nos compatriotes aux fausses

<sup>9</sup> Un mélange de pacifisme (d'où entre autres des accusations d'espionnage) et de messianisme centré sur la Pologne. [Note du traducteur.]

sciences vêtues de poésie et aux choses miraculeuses, malgré des semblants d'érudition, de connaissance et de génie, malgré plusieurs vérités réelles et vénérables qui éclairent la nuit de la vie humaine, UNE FOLIE PROFONDE LA PLUS ÉVIDENTE QUI SOIT.

Nous retrouvons presque les mêmes termes chez Chopin, lorsqu'il parlait du messianisme en général et du towianisme en particulier, et il évitait le contact avec Józef Hoene-Wroński (1776–1853) et Towiański (Tatarkiewicz 1963, p. 736) d'une manière qui semblait ostentatoire. Malgré cela, il écrivait avec un grand respect sur un des partisans du towianisme, Izidor Sobański, dans une lettre du 11 septembre 1841 à Fontana:

Je ne crains rien pour Mick[iewicz] ni Sob[ąński]; ce sont des esprits vigoureux et pourraient encore survivre à plusieurs émigrations sans perdre leur raison ou leur énergie.

### 3. À L'ÉTRANGER

À Paris, Chopin s'est rapidement senti chez soi dans le milieu artistique et intellectuel de la capitale; certains ont choisi de l'expliquer par sa prétendue appartenance à la franc-maçonnerie (voir p.ex. Iwaszkiewicz 1955, p. 143). Il devint tout aussi vite, en 1833, membre de la Société Littéraire polonaise.

Après son départ de la Pologne, Chopin ne fréquentait plus les philosophes académiques; notamment, l'on ne retrouve pas de traces qu'il eût rencontré le philosophe français le plus célèbre de l'époque, professeur à la Sorbonne, l'historiosophe Victor Cousin (1792–1867), ou lu ses œuvres. Par contre, sur l'orbite de Chopin sont apparus deux politiciens-philosophes amateurs, deux essayistes-philosophes-amateurs et deux poètes-philosophes amateurs, les quatre premiers — des étrangers pour Chopin et les deux derniers — des émigrés de la Pologne.

Les deux politiciens-philosophes amateurs étaient: Joseph de Maistre (1753–1821) et Louis de Bonald (1754–1840).

Mais, s'il s'agit des opinions et de l'attitude créatrice de Chopin, les quatre autres avaient une influence prépondérante.

### 3.1. LES ESSAYISTES–PHILOSOPHES–AMATEURS

#### 3.1.1. HUGUES FÉLICITÉ ROBERT DE LAMENNAIS

Chopin avait fait la connaissance de Lamennais (1782–1854) grâce à M<sup>me</sup> Sand, qui admirait beaucoup son programme politique socialiste–chrétien. Elle a écrit à propos de lui dans *l'Histoire de ma vie* (Sand 1855, vol. XII, pp. 134–144):

[La vie de Lamennais a été] le progrès divin d'une intelligence éclore dans les liens de croyance du passé et condamnée par la Providence à les élargir et à les briser, à travers mille angoisses, sous la pression d'une logique plus puissante que celle des écoles — la logique du sentiment.

Chopin, comme tous les émigrés polonais installés en France, le respectait à cause de sa sympathie pour la cause polonaise. Lamennais écrivait dans l'essai „Prise de Varsovie”, publié en 1832 (Lamennais, F. de, *Cœuvres complètes*, vol. II, Bruxelles 1839, Société Belge de Librairie. Hauman et Comp<sup>e</sup>, p. 477):

L'héroïque nation polonaise, délaissée de la France, repoussée par l'Angleterre, vient de succomber dans la lutte qu'elle a si glorieusement soutenue pendant huit mois contre les hordes tartares alliées avec la Prusse. Le joug moscovite va peser de nouveau sur le peuple des Jagellons et des Sobieski. [...] Ainsi donc, peuple généreux, lorsque tu combattais pour ta vie, nous n'avons pu t'aider que de nos vœux.

Lamennais fut également l'auteur de l'„Hymne à la Pologne”, très solennel, que Niemcewicz traduisit en polonais. Pour le compléter, il écrivit un très beau essai „La Pologne” de 1838 (Lamennais 1970, p. 283):

Du côté du soleil levant et des longues journées, j'ai vu une multitude dispersée sur une terre belle et fertile, et partout où que je tourne mon

regard, il y avait des fronts assombrés, des faces tristes, des bouches closes, et les yeux seulement, desquels des larmes silencieuses coulaient imperceptiblement, menaçaient encore.

Chopin partageait aussi l'avis de Lamennais en ce qui concerne l'hypocrisie politique que ce dernier détractait dans ses *Paroles d'un croyant* (Lamennais 1834, pp. 68–69):

Ne vous laissez pas tromper par de vaines paroles. Plusieurs chercheront à vous persuader que vous êtes vraiment libres, parce qu'ils auront écrit sur une feuille de papier le mot de „liberté”, et l'auront affiché à tous les carrefours. La liberté n'est pas un placard qu'on lit au coin de la rue. Elle est une puissance vivante qu'on sent en soi, et autour de soi, le génie protecteur du foyer domestique, la garantie des droits sociaux, et le premier de ces droits. L'oppressé qui se couvre de son nom est le pire des oppresseurs. Il joint le mensonge à la tyrannie, et à l'injustice la profanation; car le nom de la Liberté est saint.

Sans doute il aurait reconnue comme sienne cette phrase de *l'Esquisse d'une philosophie*, que (Lamennais 1840–1848, vol. III, p. 127):

Le Beau n'est [...] que la manifestation du Vrai.

Mais l'idée cruciale pour Lamennais, une utopie sociale–chrétienne, était tout aussi inacceptable pour Chopin que toute autre fantaisie intellectuelle mimant un programme politique.

#### 3.1.2. RALPH WALDO EMERSON

Le philosophe que Chopin connut personnellement à Paris, et l'y rencontra à diverses occasions (et lors de son séjour à Londres), était l'Américain Emerson (1803–1882). Dans sa lettre du 18 août 1848 à Fontana, il demandait à son ami:

Si tu vois Emerson, votre [*scil.* ici, anglo–américain] philosophe célèbre, rappelle–moi à son souvenir.



Il paraît que les idées d'Emerson ont réellement plu à Chopin, entre autres parce qu'elles convergeaient avec ce qu'il a acquis à Varsovie: une distance accusée envers des autorités de mauvais aloi et des spéculations brumeuses, et la conviction qu'on peut et qu'il faut se fier, en philosophie, au bon sens.

Plusieurs idées plus précises étaient également communes à Chopin et à Emerson.

Parmi elles, mentionnons surtout les opinions sur le statut de l'artiste et la fonction de l'art. Voici des remarques à ce propos qu'Emerson avait dispersées dans ses différents essais.

Pour le statut de l'artiste, Emerson en écrivait dans les „Lois de l'esprit” et „La confiance en soi” (1841–1844/1929, s. I, pp. 184, 47, 55 et 53):

Tout homme a sa vocation propre, qui est le talent. Il y a une direction dans laquelle tout un espace s'ouvre devant lui. Il a des capacités qui l'invitent justement dans cette direction—là, pour qu'il les emploie à l'infini. [...]

Avoir confiance en sa propre pensée, avoir confiance en ce qui est vrai pour quelqu'un, au plus profond de son cœur, est aussi vrai pour tous — c'est être un génie [...].

Celui est un grand homme qui, parmi la foule, garde, avec une douceur parfaite, l'indépendance de la solitude. [...]

Je quitte père, mère, femme et frère si mon génie m'appelle.

Emerson et Chopin étaient tous les deux conscients du fait que la création, qui semblerait un domaine du rêve, de l'imagination, demande une concentration extrême.

Des remarques sur les fonctions de l'art, que Chopin aurait reconnues siennes, se trouvent dans les essais „L'Histoire” et „L'Art” (Emerson 1841–1844/1929, s. I, pp. 22, 340 et 328):

Le vrai poème, c'est l'âme du poète [...].

La musique la plus douce n'est pas dans un oratoire, mais dans une voix humaine, lorsqu'elle émet, du fond de sa vie momentanée, des tons de tendresse, de vérité et de courage [...].

L'artiste doit se servir des symboles utilisés par son époque et sa nation, pour communiquer à ses contemporains ce sens enrichi. Ainsi, dans l'art, le nouveau se forme toujours à partir de l'ancien matériau.

Chopin et Emerson nourrissaient les mêmes convictions sur le destin, les devoirs envers nos prochains et la foi.

Voici ce qu'avait écrit Emerson sur le destin dans son essai „L'Histoire” (Emerson 1841–1844/1929, s. I, p. 22):

Si nous avons pu disséquer l'homme, nous y aurions vu la raison de la courbe et du pli les plus infimes de son œuvre, comme chaque crête et chaque nuance d'une coquille marine existe déjà dans les organes d'excrétion du poisson<sup>10</sup>.

Les deux gardaient une attitude semblable face aux deux relations interhumaines essentielles: la miséricorde et l'amitié. Emerson l'a exprimé de manière très suggestive dans les essais „La confiance en soi” et „L'Amitié” (Emerson 1841–1844/1929, s. I, pp. 53 et 206):

N'allez pas me dire [...] que mon devoir est d'amener tous les pauvres à la richesse. Sont-ils MES pauvres? [...] Je regrette [...] même un cent donné aux gens qui ne m'appartiennent pas [*scil.* ne sont liés à moi d'aucune façon] et à qui je n'appartiens pas. [...]

L'amitié traite son objet comme un dieu pour pouvoir déifier les deux amis.

Chopin, comme Emerson, rejetait la foi «accaparante», dont le fondement est la prière-supplication. Emerson gardait la même attitude; dans l'essai „La confiance en soi”, il écrivait (Emerson 1841–1844, s. I, pp. 76–77):

La prière consiste à contempler les faits de la vie d'un suprême point de vue. C'est un monologue d'une âme qui regarde et qui se réjouit. C'est

---

<sup>10</sup> Vestige d'une croyance que la zoologie moderne a falsifiée. [Note du traducteur].

l'esprit de Dieu qui annonce que ses actes sont bons. Mais la prière comme moyen d'atteindre un but privé est une ignominie et un vol. [...]

Un autre type de fausses prières sont nos regrets. Le mécontentement est un manque de confiance en soi, une faiblesse de la volonté. [...] Notre compassion est aussi un bas instinct.

Le regret présent dans la vie et l'œuvre de Chopin n'était sûrement pas une lamentation pleurnicheuse sur son sort.

### 3.2. LES POÈTES-PHILOSOPHES-AMATEURS

#### 3.2.1. ADAM MICKIEWICZ

Un hasard des plus étranges fit que Chopin doit une sorte de cours systématique d'histoire de la philosophie à un poète — Mickiewicz (1798–1855). Dans ses cours sur la littérature slave, donnés dans les années 1841–1843, Mickiewicz avait englobé une esquisse de l'histoire de la philosophie européenne, philosophie de la politique et philosophie de l'histoire avant tout, depuis Platon — et, quant à la Pologne, depuis Witelo — jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle (avec des mentions nécessaires de Descartes, de Kant *etc.*). Lors de ses cours, il parla également d'Emerson, mais il était tout sauf admiratif (Mickiewicz 1841–1843/1849, vol. IV, p. 457):

L'homme d'Emerson est un homme suspendu je ne sais où. Quant à M. Leroux, il nous laisse du moins l'appui d'une nationalité.

Chopin, qui estimait Mickiewicz et adorait ses poèmes, a dû écouter le plus attentivement ce que le grand auteur disait du patriotisme et des problèmes polonais.

Il a entendu une explication de la place du patriotisme dans les opinions des Polonais (Mickiewicz 1841–1843/1860, vol. II, pp. 28–29), de leur idée de la patrie (1841–1843/1860, vol. II, p. 30) et de l'importance des institutions nationales (1841–1843/1849, vol. IV, pp. 461–462):

Le patriotisme est donc le dogme générateur de tout le développement spirituel et intellectuel de la Pologne. [...]

La patrie pour tout Polonais, est, elle vit partout où bat le cœur fidèle de ses enfants. [...]

Si le culte nous rend aptes à recevoir la vérité, s'il nous en facilite l'acquisition, l'institution politique n'est autre chose que l'ensemble des secours donnés à l'homme pour lui faciliter l'application de la vérité, pour qu'il puisse faire dominer sur la terre cette vérité qu'il avait acquise dans le temple.

De plus, il a entendu quels sont, selon Mickiewicz, les traits saillants négatif et positif des Polonais: leur jalousie innée d'une part (1841–1843/1860, vol. III, p. 9) et la vénération de la liberté personnelle de l'autre (1841–1843, vol. II, pp. 379–380):

Voici comment il [*scil.* Długosz] décrit le caractère de sa nation: „Chaque peuple a certaines qualités et certains vices, que l'on pourrait appeler nationaux. Le caractère des polonais est surtout porté à l'envie, la moquerie et à la calomnie.” [...]

Quelle [...] est la signification de [...] *veto* [en Pologne]? Comment l'accorder avec l'existence sociale d'un peuple? Vous savez que la société politique est regardée par les philosophes comme le résultat d'un accord commun des individus que abandonnent certains droits personnels en faveur de la société. [...] D'après les idées polonaises, un individu qui entre comme partie intégrante dans l'association politique n'en conserve pas moins ses droits primitifs; il est toujours libre de sortir de cette société. C'est donc une liberté poussée à sa limite extrême.

C'est par Mickiewicz que Chopin a appris que la tradition d'un raisonnement ordonné — de la philosophie analytique, dirions-nous aujourd'hui — date en philosophie polonaise au moins de la Renaissance, c'est-à-dire les temps de Grzegorz de Sanok (vers 1407 — 1477) (Mickiewicz 1841–1843/1860, vol. III, p. 56) et de Jan de Głogów (1445–1507) (Mickiewicz 1841–1843/1860, vol. III, pp. 56–57):



Parmi ces savants [...] de l'époque [des Jagellons], nous citerons Grzegorz de Sanok [...]. Cet homme éminent ne visait à rien moins qu'à renverser la philosophie d'alors et à introduire une réforme générale dans les sciences. Il était ennemi juré de la philosophie scolastique, dont personne encore n'avait mis en doute la profondeur et l'exactitude. Il disait et écrivait que le syllogisme n'est que la manière de raisonner en coordonnant des paroles, et qu'il n'est qu'un rêve sans réalité ; il [...] désignait déjà le mouvement analytique et critique. [...]

De la même Académie [*scil.* de Cracovie] sortit aussi Jean de Głogów, savant célèbre [...]; Jean de Głogów commenta, selon les coutumes d'alors, la philosophie d'Aristote; mais il chercha des voies nouvelles.

Quant aux grands penseurs étrangers, Mickiewicz les percevait surtout d'après leur attitude envers la Pologne, d'où des remarques ostensiblement critiques à l'adresse de Montesquieu (1689–1755), de Voltaire (1694–1778), de Gibbon (1737–1794), de Saint-Simon (1760–1725) et de Fourier (1772–1837) (Mickiewicz 1841–1843/1860, vol. II, pp. 288–289 et 292–293):

Les philosophes, qui étaient alors à la tête du mouvement européen [...] [à l'époque des partages] et qui représentaient la philosophie matérialiste, [...] combattaient la Pologne avec la même haine, avec la même violence. Voltaire, le plus illustre de ces philosophes, falsifiait même l'histoire pour justifier le partage de la Pologne [...]. Gibbon admire [...] le système mongol [*scil.* moscovite]. [...] Montesquieu [...] ne monte [...] aucune sympathie pour la Pologne. [...]

[Il existe] des philosophies intermédiaires entre le catholicisme et le matérialisme [...]. [Mentionnons à ce propos l'école des saint-simonistes.] Les saint-simonistes n'admettent pas la nationalité; cependant les chefs de cette école glorifient la Russie comme représentant la force, parce qu'ils croient que, cette force une fois convertie, tous les pays qu'elle gouverne seront mis à la disposition du saint-simonisme. Les fouriéristes aussi, qui repoussent également toute idée nationale et historique et qui cherchent à fonder une société nouvelle, en ont appelé à la nationalité slave.

C'est pour cette raison que Mickiewicz a proféré ces paroles d'estime relative pour de Maistre (1753–1821) (Mickiewicz 1841–1843/1860, vol. II, p. 293):

Parmi les philosophes catholiques, un de plus grand penseurs, Joseph de Maistre, voyait bien l'injustice qu'on faisait à la Pologne; il soupçonnait l'ignorance des peuples qui racontaient son histoire: cependant, comme émigré français, comme attaché à la légitimité, et supposant l'empire russe basé seulement sur la légitimité, il n'accorda à la Pologne que des regrets stériles. [...] Vous voyez un instinct singulier, un mouvement général qui attire tous les systèmes philosophiques vers le Nord.

Mickiewicz, lors de ses cours, a consacré beaucoup de temps à la philosophie allemande du XIX<sup>e</sup> siècle, en la critiquant avec acerbité, Georg Wilhelm Friedrich Hegel surtout, et, pas très justement, ses partisans polonais, Trentowski et August Cieszkowski (Mickiewicz 1841–1843, vol. II, pp. 290–291):

Celui [...] qui s'est établi sur les ruines des autres doctrines philosophiques, est celui d'Hégel. Je ne l'examinerai qu'autant qu'il se rapportera à la question politique [...]; je chercherai à en exprimer d'une manière claire la pensée fondamentale, enveloppée presque toujours dans un langage obscur et énigmatique. [...] Suivant Hégel, Dieu [...] de tout l'univers se réalise dans l'homme. [...]

Je suis très éloignée de vouloir faire une caricature de ce système. [...] Mais [...] d'après les idées d'Hégel, l'état le plus parfait sous lequel la Divinité puisse se produire est celui de royaume de Prusse.

En revanche, il y eut peu de place dans les cours de Mickiewicz pour les problèmes métaphysiques au sens strict; la mention la plus importante fut peut-être celle du critère de sûreté (Mickiewicz 1841–1843/1849, vol. IV, pp. 449–450):

Quelle est en définitive l'opinion des philosophes sur le *criterium* de la vérité, sur la possibilité pour un homme d'acquérir la conviction que tel

ou tel sentiment est juste, que telle ou telle opinion est vraie? conviction sans laquelle il n'y a pas d'action? Nous allons parler de l'application de la philosophie à la vie.

Enfin, Chopin a dû s'intéresser aux idées esthétiques de Mickiewicz, est surtout à l'idée que celui-ci avait de la musique (Mickiewicz 1841–1843, vol. III, pp. 64 et 63):

Sans la musique donc il n'y a pas de poésie lyrique. [...]

Qu'est-ce qu'une poésie lyrique sans lyre? Que sont les poètes qui prétendent chanter sans qu'ils aient composé la musique de leurs chants, ni même entendu aucune espèce de chant dans leur âme? La musique n'est pas un accompagnement de la poésie lyrique; elle en constitue la partie essentielle; elle en est l'âme, la vie et la lumière. De là vient l'importance de la musique nationale et du chant national pour la littérature nationale; de là vient que dans les pays où le peuple cesse de chanter, les poètes doivent nécessairement cesser de composer de véritables poésies lyriques. Qu'est-ce qu'une musique nationale? De même que les chansons populaires ne sont que des inspirations d'individus quelquefois très prosaïques, mais qui ont eu dans leur vie des accès d'inspiration réelle; ainsi la musique nationale, la musique des peuples, est un ensemble de tons arrachés aux âmes des nations par une inspiration soudaine, musicale. On appelle motifs ces tons détachés. Le mot est juste, pourvu qu'on veuille en comprendre tout la portée. Qu'est-ce qu'un motif? C'est un moteur, c'est une idée, c'est un principe de mouvement. [...] Voilà pourquoi des musiciens très savants sont très souvent pauvres en motifs; ils écoutent à la porte des cabarets pour saisir ces motifs qu'un paysan trouve en raclant son violon.

### 3.2.2. CYPRIAN KAMIL NORWID

Le second poète–philosophe amateur que Chopin rencontra seulement dans les dernières années de sa vie fut Norwid (1821–1883).

Norwid exprimait ses opinions d'une manière voilée et peu communicative; la réserve de Chopin, très terre-à-terre en ce qui les concernait, envers lui ne devrait pas nous

étonner. Il écrivait à Delfina Potocka avec son sens de l'humour caractéristique (Chopin 1949, pp. 306–308):

Sûrement il était plus aisé pour les ours de Radziwiłł<sup>11</sup> de danser qu'il ne m'est d'écrire à Norwid. Pour moi, j'écris, comme tu le sais, en appelant un chat un chat, et je le prie aussi de m'expliquer ce qu'il veut dire par l'ABC. Mais c'est un penseur né, et il noie tout dans la sauce de la philosophie si bien que personne n'est capable de comprendre ce qu'il veut dire. Il complique tellement les choses les plus simples que ton cerveau cogne au crâne comme un oiseau aux barres de sa cage, pire: en vain, car c'est trop difficile pour comprendre. Que Dieu nous garde s'il parle comme il écrit, car qui peut en venir à s'entendre avec lui, et à quel sujet? C'est déjà le troisième philosophe qui paraît en ce moment dans la nation polonaise; je m'en réjouis au lieu de me tourmenter de n'avoir pas la cervelle assez bien meublée pour comprendre les philosophes. [...]

Tu ne suivras aucunement le fil de sa philosophie, et peut-être suis-je trop bête pour atteindre jusqu'aux fondements de ses pensées.

Pourtant, cela n'a pas empêché qu'il se forme entre les deux artistes des liens spirituels très profonds, ni que l'un ait une opinion très flatteuse de l'autre.

Chopin estimait beaucoup Norwid, car, ayant enfin „creusé son chemin” à force de longues conversations avec le poète „jusqu'aux fondements de ses pensées”, il y trouva des éléments romantiques, certes, seulement de caractère non pas messianiste, mais, sinon intellectuel, du moins émotionnel et esthétique. Ce point de vue émotionnel et esthétique à la fois sur la réalité était commun à Norwid et à Chopin (Tatarkiewicz 1963, p. 737).

Pour Norwid, il a décrit la création de Chopin en 1850, donc après la mort de ce dernier, dans *Promethidion* (Norwid 1971–1976, vol. III, pp. 661–662) comme suit:

<sup>11</sup> Il s'agit du prince K. Radziwiłł (1734–1790), surnommé pour son dicton «Messire Chéri», qui avait un faible pour ces animaux: des ours spécialement dressés servaient lors des festins fabuleux organisés dans son palais ou, attelés, à faire à ses invités le tour de ses biens.

Élever les inspirations populaires à une force transcendant et enveloppant l'humanité tout entière, élever le POPULAIRE à l'HUMAIN, non par des applications extérieures et des concessions formelles, mais par un développement intérieur, un mûrissement — voilà ce que la muse de Frédéric laisse entendre comme intonation de l'art national. Les pensées qui ne sont pas encore arrivées à l'horizon agitent et font bruire leurs ailes comme des harpes d'Éol, et ceci prédit la MUSIQUE. [...]. L'ARTISTE NATIONAL ORGANISE L'IMAGINATION.

En POLOGNE, l'art ira fleurir à partir de la tombe de Frédéric Chopin, comme une couronne de convolvule, par des idées un peu plus soignées sur LA FORME DE LA VIE, ce qui veut dire: sur la direction du beau, et sur LE CONTENU DE LA VIE, ce qui veut dire: sur la direction du bien et de la vérité.

Alors, l'artisme se mettra ensemble pour former l'art national.

Cette dernière phrase reçut cet auto-commentaire suivant (1971–1976, vol. III, p. 662):

J'ai cherché longtemps, longtemps, où se trouve le havre de l'art polonais, enfant d'INSPIRATIONS, mère de TRAVAUX, moment de REPOS. Je me suis rendu compte que le sentiment d'harmonie entre le contenu et la forme de la vie sera pour nous la base de l'art. Je fus convaincu que l'ART mis au service uniquement de l'HARMONIE DU CONTENU ET DE LA FORME, et se cure du ROMANTISME (c'est-à-dire du CONTENU) d'abord grâce à la baïonnette de la FORME sociale générale, car l'art le plus élevé est l'HÉROÏSME!

Comme nous le voyons, le reproche d'un style trop sophistiqué que Chopin faisait à Norwid était tout à fait justifié. Le poète ne pouvait-il pas formuler ses pensées plus simplement, en disant que le mérite de Chopin est d'introduire dans la culture générale des éléments de la musique populaire polonaise, sans la mouler par force dans les structures existantes, mais en développant sa forme intérieure originale?



## II<sup>E</sup> PARTIE

# SA PERSONNALITÉ

*Je fus alors chez Toi, Frédéric, quel honneur!  
Ta main... pour sa blancheur  
de marbre, exquise, distinguée,  
Hésitante comme une plume d'autruche froissée  
Se confondait, pour moi, avec les touches  
De ton piano...*

Cyprian Kamil Norwid  
„Le pianoforte de Chopin” [„Fortepian Chopina”]



### 1. SON EXTÉRIEUR

Une taille moyenne (170 cm), d'où sans doute le nom familier de „mon petit” que M<sup>me</sup> Sand donnait à Chopin; une constitution svelte, maigre, fragile („phtisique”); les épaules légèrement haussées („militairement, à la polonaise” comme l'a noté Georges Mathias; Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 389); le dos voûté seulement vers la fin de sa vie, la tête tendue en avant; le visage allongé, ovale; le teint pâle, transparent; les cheveux peignés vers l'arrière, bouclés, abondants, plutôt clairs, d'une nuance brun doré avec des fils roussâtres; les sourcils et la barbe clairs, eux aussi; le front haut; les joues un peu flétries; les yeux gris-bleu avec des taches brun clair; le nez proéminent, aquilin; la bouche petite; la mâchoire arrondie; les mains (avec „le quatrième doigt mal formé”) et les pieds petits. Joignons à cela des mouvements pleins de grâce; un regard intelligent, malicieux ou baigné de spirituel et de rêverie („mélancolique”); un gentil sourire; une voix fluente, d'ordinaire douce, baissée, assourdie.

Il semble que Chopin nourrissait un complexe persistant d'un élément de son physique — de son nez proéminent, bien qu'il le cachât sous des plaisanteries. Dans la lettre du 19 août 1824 à Wilhelm Kolberg, il écrivait:

Les mouches s'asseoient fort souvent sur Son Altesse hauteur mon nez.

Dans le *Courrier de Szafarnia* du 27 août 1824, il relatait:

Messire Pichon [*scil.* Chopin] connaît de grandes incommodités à cause des cousins [*scil.* moustiques], dont il a trouvé une foule à Szafarnia. Ils le piquent comme ils peuvent; par bonheur, pas au nez, sinon, celui-ci deviendrait plus grand encore qu'il ne l'est à présent.

Et, dans sa lettre du 8 juillet 1825 à Białobłocki, il écrivait:

L'examen approche, le voilà sous mon nez (autrefois, les Polonais disaient: DERRIÈRE LA CEINTURE,<sup>12</sup> mais, comme je n'en porte pas, voilà la raison pour laquelle je t'écris: l'examen est sous mon nez).

Nb. Le problème «nasal» le hantait jusqu'à la fin de ses jours. Dans la lettre du 18<sup>e</sup> août 1848 à Fontana, il écrivait:

Voilà ce qui me reste, un grand nez et le quatrième doigt mal formé.

Voilà comment nous pouvons reconstruire l'apparence de Chopin d'après des témoignages écrits et des peintures.

Pour les témoignages écrits, les plus importants sont: le signalement du passeport français de 1837 (Sikorski-Myślakowski 2000, pp. 37–38), la caractéristique donnée dans le *Courrier de Varsovie* [*Kurier Warszawski*] n° 288 du 31 octobre 1849, et une description faite par Liszt, datant de beaucoup plus tard (1852/1960, p. 102).

Les témoignages picturaux les plus réussis furent, de la vie de Chopin, des portraits sur deux médailles: un, où il figure avec Ferdinand Hiller, peint en 1835 par un auteur inconnu, et un autre, individuel, de 1837, fait par Jean François Antoine

---

<sup>12</sup> Jeu de mots impossible à répéter en français: on dirait simplement que l'hiver approche ou est aux portes, ce qui empêcherait de faire allusion à la ceinture; d'où la traduction mot à mot. [Note du traducteur.]

Bovy. Ensuite, ce fut la lithographie de la Banque Polonaise, par Paweł Bolesław Podczaszyński d'après un dessin de Kwiatkowski fait au moment de la mort de Chopin, comme l'annonçait le *Courrier de Varsovie* n° 331, du 15 décembre 1849.

## 2. SA SANTÉ

Chopin était malade depuis son enfance.

Mais seulement après l'émigration sa santé empira très visiblement, et Hector Berlioz put dire non sans raison que Chopin „a été mourant toute sa vie” (Tomaszewski 2010, p. 16) — sauf qu'il s'agissait de toute sa vie hors de la Pologne. Il prenait souvent froid, et plus tard, il a commencé à cracher du sang.

Différents médecins ont donné des diagnostics différents de la maladie qui a mené à sa mort précoce; ce fut le plus souvent la tuberculose et une maladie chronique du larynx. Grzymała a écrit qu'après l'autopsie, faite sur le demande de Chopin lui-même, „il s'est avéré qu'il ne souffrait pas de la maladie qu'on supposait”. Un neveu, Antoni Jędrzejewicz, prétendait que Chopin „est mort d'un anévrisme du cœur”.

Son attitude envers la maladie était très particulière. Le nombre des remarques relatives à sa santé dans sa correspondance préservée, témoigne de la place que la lutte contre la maladie occupait dans sa vie. Dès sa prime jeunesse, il sentait derrière lui l'«ombre de la mort». Au moins depuis le décès de sa sœur Emilia, il a dû savoir que sa propre vie pouvait être interrompue à chaque moment. Il écrivait, dans la lettre des 12–26 décembre 1845 à sa famille:

D'ordinaire, plus on est sain, moins on a de patience face à la souffrance physique. Et elle ne trouve pas de cure nulle part dans le monde, même la sagesse n'y peut rien.

Il s'exprimait parfois avec aversion, voire avec une ironie ouverte, en parlant des médecins et de leurs pratiques.

Dans la lettre du 3 décembre 1838 à Fontana, il lui confiait, irrité:

J'ai empêché de justesse que [les médecins] me saignent ou m'appliquent des vésicatoires, ou ne me fassent des incisions, et grâce à la Providence je me retrouve aujourd'hui comme je l'étais avant.

Il écrivait, dans la lettre du 18 juin 1849 à Grzymała:

Je ne fais pas de voyages, sauf, parfois, au bois de Boulogne. Je me sens plus costaud maintenant, car j'ai mangé davantage et abandonné les médicaments ces dernier temps, mais je souffle et je tousse de même, sauf que c'est mieux supportable. Je n'ai pas encore recommencé à jouer, je ne peux pas composer, et je n'ai aucune idée quelle pitance je ferai avant peu.

Et dans la lettre du 3 décembre 1838 à Fontana, il ironisait:

J'ai été malade, mais malade ces deux dernières semaines; j'ai pris froid, malgré les 18 degrés, les roses, les oranges, les palmiers et les figuiers. Des trois docteurs les plus fameux de toute l'île, l'un reniflait ce que j'avais craché, l'autre frappait d'où je crachais, et le troisième me palpait et m'auscultait quand je crachais. Le premier m'a dit que j'ai crevé, le second, que je crève, et le troisième, que je CRÈVERAI.

On soulignait sa patience ce face à la maladie, bien que la souffrance, liée aux quintes de toux épuisantes et des difficultés de respiration qui allaient croissant, l'ont peu à peu rendu complètement découragé. La faiblesse physique le paralysait. Il confiait à Delacroix (Delacroix 1932, vol. I, p. 288: note du 14 avril 1849):

L'ennui était son tourment le plus cruel. Je lui ai demandé s'il ne connaissait pas auparavant ce vide insupportable que je ressens quelquefois. Il m'a dit qu'il savait toujours s'occuper de quelque chose. Si peu importante



qu'elle soit, une occupation remplit les moments et écarte ces vapeurs. Autre chose sont les chagrins.

Il attendait la mort, et pourtant semblait nourrir des phobies à cet égard. Il a mentionné à plusieurs reprises (on ne sait pas dans quelle intention) sa mort dans un hôpital, d'abord dans sa lettre du 9/10 août 1841 à Fontana, et, après des années, dans la lettre du 30 octobre 1848 à Grzymała:

J'ai rêvé un jour que je mourais à L'HÔPITAL, et cela s'est tellement fixé dans mon esprit qu'il me semble que c'était hier. Si tu me survis, tu sauras s'il faut croire aux rêves. [...]

Je peux crever à L'HÔPITAL, mais au moins je ne laisserai pas une veuve sans le sou. D'ailleurs, qu'est-ce que je fais de Te l'écrire, tu sais bien ce que je pense...

Juste devant sa mort il aurait dit (Sydow (éd.) 1955, vol. II, p. 460):

Comme cette toux m'étouffera je vous conjure de faire ouvrir mon corps pour que je sois pas enterré vif.

Lorsque, pendant son séjour en Angleterre, il eut un grave accident, il écrivit dans la lettre des 4-9 septembre 1848 à do Grzymała que la vision de son infirmité lui serait insupportable:

J'avoue que je considère ma dernière heure avec calme, mais l'idée des pieds et mains cassées m'effraie vraiment. Il ne me manque que l'INFIRMITÉ.

### 3. SA MANIÈRE D'ÊTRE

Son temps, Chopin le partageait avant tout entre sa vie de société, sa création artistique qui l'épuisait beaucoup, et d'innombrables leçons de piano, dont il écrivait dans la lettre du 11 octobre 1846 à sa famille:

Il faudra bientôt reprendre le collier, alias les leçons.

Le „collier” ne devint une nécessité qu'à Paris, car des leçons de piano pour les demoiselles des familles aisées y constituaient la source essentielle de ses revenus. Par contre, il apporta avec lui l'habitude polonaise des repas célébrés, presque quotidiens, des concerts entre amis et des bals; il ne refusait pas non plus de participer aux parties de chasse, si populaires dans les biens des aristocrates polonais (il y prenait part notamment à Antonin, le domaine du prince Radziwiłł). Dans sa jeunesse, il observait cette habitude un peu à contrecœur. Dans la lettre du 4 septembre 1830 à Woyciechowski, il écrivait:

Si, d'une part, je vénère les relations sociales, je soutiens de l'autre que c'est une invention du diable, et nous nous porterions tous mieux sans argent, desserts, souliers, chapeaux, biftecks, crêpes etc., comme on les nomme.

Le temps passant, cette habitude devint une obsession, destructive pour son organisme. Ni les remontrances amicales de Woyciechowski à Varsovie, ni les avertissements des amis parisiens, allusifs de Mickiewicz et moins délicats de M<sup>me</sup> Sand, n'y purent rien faire.

Le problème fut d'autant compliqué que Chopin avait cette particularité rare dans les milieux qu'il fréquentait: il n'absorbait jamais personne de ses affaires personnelles, il «s'harmonisait» pour ainsi dire aux attentes des interlocuteurs, et restait parfaitement discret. Comme l'écrivait Liszt (1852/1879, p. 176):

Dans ses relations et ses entretiens, il semblait ne s'intéresser qu'à ce qui préoccupait les autres.

Cette attitude, contrastant avec l'universel narcissisme des conversations et l'amour des potins, Chopin la gardait

sciemment, surtout envers ses amis. Dans sa lettre du 31 août à Woyciechowski, il écrivait:

Eh bien, moi, cela me réjouit que le secret a sombré dans mon cœur, que je suis la fin de ce dont tu es le début. Toi, réjouis-toi d'avoir en moi un précipice où tu peux tout jeter sans crainte, comme à un alter ego, car ton esprit y gît au fond depuis longtemps.

Il était d'autant plus charmant aux salons qu'il faisait facilement des connaissances, qu'il exerçait une coquetterie élégante du langage sous forme de „parler de la pluie et du beau temps”, et, avec elle, une adresse à gagner l'estime des messieurs comme il faut, et la vénération des dames exaltées.

Par conséquent, non seulement cherchait-il des connaissances en société, mais aussi était bien vu dans les milieux d'aristocratie et de ploutocratie, et, qui plus est, ces milieux se battaient presque pour l'avoir dans leurs salons. On disait, et pour cause, qu'il était „un dieu”, „un enfant gâté des salons”, et „un chouchou des princesses”.

Ses manières impeccables n'y furent pas pour rien. Liszt écrivait (1852/1879, p. 177):

[La] manière d'être [de Chopin] était teintée d'une élégance si aristocratique que sans le vouloir on le traitait en prince.

Cela le jetait parfois, par parenthèse, en proie à des gens sots, prétentieux et vulgaires. Il s'en plaignait p.ex. à Grzymała dans une lettre d'été 1837:

Un dîner de soi-disant musiciens m'attend, et, tout ANGUILLISME que je sois, je n'ai pu m'en DETORDRE.

Les réceptions se prolongeant, il ne pouvait pas toujours refuser de boire, et voilà comment Juliusz Słowacki, qui ne l'aimait guère, put décrire ainsi une des soirées dans une lettre à sa mère (Sydow (éd.) 1955, vol. I, p. 217):

Nous nous ennuyions à mourir durant cette soirée-la, de dix heures du soir à deux heures du matin; mais vers la fin Chopin se grisa et improvisa des merveilles au piano.

Chopin savait augmenter son charme, non pas inné, mais inculqué par ses parents (selon M<sup>me</sup> Sand, Chopin le possédait „par habitude”), et sa distinction naturelle, par des habits élégants.

Emilia Hoffmannowa a remarqué dans ses *Souvenirs* [*Wspomnienia*] non sans reproche (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 419):

Comme il comparaisait presque uniquement parmi les grands de ce monde, il a pris lui-même des habitudes de grand seigneur.

Ajoutons toutefois que Chopin n'invitait chez soi quasi uniquement des représentants de l'«aristocratie de l'esprit». Chez Liszt (1852/1879, p. 143), nous lisons:

Les esprits les plus éminents de Paris se son maintes fois rencontrés dans le salon de Chopin.

Ce mode de vie ne fut interrompu que par la phase critique de sa maladie. D'après Liszt (1852/1879, p. 200):

En se retirant [...] du tournant tempétueux de sa société, Chopin reportait ses sollicitudes et ses affections dans le rayon de sa famille, de ses connaissances de jeunesse.

Posons pour simplifier les choses que l'intellect d'un homme se décrit par ses talents — intellectuels, inventifs et volitionnels — auxquels se joignent l'humeur et les prédilections. Si l'on essayait de résumer ces composantes intellectuelles pour Chopin, on devrait dire qu'il avait des talents étonnamment multiples, un caractère étonnamment délicat et des prédilections étonnamment claires. Bref, il était un homme exceptionnel, par ceci encore que Chopin se développait très vite du côté intellectuel, et ainsi se sont vite cristallisés: son esprit alerte, son imagination riche et sa volonté de fer, mais aussi son émotivité délicate et ses claires préférences.

### 1. SES TALENTS

Comme l'a remarqué très justement Tadeusz Kotarbiński (1960, p. 392):

Aucun effort, aucun travail systématique, même le plus raisonnablement organisé, ne peut se mesurer au talent d'un génie.

Chopin était surtout exceptionnellement doué pour la musique, mais aussi pour les langues, le jeu sur scène et la peinture.

#### 1.1. SON TALENT LINGUISTIQUE

##### 1.1.1. SES EXPÉRIENCES D'ENFANT

Chopin écrivait volontiers des vers depuis son enfance, et il faut reconnaître que ses premiers opercules n'étaient pas mal du tout.

Kazimierz Władysław Wójcicki avait lu un de ses débuts, sous forme d'un pastiche de poème épique, appelons-le „Un bal chez la femme du colonel” [„Bal u pułkownikowej”], de 42 strophes (chacune de 4 vers à six syllabes et autant de huit syllabes), incrusté de quelques tournures françaises (ce poème, comme l'ensemble de la création littéraire de Chopin, fut écrit en polonais). Il y est question de son auteur, alors âgé de quatorze ans, qui fut invité, avec ses parents, à la fête d'une femme du colonel de leur connaissance. N'ayant pas de souliers convenables, il va en acheter une paire dans une boutique de cordonnier. Arrivés sur place, ils trouvent au salon la femme du colonel, déjà très fatiguée, jouant du pantalon (un instrument à mi-chemin d'un pianoforte et d'un xylophone). Frédéric, galant homme, offre d'aider son hôtesse:

*Permettez!* — elle fait: Nenni,  
— La fatigue m'est ennemie.  
— *Mais non!* — Enfin, l'hôte céda,  
Bien que longtemps elle lutta.

Ayant joué pour les danseurs un bon moment, l'auteur danse lui-même. Ayant dansé le cotillon et la contredanse, au mazouze, il glissa et tomba...

Qu'est-ce? je ne me lève guère?  
Je devine une fracture.  
Qu'est-ce? Tout le monde est confondu.  
„Un spasme!” crie une dame émue.  
Ma bonne mère prit peur,  
On appelle papa,  
Une seconde dame  
Insiste: „au sofa!”  
Ainsi tous me lèvent du sol  
Et au sofa carambolent.  
Quelqu'un sans la moindre pitié  
M'écrase genou et pied.

Pas de mazurka,  
Quelle triste dérive,  
Le docteur 'vient pas,  
Le barbier arrive!

Pansé par le barbier, l'auteur vient en voiture chez lui, et une convalescence l'attent.

Longtemps j'ai gisé,  
C'est chose passée,  
Voici le récit  
Quelle raison en fut!  
Sans cette cause et cet effet,  
Je ne serais pas gringalet!

#### 1.1.2. LA RÉCEPTIVITÉ AU LANGAGE

Chopin avait, à la lettre, la „maîtrise” de la langue. Il parlait un polonais spontané excellent, mais en plus, en se servant d'elle, il lui arrivait de contempler la «justesse» de son outil. Dans ses lettres, nous retrouvons moult «analyses critiques» des mots et tournures alors en usage. Voilà un exemple pris dans une lettre à Woyciechowski du 18 septembre 1830:

LES LANGUES DIVINES! Quelle tournure malheureuse, comme si l'on disait: le nombril divin ou un foie divin; c'est affreusement matériel et laid.

On trouve beaucoup de néologismes amusants, des jeux de langue. Dans sa lettre du 8 août à sa famille, il écrivait notamment:

Je ne sais pas pourquoi au juste, mais les Allemands s'étonnent de moi, et moi, cela m'étonne qu'il aient de qui être étonnés.

Il y avait deux raisons de cette maîtrise de la langue et de l'exceptionnelle réceptivité langagière de Chopin.

L'une réside en l'origine française de Mikołaj Chopin: le bilinguisme du père dut déterminer que son fils ait été conscient, depuis son enfance, de l'importance de la langue comme moyen de communication.

L'autre consiste en la présence de Linde dans son entourage, Linde l'éminent philologue et lexicographe, qui devait donc posséder une sensibilité sémantique hors commun. D'ailleurs, Linde avait écrit dans l'„Introduction” à son *Dictionnaire de la langue polonaise* [*Słownik języka polskiego*] (1807–1815, vol. I, p. I):

Le langage humain, qui traduit le mieux l'imagination et les sentiments de l'homme [...] est unique sous un égard, car il repose sur d'uniques lois de la raison, conformément la nature des choses, sur une façon de penser unique et des émotions universelles. [...] Chacun a sa façon de penser toute particulière, selon son imagination, mais chaque entité honorée du nom d'humaine emploie des lois de raisonnement générales et incontestables, qui, formant l'essentiel de la logique et de la philosophie, constituent l'âme de toute science et de tout savoir-faire.

Et plus loin, il confiait (Linde 1807–1815, vol. I, p. XIV):

Je ne cesserai de me féliciter si mon œuvre aidera à raviver l'esprit national, à montrer la majesté de son joyau le plus cher, la langue maternelle.

Les plaintes fréquentes de Chopin, prétendant qu'il lui est difficile d'écrire des lettres, n'étaient qu'une piètre excuse: il semble que, tout simplement, il n'aimait pas la correspondance. Dans sa lettre du 27 juillet 1825 à Białobłocki, il avouait franchement:

Nous nous reverrons bientôt; tu sais que je n'aime pas gribouiller, sauf à 4 mains.

De même, les récriminations fréquentes de sa famille et les excuses tout aussi fréquentes de Chopin qu'il avait „encore” été longtemps sans leur donner de ses nouvelles.

Il semble que, dans ce domaine, il était paresseux, exceptionnellement. Des excuses bizarres en témoignent, qu'il inventait pour cacher sa paresse à ses parents et à soi-même. Dans une lettre écrite à sa famille entre le 29 mars et le 19 avril 1847, il avoua:

Mes chers et bien-aimés! Quand on ne répond pas tout de suite, après, nul moyen de s'y mettre, et la conscience me repousse du papier au lieu de m'y inciter.

Plus tôt, dans une lettre du 23 avril 1840 à Fontana, il écrivait:

Je t'aime bien, mais tu sais que ne sais point écrire.

Il écrivait dans le même ton dans une lettre du 4 septembre 1848 à Grzymała:

Excuse-moi ces gribouillages: tu n'ignores pas quelle torture est-ce pour moi que d'écrire, la plume me brûle les doigts, je mèchevele et ne puis écrire ce que je voudrais, mais mille choses inutiles.

Au fait, il avait une plume excellente.

Son polonais était de meilleur aloi. Un vocabulaire très riche se joignait à un choix de mots et de phraséologismes étonnamment juste, capable de rendre les nuances les plus subtiles de sa pensée.

C'était en plus un polonais très moderne, ce qui ne se laisse établir qu'ex post. Quand on lit aujourd'hui sa correspondance, on a l'impression qu'elle fut écrite dans un polonais tout à fait contemporain, le polonais élégant des intellectuels varsoviens, bien plus moderne que celui de plus d'un écrivain de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.

Jugeons-en d'après ces quelques bons mots de Chopin:

Sur soi-même, dans les lettres, respectivement, du 26 décembre 1830 à Woyciechowski, des 9/10 août 1841 à Fontana et du 9 novembre 1846 à Auguste Franchomme:

Dans le salon, je feins le calme; revenu, je fulmine sur le piano. [...]

J'ai rêvé d'autre chose, mais trêve de rêveries. [...] Maintenant je rêve les yeux ouverts, des coq-à-l'âne, comme on le dit; voilà pourquoi je t'écris tant de sottises. [...]

Je travaille un peu. J'efface beaucoup. Je tousse suffisamment.

Sur les Viennois dans sa lettre du 29 janvier 1831 à Elsner:

Ici, ils appellent les valse des „œuvres”! et Strauss et Lanner qui les font danser — des „directeurs d'orchestre”!

Sur les artistes d'opéra de Paris, dans une lettre du 15 avril 1832 à Józef Nowakowski:

Tu verras de près ces divas: plus tu es près, plus petites elles deviennent.

Sur Sigismund Thalberg dans une lettre du 26 décembre 1830 à Matuszyński:

Il joue comme tous les diables, mais il n'est pas des miens.

Sur Clara Wieck (Tomaszewski 2010, p. 70):

La seule femme en Allemagne qui sache jouer mes compositions.

Sur son amour pour Maria Wodzińska, comme le relatait son frère, dans une lettre d'octobre 1835 à sa mère, Teresa Wodzińska (Sydow (éd.) 1955, vol. I, p. 266):

Dis-leur que je les aime tous très, très, très fort.

Par ailleurs Chopin n'était pas fier de lui sous cet égard. Il écrivait dans sa lettre des 14–18 septembre 1833 à Franchomme:

Il serait inutile de m'excuser sur mon silence. Si mes pensées pouvaient se mettre elle même sans papier à la poste!

Ajoutons que les lettres de Chopin, en tout cas celles qui se sont conservées (rappelons que, à propos de plusieurs qui ne le sont pas, nous savons qu'elles avaient existé, mais soit elles furent brûlées par Chopin lui-même, soit elles disparurent dans des circonstances mystérieuses), traitaient des problèmes simples, quotidiens, et avaient l'air de notes griffonnées en hâte d'après des observations courantes, et partant ne pouvaient se flatter d'une construction cohérente, propre aux maîtres de l'art épistolaire «du dimanche». De temps à autre, Chopin y aspirait cependant. Il écrivait par exemple dans une lettre du 8 juillet 1825 à Białobłocki:

Cette lettre est comme un champ où les pois et les choux croissent mêli-mêla. Aucune logique...

### 1.1.3. LES LANGUES ÉTRANGÈRES

Des langues étrangères que maîtrisait Chopin, le français, la langue de son père, lui tenait le plus au cœur. Il s'exprimait en français de manière fluente, mais, comme Mickiewicz, il a pu en dire (Mickiewicz 1841–1843/1860, vol. II, p. 2):

Je suis étranger [...] et cependant il faut que je m'exprime dans une langue qui n'a rien de commun dans son origine, dans son caractère, avec celle qui sert habituellement d'organe à ma pensée.

Rien d'étonnant que ses contemporains eussent observé cet état de choses. Hiller, pianiste et grand ami de Chopin, écrivait p.ex. (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 245):

Il comprenait [le français] [...] jusqu'aux ses nuances les plus subtiles, mais ne parlait pas [...] assez couramment, cherchant plus qu'il ne trouvait des expressions de ses remarques et observations perspicaces. [...] [De même], il n'a jamais bien su écrire en français.

Quant à Liszt, il ajoutait (Liszt 1852/1879, p. 203):

Il possédait très-bien le français. [...] Mais, il s'en accommodait mal, lui reprochant d'être peu sonore et d'un génie froid. [...] C'est tantôt la majesté, tantôt la passion, tantôt la grâce, qui à leur dire fait défaut aux mots français. Si on leur demande le sens d'un vers, d'une parole citée par eux en polonais — *Oh! C'est intraduisible!* — [répondent-ils].

Pour Chopin, il se plaignait à M<sup>me</sup> Sand et à sa fille Solange, ayant passé vingt ans presque à converser en français à Paris, que, souvent, les mots lui manquaient pour exprimer ce qu'il voulait dire, et que, pour éviter de faire des fautes de grammaire, il devait consulter un dictionnaire. Dans une lettre du 14 août 1843, il écrivait à M<sup>me</sup> Sand:

Demain je vous écrirai de nouveau, si sous PERMETTEZ. [...] Bouli [*scil.* Maurice Dudevant], je T'embrasse de [tout mon] cœur. (Il faut que je choisisse les mots dont je connais l'orthographe.)

Dans une lettre de l'automne 1845 à Marie de Rozières, il s'excusait:

Je vous écris sans dictionnaire.

De même, dans ses lettres du 2 octobre et de 24 novembre 1947 à Solange:

Je vous prie, serrez la main à votre mari, et corrigez mon français, comme jadis. [...]

J'étouffe, j'ai mal à la tête et je vous demande pardon de mes ratures et de mon français.

Il connaissait en outre l'allemand, on disait qu'aussi bien que le français. Quant à l'anglais, il écrivait dans sa lettre du 19 août 1848 à sa famille, lors d'un séjour en Grande-Bretagne:

Non, je ne le parle pas; pour ce qui est d'apprendre, je n'en ai ni le temps, ni l'envie.

### 1.2. SON TALENT D'ACTEUR

Tous ceux qui connaissaient personnellement Chopin soulignaient son talent prodigieux d'acteur. Il s'était manifesté dès son enfance et son jeune âge, et directement, car Chopin participait souvent, comme acteur, à des mises en scène d'amateurs; et, durant toute sa vie, il se trahissait par l'aptitude à imiter les autres, parodier surtout (il faut ajouter qu'avec un tact subtil).

Nous ne pouvons être témoins directs du jeu scénique de Chopin comme nous pouvons lire ses partitions et sa correspondance. Il vaut donc la peine de citer, à ce propos la relation la plus détaillée de ses contemporains. Voici ce qu'en écrivait Wójcicki dans *Le Cimetière de Powązki* [*Cmentarz Powązkowski*] (1858, vol. II, pp. 18–19):

En 1828, déjà après la mort de sa sœur Emilia, dans le théâtre chez M<sup>me</sup> [Marianna] Pruszkowa, on représentait la comédie en vers de L.A. Dmuszewski sous le titre de *Barbara Zapolska*. L'excellent acteur, Piasecki, enseigna les rôles aux acteurs-amateurs, et prit la fonction de souffleur lors de la représentation. Frédéric jouait Balthazar, le valet de chambre du prince Ostrogski; Izabela, sa sœur cadette — Maryna, la confidente de la comtesse Barbara Zapolska. Dans la dernière scène de l'acte I, lors de son salut à Maryna, Frédéric, qui, comptant sur sa bonne mémoire ne s'était pas appliqué à apprendre son rôle, après les premières paroles regardait autour de lui, en cherchant en vain l'appui du souffleur. Piasecki, à son tour, envoûté par ce personnage qu'il avait magnifiquement incarné, et son jeu excellent, oublia de souffler. Chopin, se vouant trahi par lui, ne perd pas contenance et commence à improviser. La sœur attend les

dernières paroles du rôle de son frère pour lui répondre, mais en vain. Piasecki se ressaisit enfin, lui souffle les mots justes et l'acte I se termine dans l'ordre. Les auditeurs ne se sont aperçus de rien, car Frédéric, par sa mine assurée, sa hardiesse et son improvisation fort à propos, avait aisément trompé tout le monde. [...]

Un célèbre artiste français, Hervé, a séjourné alors à Varsovie. Quand une pièce française devait être jouée sur la scène d'amateurs chez lui, Chopin choisit le même rôle qu'avait joué Hervé. Celui-ci, ayant suivi son jeu et chacun de ses mouvements, l'embrassa chaleureusement, une fois la pièce finie, et lui reconnut un grand talent d'acteur dramatique. Il s'extasiait surtout en rappelant la scène où [Chopin], parlant d'un parvenu qui fut jadis couturier, imperceptiblement, et avec un jeu de physionomie inimitable, a montré des doigts le geste de découper avec des ciseaux. [...]

Comme, en jouant sur des théâtres d'amateurs aux soirées d'amis, il savait changer son apparence si bien que personne ne le reconnaissait plus, il garda ce talent lors des assemblées chez lui-même, et, à Paris, ce fut encore plus apparent, sans aucun accessoire. Il y avait, à Varsovie, un pasteur évangélique, Tetzner, qui tenait tous les deux dimanches un sermon en polonais. Ne savant pas bien parler cette langue, il l'énonçait d'un polonais très petit nègre. Frédéric, avant de partir à l'étranger, ayant mis une perruque rousse, l'imitait de si près et si comiquement, répétait ces sermons en mi-allemand, mi-polonais, que ses auditeurs se tenaient les côtes de rire.

Quand Józef Nowakowski, homme célèbre de par le monde, rendit visite à Chopin à Paris, et lui demanda de l'introduire à Liszt et Pixis, pianistes fameux, Frédéric lui dit: Attends, je te les montrerai tous deux, mais séparément. Et du coup il prend la posture de Liszt, se met au piano et joue comme le fait Liszt; ensuite, il lui mime Pixis. La ressemblance dut être frappante, car le lendemain au théâtre Nowakowski, quitté par Chopin pour un moment, s'approche de son voisin du devant et, le prenant pour Frédéric imitant Pixis, lui donne une tape amicale sur le bras et dit: „Allons! laisse, ne fais pas le pitre ici encore!”. L'inconnu saute sur ses pieds, irrité de ce salut par trop familier, car c'était Pixis en personne. Par bonheur, Chopin revint tout de suite, expliqua son ami, et notre artiste, au milieu de ses excuses, fit la connaissance de celui qu'il voulait connaître de près. [...]



Doté d'un goût particulier, il faisait des charades en polonais et en français, avec deux ou trois images, employant ses invités, selon les mots qu'on lui proposait. Sans autres accessoires que les objets ordinaires dans un appartement, il arrangeait ces images de manière si pittoresque et élégante, qu'elles étaient reçues avec une admiration et des bravi par tout le monde.

Ce don de Chopin se trouve confirmé entre autres par Niemcewicz, qui évoquait ainsi son séjour aux *Mariánské Lázně* en 1836 (Tomaszewski 2010, p. 73):

Chopin, un des meilleurs pianistes du monde, gai, plein d'esprit et sachant imiter tout le monde, nous amusait merveilleusement.

### 1.3. SON TALENT DE PEINTRE

Chopin jouissait en plus d'un talent plastique prononcé, et plus particulièrement, d'un talent de dessinateur. Il n'avait pas eu n'importe qui comme maître de dessin: ce fut l'éminent peintre polonais, Zygmunt Vogel, élève de Bernardo Bellotto (Canaletto).

Les preuves en sont, premièrement, des paysages au crayon préservés, par malheur, fort peu nombreux, non datés, et on n'en sait pas s'ils représentent des images prises dans la nature ou des fantaisies picturales.

Deuxièmement, un portrait de Linde fut préservé, très adroitement fait par Chopin dans un cahier lors d'une des leçons; Linde, aux mains de qui le cahier tomba finalement, ayant trouvé son portrait, l'annota plaisamment: „Cahier bien peint”.

Troisièmement, au Lycée de Varsovie, pendant les leçons d'histoire de la Pologne, lorsque des noms de personnages surnageaient, tel „Długosz” [Lelong], „Kadłubek” [le Cul-de Jatte] ou „Laskonogi” [Jambe-de-Bois], Frédéric faisait, paraît-il, leurs caricatures très drôles, en faisant allusion au sens étymologique de ces noms. Quelques caricatures de l'époque ultérieure se sont préservées, mais disons tout de

suite qu'elles ne furent pas réussies, peut-être parce qu'elles étaient des esquisses d'occasion, dessinées à la hâte.

## 2. SA DISPOSITION

Chopin! Âme d'élite, esprit charmant, enjoué aux heures où la torture physique lui laissait quelque répit. Distinction innée, manières exquises. Sublime et mélancolique génie! La droiture, l'honnêteté la plus pure, la délicatesse la plus fine. La modestie de bon goût, le désintéressement, la générosité, le dévouement immuable. [...]

Son caractère celui d'un malade. Gai, cordial, animé quand il ne souffrait pas trop. Mélancolique et découragé lorsque le mal le terrassait. Comme sa musique, il était tendre et passionné. Il laissait voir des singularités, des partis pris nés d'un rien, des aversions voilées mais opiniâtres, puis des engouements de toute la vie. Car il ne se reprenait pas, une fois qu'il s'était donné. [...] Avec un tact, une intuition divinatoire, il savait démêler les vrais et rares amis sérieux des intéressés et des pleutres. [...] Il faut avouer que sa perspicacité ne se montrait guère en défaut. S'il était bon et compatissant, très secourable à la peine réelle, il était difficile de le tromper par rouerie ou pleurnicherie. Très poli, il avait une quinte de toux pour s'esquiver lorsqu'une personne peu à son gré pénétrait dans le salon où il se trouvait.

Voilà ce que Solange avait écrit à ce propos sur Chopin en 1895 (Eigeldinger 1978, pp. 226–228).

Tous ce que nous savons de lui d'ailleurs s'accorde avec cette vision si juste.

Pourtant, la disposition de quelqu'un est un aggloméré de phénomènes psychiques si compliqués que rendre compte d'une vision est plus facile que de produire une description ordonnée à l'aide d'instruments linguistiques secs et «objectifs».

La cause en est d'une part que les couches successives de la disposition: le tempérament, le domaine des émotions, le domaine de la volonté et ce que nous voudrions appeler le style se superposent et interagissent avec les sphères voisines



de la psychique, et d'autre part, que le réseau de notions à notre disposition pour décrire ces phénomènes est riche, mais sémantiquement imprécis.

Il est particulièrement difficile de décrire la disposition de Chopin, comme l'a remarqué Liszt (Liszt 1852/1879, p. 175):

Quelques lignes vagues enveloppent son image comme une fumée bleuâtre, disparaissant sous le doigt indiscret qui voudrait la toucher et la suivre.

Et voici les raisons.

Différentes personnes jugeaient différemment la disposition de Chopin. Certaines ont pu se tromper, mais dans la plupart des cas les différences venaient de ce que ces personnes élevaient au rang de disposition des humeurs momentanées des phases différentes de sa vie, ou de la même phase, mais de moments différents ou vécus dans différentes conditions extérieures. La vérité est que la disposition de Chopin, dans certaines de ses composantes — ce qui est le cas de beaucoup de gens — subissaient une évolution suivant les détours de sa vie, et ses humeurs changeaient sous certains égards en fonction de différents facteurs, parfois difficiles à cerner. Chopin s'en rendait bien compte. La remarque de Jan Kleczyński (1879, p. 25) le résume bien:

L'homme est différent dans son quotidien, et différent lorsque l'inspiration verse sur lui sa lumière divine.

Liszt soutenait (1852/1879, p. 177):

L'ensemble de sa personne [...] [était] harmonieux.

Mais M<sup>me</sup> Sand a probablement eu raison, quand elle écrivait ceci sur Chopin (Sand 1855, vol. XIII, p. 127):

Chopin était un résumé de ces inconséquences magnifiques [...], qui ont leur logique particulière.

Il faut donc se rendre à l'évidence: certaines faces de la disposition de Chopin ne se laissant pas définir «univoquement», elle n'était tout simplement pas uniforme, et l'on peut, l'on doit dire qu'elle oscillait entre des pôles parfois très éloignés. Ses pôles positifs, serait-on tenté de dire, n'étaient pas des extrêmes, mais des perfections. M<sup>me</sup> Sand s'en était aperçue; elle y cherchait un fatalisme tragique. Elle écrivait dans sa lettre du 26 juin 1839 à Charlotte Marliani (Tomaszewski 2010, p. 84):

Sa bonté, sa tendresse et sa patience peuvent inquiéter. [...] C'est un être trop subtil, trop exotique et trop parfait pour vivre longtemps.

Certains justifiaient cette dualité par sa provenance. Kleczyński, par exemple, écrivait (1879, pp. 6 et 20);

Né d'un père français et d'une mère polonaise, Frédéric Chopin héritait beaucoup de chacune des deux nationalités. Tendre et délicat par nature, enclin à la rêverie et à la tristesse, il possédait en même temps une grande vivacité d'esprit et un sens de l'humour. Ces deux éléments opposés se fondaient dans son âme en une harmonie exquise et prenaient alternativement le dessus, tant dans sa vie que dans ses œuvres. [...]

Deux éléments, la tendresse et la mélancolie slaves d'une part et la gaieté et la vivacité françaises de l'autre, formaient ensemble l'essentiel de l'âme de Chopin.

Peut-être est-ce vrai, mais les mazurkas — les unes tendres, les autres sereines, d'autres encore joyeuses, ne constituaient-ils pas des allusions uniquement aux couïaviennes, mazoures et obereks du pays? Et peut-être il s'agissait plutôt de la rivalisation continuelle, dans son cœur, de deux éléments: masculin et féminin.

Quoi qu'on en dise, nous ne sommes plus capables aujourd'hui d'établir la genèse réelle de la «musique» de son âme...

## 2.1. SON TEMPÉRAMENT

### 2.1.1. RÉALISME OU RÊVERIE

Dans la vie «quotidienne», Chopin était doté d'un réalisme prudent, un peu suspicieux, «varsovien» diraient certains (voir Iwaszkiewicz 1955, p. 10). Comme l'a très justement remarqué Ryszard Przybylski (Helman & Skowron & Wróblewska–Straus (éds) 2009, p. 19):

Le réalisme de son esprit est tout aussi captivant que l'élévation poétique de son génie musical.

Ce réalisme se manifestait entre autres par sa distance pleine d'humour envers la mode au mesmerisme. Dans une lettre du 15 août 1848 à Camille Pleyel, il plaisantait ainsi les «esprits»–apparitions:

Rien n'y [scil. c.–à–d. dans le château en Écosse, où il séjournait alors] manque — il y a même un certain bonnet rouge qui s'y MONTRE. Depuis tout ce qui c'est passé sur le continent je présume qu'il s'occupe à changer de coiffure pour n'avoir pas honte d'être confondu avec vos mauvais esprits — car on en l'a pas vu de quelque temps.

Mais lorsqu'il avait découvert, à ses dires, qu'un «clair-voyant» avait retrouvé un envoi de «ses» Écossaises, où se trouvaient 25 mille francs, il confia dans la lettre du 28 juillet 1849 à Grzymała:

Maintenant, je crois au magnétisme.

Par contre, dans le domaine de l'«esprit», il était plutôt de nature rêveuse. Skrodzki se souvenait de l'année 1823, passée en compagnie de Chopin (*O Chopinie [Sur Chopin]* 2010, p. 41):

Je l'ai maintes fois entendu qui fredonnait pendant des promenades solitaires au jardin.

Chopin lui-même avouait qu'il lui arrivait souvent de rêvasser lorsque, comme il l'écrivait dans sa lettre du 18 août à Fontana, „rien de raisonnable ne paraissait dans ma tête”. Il confiaient à son ami:

Je rêve tantôt de ma maison natale, tantôt de Rome; du bonheur ou du diner.

### 2.1.2. SÉRÉNITÉ OU REGRET

La sérénité et le regret ont tous deux différentes nuances.

Chopin s'en rendait parfaitement compte, surtout pour ce qui était du regret (Liszt 1852/1879, p. 24):

Il [...] répondit que son cœur ne l'avait pas trompé dans son mélancolique attristement, car quels que fussent ses passagers égalements, il ne s'affranchissait pourtant jamais d'un sentiment qui formait en quelque sorte le sol de son cœur, pour lequel il ne trouvait d'expression que dans sa propre langue, aucune autre ne possédant d'équivalent au mot polonais de ŻAL! En effet, il le répétait fréquemment, comme si son oreille eût été avide de ce son qui renfermait pour lui toute la gamme des sentiments que produit une plainte intense, depuis le repentir jusqu'à la haine, fruits bénis ou empoisonnés de cette âcre racine.

Selon Liszt, les explications de Chopin se poursuivaient ainsi (Liszt 1852/1879, pp. 24–25):

„Żal”! Substantif étrange, d'une étrange diversité et d'une plus étrange philosophie! Susceptible de régimes différents, il renferme tous les attendrissements et toutes les humilités d'un regret résigné et sans murmure, aussi longtemps que son régime direct s'applique aux fait et aux choses. Se courbant, pour ainsi dire, avec douceur devant la loi d'une fatalité providentielle, il se laisse traduire alors par „regret inconsolable après une perte irrévocable”. Mai, sitôt qu'il s'adresse à l'homme et que son régime devient indirect, en affectant une préposition qui le dirige vers celui-ci ou celle-là, il change aussitôt de physionomie et n'a plus de synonyme ni dans le groupe des idiômes latins, ni dans celui des idiômes germaniques. D'un sentiment plus

élevé, plus noble, plus large que le mot „grief”, il signifie pourtant le ferment de la rancune, la révolte des reproches, la préméditation de la vengeance, la menace implacable grondant au fond du cœur, soit en épiant la revanche, soit en s'alimentant d'une stérile amertume!

Il n'est pas impossible que Chopin ait basé, dans ses énonciations, sur le *Dictionnaire* de Linde, qui était pour lui une autorité en philologie. On peut y lire, sous le „regret” [„żal”] (Linde 1807–1815, vol. VI, partie II, pp. 796–797):

Regret — une douleur du cœur et de l'esprit [...]. Le regret d'une perte, des frais — un sentiment désagréable face à une perte vécue ou à des frais dépensés [...]. Le regret d'une action — le regret de son attitude, de son comportement, de sa conduite, de son mode de vie; le repentir, cf. Repentir. [...] Le regret — la pitié, l'apitoiement [...] La plainte [...]. Un regret envers quelqu'un, un sentiment douloureux ressenti à cause d'un mal que quelqu'un a causé.

Mettons un peu d'ordre dans ces nuances sémantiques de sérénité et de regret à notre propre responsabilité.

Il existe notamment une sérénité du bonheur, une sérénité d'intimité, une sérénité de confiance et la sérénité de l'insouciance.

Il existe un regret–tristesse — le „regret argenté” (Liszt 1852/1960, p. 69) lié à un sentiment d'inassouvissement. Il y a un regret–nostalgie — le „regret gris”, lié à un sentiment de solitude. Il y a un regret–reproche — le „regret flamboyant” (Liszt 1852/1960, p. 69) lié au sentiment que quelqu'un nous a déçus. Enfin, il y a le regret d'impuissance — le „regret noir” — lié au désespoir.

Toutes ces nuances, aussi bien de sérénité que de regret, furent le lot de Chopin, bien que, dans sa correspondance, il paraisse davantage de mots pour désigner ce dernier.

La sérénité — du bonheur, d'intimité et de confiance, proche de l'insouciance, dominait dans la période varsoivienne. Ce n'était pas par hasard qu'il avait modifié le proverbe „Vieillesse n'est pas

liesse, jeunesse N'EST PAS allégresse”. Dans un petit poème dédié à Ignacy Maciejowski (Helman & Skowron & Wróblewska–Straus (éds), p. 335) le „n'est pas” disparaît de proverbe:

Vieillesse n'est pas liesse pour le vieux,  
Jeunesse est allégresse pour le jeune.

La disposition sereine de Fritz se confirme par plusieurs témoignages. Józefina Wodzińska évoquait (*O Chopinie* 2010, p. 39):

Que le petit Fritz passait, déjà à l'époque, pour le meilleur pianiste de Varsovie, lui donnait bien moins de charme à nos yeux que son enthousiasme inégalé par aucun des garçons pour les jeux et les farces.

Wójcicki décrit ainsi une des farces de Chopin (1858, vol. II, p. 19):

Un voisin de *Szafarnia*, où il publiait son courrier, un citoyen Romocki, domicilié à Obrowo, avait vendu du blé à un Juif; voilà notre Frédéric qui compose, au nom du marchand, une lettre mi–polonaise, mi–juive, disant qu'il dissout le marché conclu; imitant à merveille la maladresse d'écriture, il le confie à un ami pour qu'il le rende à Obrowo. M. Romocki s'est pris d'une grande colère, ayant lu la lettre, car il était sûr qu'elle fut réellement écrite par le marchand; s'il avait eu ce dernier à sa portée, il lui aurait appliqué une bonne raclée.

Dans ces plaisanteries, beaucoup trahissait un sens de l'humour typiques des Varsoviens, qui tentent de trouver à tout un côté drôle (Iwaszkiewicz 1955, p. 10), même s'il s'agit de la maladie d'un ami. Chopin écrivit ainsi dans une lettre du 12 mars 1827 à Białobłocki malade:

Si tu es mort, n'oublie pas de m'en faire part; je l'annoncerai à ma cuisinière, car, depuis qu'elle l'a appris, elle ne fait que dire ses patenôtres [...]. Tous te serrent bien fort après la messe de Résurrection.

Le penchant aux plaisanteries fut par ailleurs une des propriétés les plus durables de sa psychique. Il ne l'a pas perdu à l'âge mûr, malgré la maladie qui le minait. M<sup>me</sup> Sand écrivait (1855, vol. I, p. 93):

[Il était] d'un bien-être raffiné enjoué.

En voici une preuve, un fragment de sa lettre du 29 septembre 1839 à Fontana:

Sois gentil et donne de ma part à Jeannot [Matuszewski], pour son petit déjeuner, les moustaches du Sphinx et des rognons de perroquet en sauce tomate, saupoudré d'œufs du monde microscopique. Toi-même, prends un bain dans une infusion balénique. [...] Pour M<sup>me</sup> [Maria] Plater, souffle-lui quelque part, et éternue pour M<sup>me</sup> Paulina [Plater]. [...] Va mettre le doigt en Oslawski et sonne du cor le jeune Niemcewicz et Orda pour changer.

Mais, le temps passant, il s'est teinté d'une auto-ironie mélancolique. Dans une lettre du 26 juillet 1841 à Fontana, il écrivait:

Figur-toi que j'ai le nez de plus en plus long, et la raison de plus en plus étroite — encore trente ans, et c'est la surdité et la cécité.

Le même ton est présent entre autres dans les lettres du 27 octobre 1841 et du 18 août 1848 à Fontana, et du 1<sup>er</sup> octobre à Grzymała:

Que ton vieux crâne chauve vienne voir mon nasissime flétri, et chantons ensemble: Vive Krakowskie Przedmieście!<sup>13</sup> sur un air de Bogusławski, d'un ténor de Krzysztofowicz, et avec un accompagnement à la feu Lenz. [...]

Nous voilà, vieux cymbales<sup>14</sup> sur lesquels le temps et les circonstances ont déjà joué leurs malheureux trilles. [...]

<sup>13</sup> Une rue des plus élégantes au centre de Varsovie, où se trouvent, entre autres, l'Université et plusieurs cafés chics. [Note du traducteur.]

<sup>14</sup> En polonais familier, synonyme de „bêta”, „idiot”. [Note du traducteur.]

[La nuit,] il m'est permis d'haïler et de rêver jusqu'au matin.

Il réprimait davantage cette auto-ironie en compagnie d'étrangers. Par exemple, il écrivait dans une lettre des 6–11 août 1848 à Franchomme:

Je suis comme p.ex. un âne au bal masqué, une chanterelle de violon mise sur une contrebasse — étonné, ahuri, assoupi.

Dans la période parisienne, lorsqu'il décrivait son état d'âme à Grzymała dans sa lettre du 3 décembre 1838 par les mots „terre noire, comme l'est mon cœur”, le regret prenait le dessus. Cependant, même alors, aux longues périodes de regret se mêlaient de brefs intervalles de sérénité. M<sup>me</sup> Sand le formulait ainsi dans sa lettre du 24 juillet 1839 à M<sup>me</sup> Marliani (Tomaszewski 2010, p. 85):

Pourvu qu'il se sente un peu de force, il devient gai; quand la mélancolie le prend, il se précipite au piano et compose des pages superbes.

En Pologne, Chopin se sentait heureux; en France, ce sentiment de bonheur fut remplacé par celui d'incomplétude. Il avait décrit cette crise à Woyciechowski dans une lettre du 22 septembre 1830 pleine de virtuoserie linguistique:

Tu vis, tu sens, tu es vécu, tu es senti par les autres, par conséquent tu es malheureux-heureux.

Il analysait ainsi ce regret-tristesse après le 8 septembre 1931 dans l'*Album de Stuttgart*:

La tristesse sèche s'était emparée de moi depuis longtemps. Oh, je n'ai pas pu pleurer pendant si longtemps! — Que je suis bien... et je languis! Je languis et je suis bien! — Qu'est-ce que ce sentiment? Être bien et nostalgique. Quand il y a nostalgie, c'est mal, mais c'est pourtant doux! Un drôle d'état — Mais de même un cadavre. Il est bien et mal au même

moment. Il se transporte vers une vie meilleure et il est bien, il regrette de quitter sa vie passée et il sent de la nostalgie. Un cadavre doit sentir de que j'ai senti lorsque j'ai versé toutes mes larmes. [...]

Cela a dû être une mort momentanée de mes sentiments: je mourus pour mon cœur, pour un instant! Ou plutôt, mon cœur mourut pour moi, pour un instant.

À cette „tristesse sèche” vint s'accoupler le regret–nostalgie. Chopin la décrivait dans ses lettres du 12 décembre 1831 à Woyciechowski et de juillet 1848 à Grzymała:

Peu s'en faut que je devienne fou de nostalgie, surtout lorsqu'il pleut. [...]

Mes nerfs se jouent de moi; je souffre d'une nostalgie déraisonnable, malgré toute ma résignation, je crains parfois que je ne provoque pas un malheur.

Au fond, il y avait un sentiment de solitude croissante, qu'il avait décrite déjà dans une lettre du 3 octobre 1829 et du 25 décembre 1831 à Woyciechowski, et puis dans la lettre du 9 septembre 1848 à Grzymała:

Et comme cela fait mal de n'avoir vers qui me tourner le matin, partager sa joie ou sa peine; qu'est-ce que c'est dur lorsque quelque chose nous pèse, et nous ne pouvons déposer notre fardeau nulle part [...].

Comme j'aimerais t'avoir ici! tu ne me croiras pas, comme cela me rend triste lorsque je ne peux me confier à personne à mon aise. Tu n'ignores pas comme je fais facilement des connaissances, tu sais que j'aime causer de la pluie et du beau temps, eh bien, de ces connaissances–là, j'en ai plein, mais personne avec qui je puisse soupirer. — Toujours suis–je, avec mes sentiments, en syncope avec les autres [...].

Je me sens seul, seul, seul, bien qu'en compagnie.

A mesure que sa santé se détériorait, le regret–reproche se manifestait plus souvent, et avec lui un sentiment de déception („Je suis furieux”), et le plus tragique: le regret–impuissance

et le désespoir. Lorsqu'il disait adieu à Stanisław Koźmian en avril 1848, il dit simplement (Iwaszkiewicz 1955, p. 234):

Mon métier public a vu sa fin; vous avez une petite église au village: vous me donnerez, au temps de ma vieillesse, du pain de charité, et moi, pour vous remercier, je vous jouerai sur l'orgue des hymnes à la Reine du Royaume de Pologne.

C'était un désespoir, si l'on peut le dire, „sublime”, mais non pas „maladif”. On peut l'entendre, selon Kleczyński, dans la *Marche funèbre* (Kleczyński 1879, pp. 27–28):

La composition qui semble trahir un océan de douleur est la fameuse *Marche funèbre*. Le son de la cloche, se répétant avec insistance, fait que l'effroi traverse l'âme; une mélodie de déroule comme au-dessus d'elle, triste à déchirer le cœur, mais qui de nous oserait prétendre que c'est une composition maladive? Qui s'était trouvé une fois au moins en la position que cette musique illustre si dramatiquement, comprendra sans faille combien de grandeur se mêle à cette plainte terrible, que de majesté, à cette souffrance.

Plus ou moins dans la même période que Kleczyński, Solange écrivait dans le même ton (Eigeldinger 1978, p. 227):

Elle est palpitante de détresse, cette marche que l'on joue maintenant aux enterrements de rencontre et dans les régiments, sans la comprendre absolument. La voix navrée qui s'élève vers le ciel n'est-elle pas déchirante et grandiose?

### 2.1.3. HABITUDES OU NOUVEAUTÉS

M<sup>me</sup> Sand écrivit ceci sur Chopin (1855, vol. XIII, p. 85):

C'était l'homme des habitudes impérieuses, et tout CHANGEMENT, si petit qu'il fût, était un événement terrible dans sa vie.

Chopin avait simplement peur des changements. Cette hostilité envers tout changement est par ailleurs typique

pour les gens excessivement sensibles, pour qui la répétition régulière des événements et la possibilité de prévoir, dans une certaine mesure au moins, les événements à venir, constitue une garantie de stabilité psychique.

## 2.2. SES ÉMOTIONS

### 2.2.1. INDIFFÉRENCE OU SENSIBILITÉ

À l'égard de tout ce qui se passait autour de lui, Chopin était exceptionnellement sensible; peu de choses le laissaient indifférent, en Pologne comme en France.

Chopin écrivait à propos de son séjour à Poturzyn, dans la lettre du 21 août 1830 à Woyciechowski:

Je Te dirai en toute franchise que c'est un plaisir pour moi de me souvenir de tout ceci; tes champs m'ont laissé nostalgique, la vue du bouleau à la fenêtre ne me quitte pas.

En France, comme l'écrivait M<sup>me</sup> Sand (1855, vol. XII, p. 125):

[Il] se livrait avec une facilité et une spontanéité inouïes. [...]

[Il était] impressionnable à toute beauté, à tout grâce, à toute sourire.

Sa sensibilité se manifestait également envers ce qu'il faisait lui-même. Durant ses récitals il «vivait» si intensément son interprétation, qu'il en sortait éreinté et „ne savait tout bonnement pas ce qui lui arrivait” (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 271); il ne se calmait qu'après un long moment.

### 2.2.2. RÉSERVE OU OMBRAGE

Par nature, il était plutôt ombrageux, bien qu'il essayât ne pas le montrer.

Très sensible aux jugements des autres, peut-être pour cela jouait-il volontiers dans un groupe de personnes de qui il savait qu'elles l'estimaient vraiment.

M<sup>me</sup> Sand mentionnait aussi son caractère ombrageux (1855, vol. XIII, p. 93):

Chose étrange, une véritable douleur ne le brisait pas autant qu'une petite.

Rien d'étonnant qu'une personne qui traitait sa vie à la légère (voire en faisait un roman), ne pouvait pas comprendre Chopin sur ce point. Il était convaincu que ces „petites douleurs” sont particulièrement indignes de celui qui les cause, car nous déprécierons en quelque sorte la personne envers laquelle nous ne pouvons nous abstenir d'un comportement indigne.

### 2.2.3. CAUSTICITÉ OU TENDRESSE

L'on peut être sensible aux valeurs du grand monde et irritable quand il s'agit de sa propre position, et en même temps caustique envers les gens, même les plus proches. Ce ne fut certainement pas le cas de Chopin.

Stephen Heller présentait Chopin de 1827, donc de la période varsovienne, comme suit (*O Chopinie* 2010, p. 42):

Avec Stefan Witwicki, nous étions souvent invités de Frédéric. [...] Chopin, alors gai, en sa prime jeunesse, nous jouait ses compositions merveilleuses. Un esprit génial, vif, plaisant et tendre.

Solange gardait le même ton en l'évoquant — lui et elle-même — dans la période parisienne (Eigeldinger 1978, p. 237):

Elle [*scil.* Solange] pénétra dans l'obscurité et, se jetant sur un coussin, elle éclata en sanglots. [...] Chopin qui l'a devinée, suivie, et qui, ne pouvant rien dire pour la consoler, ne trouvant peut-être pas les paroles, se sert du langage des anges pour engourdir sa douleur. Il joua longtemps. Qu'improvisa-t-il dans ce salon obscur? Sans doute un chef-d'œuvre de tendresse et de charitable amour. Car la petite se rapprocha, se blottit à ses pieds et



l'écoula avec ravissement. Quand il fut assuré qu'elle ne pleurait plus, il lui prit la tête entre ses mains, posa un baiser sur ses cheveux. Une larme glissa sur le front de la fillette. O larme sacrée d'un génie compatissant, larme chrétienne, larme divine! Aucune parole ne fut échangée...

Jarosław Iwaszkiewicz (1955, p. 32), explique cette tendresse assez vulgairement par le fait que Chopin fut élevé „parmi des femmes”. En effet, dans sa maison natale les „femmes” avaient été plus nombreuses, mais premièrement, seules Izabela et Emilia méritent d'être appelées stéréotypiquement «féminines», et deuxièmement, le père de Chopin était vu comme un homme plutôt caustique que tendre.

Soulignons que les sentiments de Chopin étaient à mille lieues d'une sensiblerie sentimentale. Dans sa lettre du 16 août 1838 à ses parents, il se moquait franchement d'une certaine „Corinne”<sup>15</sup> allemande, toute farcie des AHS, de JE-S, et de-ISSIMES”, une victime d'une romantisme bon marché.

#### 2.2.4. FROIDEUR OU FACILITÉ À TOMBER AMOUREUX

On disait de Chopin qu'il tombait facilement amoureux, qu'il avait des amourettes et des liaisons nombreuses, et qu'il était volage.

Il nous est difficile de dire en quelle mesure c'est vrai.

### 2.3. SA VOLONTÉ

#### 2.3.1. MODÉRATION OU VIOLENCE

Il arrive souvent que des gens cholériques passent pour maîtres de soi, tellement ils savent restreindre leur tempérament «violent». Cela s'appliquait aussi à Chopin, à en croire la relation de Liszt (1852/1879, p. 111):

Dans ses plus vives émotions, il resta concentré. [...] Ce constant empire exercé sur la violence de son caractère, rappelait la supériorité mélancolique des êtres qui cherchent leur force dans la retenue et l'isolement.

<sup>15</sup> Allusion à une poète de la Grèce ancienne.

On a surtout souligné sa maîtrise de soi dans ses derniers moments, lorsqu'il était évident pour lui que la mort approchait irrévocablement. La princesse Marcelina Czartoryska écrivait dans une lettre du 17 octobre 1849 à Józef Kalasanty Jędrzejewicz:

Notre pauvre ami a fini ses jours; il avait beaucoup souffert avant d'en arriver là, mais il souffrait avec patience et une résignation angélique.

#### 2.3.2. PATIENCE OU CAPRICES

Iwaszkiewicz (1955, p. 52) discernait dans l'âme de Chopin un côté capricieux, un effet, disait-il, d'avoir été «chouchouté», et ensuite de la maladie.

Mais la patience dominait chez Chopin.

Avec cela, il avait le don de la concentration. Il écrivait dans une lettre du 22 septembre 1830 à Woyciechowski:

Si j'ai devant mes yeux quelque chose qui m'intéresse, des chevaux auraient pu m'écraser que je ne l'aurais pas senti.

Cependant, Mikołaj Chopin note dans sa lettre du 26 avril 1834 à son fils que, parfois, survenaient des périodes de déconcentration:

Tu avoues toi-même que tu es parfois distrait.

#### 2.3.3. PERFECTION OU LAISSER-ALLER

Chopin était un perfectionniste.

Même... de menues fissures au plafond le déstabilisaient. Quant à ses compositions, il les ciselait pendant des semaines. M<sup>me</sup> Sand écrivait (1855, vol. XIII, p. 126):

Il y était dévoré par un rêve d'idéal que ne combattait aucune tolérance de philosophie ou de miséricorde à l'usage de ce monde. Il ne voulait jamais transiger avec la nature humaine. Il n'acceptait rien de la réalité.

C'était là son vice et sa vertu, sa grandeur et sa misère. Implacable envers la moindre tache, il avait un enthousiasme immense pour la moindre lumière, son imagination exaltée faisant tous les frais possibles pour y voir un soleil.

#### 2.3.4. DÉCISION OU HÉSITATION

Le père de Frédéric lui reprochait son indécision. Dans sa lettre du 9 février 1835, il lui écrivait:

Tu te plains de Tes éditeurs; je Te connais; ils profitent de Ta bonne foi; ils savent que Tu ne sais rien refuser [...]. Tu n'es pas assez tenace pour marchander.

Mikołaj Chopin était d'avis que la fermeté se laisse concilier avec le tact. Le 21 mars 1842, il écrivait à son fils:

Je T'avoue que je ne m'attendais pas à ce que Tu m'en [*scil.* Liszt] dis [...]. Que faire en pareille circonstance? C'est d'agir avec la prudence et Ta délicatesse ordinaire sans céder le pas. Tu peux montrer de la noblesse dans Ta conduite et faire retomber le tout sur lui.

Parfois, c'était Chopin lui-même qui se plaignait de sa propre indécision. Cela paraît dans sa lettre du 22 septembre 1830 à Woyciechowski et dans sa lettre du 26 décembre 1830 à Matuszyński:

Je ne T'imite pas encore en cela que je ne me décide pas du coup au coup. [...]

Je sais que je suis une créature LA MOINS DÉCIDÉE du monde, et je n'ai su bien choisir qu'une fois.

Et, dans la même lettre, il le formulait carrément:

Mes parents me disent de faire ce que je veux, et je n'aime pas cela. Aller à Paris? Ceux d'ici me conseillent d'attendre. Revenir? — Rester? — Me tuer?

Cette indécision avait deux effets principaux. Premièrement, comme l'avouait Chopin lui-même dans sa lettre du 18 juillet 1834 à Feliks Wodziński:

J'ai toujours tout fait trop tard.

Deuxièmement, comme l'a remarqué M<sup>me</sup> Sand dans une lettre du 18 avril 1841 à Pauline Viardot, Chopin vivait de grandes difficultés à changer une décision une fois qu'il l'avait enfin prise:

Il est difficile de trouver quelque chose de plus drôle, de plus terrifié et de plus indécis que Chip Chip [Chopin] qui ne peut plus changer d'avis.

Pourtant, lorsqu'il s'agissait de choses vraiment importantes, il savait prendre ses décisions en un clin d'œil.

#### 2.4. SON STYLE

##### 2.4.1. AIR HAUTAIN OU MODESTIE

Dans l'âme de Chopin, un sentiment de sa valeur (voire de son génie) allait de pair avec une modestie naturelle.

Liszt écrivait (1852/1879, p. 120):

[Chopin avait le] sentiment très-distinct de sa supériorité native [*scil.* ici: de sa valeur].

Lui-même écrivait dans sa lettre du 18 septembre 1830 à Woyciechowski:

Je saurais être supérieur à tout s'il s'agissait de mon „moi”.

C'est sans doute pour cela qu'il ne ressentait nul besoin d'être conventionnellement, et ostentatoirement, flatté. Comme l'a remarqué Liszt (1852/1879, p. 75):



On le voyant choqué presque par les éloges.

Le sentiment de sa valeur s'allie souvent avec un air autoritaire. Selon l'avis de François-Joseph Fétis — probablement exagéré — c'était le cas de Chopin: selon Fétis, il avait une propension à tyranniser son entourage, y compris même ses amis (Czartkowski & Jeżewska 1947, p. 379).

Chopin nourrissait de plus, selon une expression adroite de M<sup>me</sup> Sand, „une juste fierté” (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 474), dérivant de la conscience de sa valeur, et se manifestant avant tout par un sentiment d'honneur. Liszt écrivait (1852/1879, p. 173):

Dans aucun de ses nombreux replis, le caractère de Chopin n'a recélé un seul mouvement, une seule impulsion, qui ne fût dictée par le plus délicat sentiment d'honneur et la plus noble entente des affections.

Chez Chopin, la „juste fierté” venait de ce qu'il était conscient de la valeur de son œuvre. Il était convaincu de la perfection de ses interprétations, mais avant tout de ce que ses compositions étaient géniales. Il était conscient du fait qu'en tant que telles, elles ne seront probablement pas de son vivant évaluées à leur juste valeur. Il écrivait à Delfina Potocka, semblant réserver qu'il traitait d'un autre, mais en fait il est difficile de savoir à qui il aurait fait allusion (Chopin 1949, p. 309):

Le génie est le plus bizarre des hommes; il galope si loin en l'avenir que ses contemporains le perdent des yeux, et l'on ne sait quelle génération saura le comprendre. Le génie a un grand nez et un bon FLAIR [WAŁCHALITIS] qui lui fait sentir les vents de l'avenir. Ne va pas croire que je m'érige en génie à cause de mon nasalissime; tu comprends bien qu'il s'agit d'un autre nez.

Les comptes-rendus des concerts lors desquels il exécutait ses propres compositions, n'était pas tous flatteurs (voir: la

réserve des Allemands et un changement d'opinion chez Robert Schumann, etc.) et pourtant Chopin n'a jamais eu le moindre doute quant à sa manière de composer. Il n'a pas connu non plus de volte significative (sauf qu'avec le temps sa musique exprimait de plus en plus de la souffrance, et le soi-disant langage musical devenait de plus en plus compliqué — une tendance naturelle). De plus, il ne se laissait pas influencer, sinon, il aurait écrit cet opéra que tout le monde attendait, mais finalement ne l'a jamais fait.

Comment se manifestait sa modestie?

Il ne prenait jamais d'«airs», n'aimait pas la publicité, n'était nullement mégalomane etc. Dans une lettre du 27 mars 1830, il écrivait à Woyciechowski:

Je n'ai nulle envie de devenir un emballage pour le beurre, comme ce fut le sort du portrait de Lelewel.

Quand, dans une lettre du 22 septembre 1830 il lui faisait part de ses succès, sa joie et sa fierté se mêlaient d'embarras:

Le Rondeau est élégant, l'Allegro impressionnant. Maudit amour-propre! Mais c'est à Toi plus qu'aux autres que je dois d'être fat; qui se ressemble, s'assemble. [...] J'ai une forte envie de me décider à partir, samedi prochain, sans pitié, malgré les pleurs, les lamentations, les récriminations et les courbettes. Mettre les partitions dans un sac, un ruban à l'âme, l'âme tremblante, et hop! dans le fiacre. [...]

Si j'étais encore plus fat, je penserais que je suis au sommet de ma carrière. Le fait est que je vois combien il me reste à faire, et d'autant mieux que je me frotte beaucoup aux meilleurs artistes et je sais qui manque de quoi. Mais, qu'est-ce que j'ai écrit de bêtises, j'en ai honte, je me suis vanté comme un enfant ou comme celui qui est en danger et veut se justifier d'avance; je l'aurais rayé, mais je n'ai pas le temps d'écrire une seconde feuille. D'ailleurs, Tu n'as peut-être pas oublié mon caractère, Tu Te souviendras de celui qui est aujourd'hui comme il l'a été hier, sauf qu'avec un seul favori, l'autre ne veut pas pousser, point final.

L'auto-ironie est aussi preuve de modestie. Il écrivait par exemple dans sa lettre à sa famille du 12 août 1829:

Au cas où, dans les journaux, ils me fustigeraient au point que je pourrai plus mettre le nez dehors, j'ai décidé de devenir peintre d'intérieur, car c'est chose la plus aisée que de conduire son pinceau par le papier, et toujours est-on le fils d'Apollon.

Cette tendance à l'auto-ironie était, chez Chopin, un fragment d'une propension plus générale. Comme l'évoquait Solange (Eigeldinger 1978, p. 235):

Chopin n'était pas sans ironie non plus.

Liszt le confirmait (1852/1879, p. 75):

[Il était] beaucoup trop fin connaisseur en raillerie.

#### 2.4.2. EXTRAVERTISME OU INTROVERTISME Kleczyński disait de Chopin (1879, p. 15):

[Chopin] laissait peu de gens connaître le fond de son âme, il se confiait à peu.

Il se confiait pourtant à ses meilleurs amis, surtout pour dire qu'il dissimule avant tout ses souffrances. Dans sa lettre du 25 décembre 1831, il écrivait à Woyciechowski:

Sérieusement, ma santé est précaire; je reste gai en apparence, surtout parmi les miens (je veux dire les Polonais), mais quelque chose me dévore de l'intérieur — des pressentiments, des inquiétudes, des rêves ou l'insomnie; tantôt la nostalgie, tantôt l'indifférence; l'envie de vivre et tout d'un coup l'envie de mourir; une paix sereine de l'esprit, un engourdissement, un sommeil de l'âme, et parfois une mémoire trop vive. Je ressens de la douceur, de l'âcreté, de l'amertume, un sale mélange d'émotions me tient à sa merci! Je suis plus sot que jamais.

Comme en plusieurs autres domaines de la vie, il suivait ici son père, qui lui écrivait dans une de ses lettres du début de 1834:

Le soi-disant grand monde [...], vu de près, est très petit, mais il faut le prendre comme il est, et se taire.

L'introvertisme complétait en quelque sorte sa discrétion, que nous avons mentionnée ci-dessus. Liszt l'a remarqué, d'où ces paroles (1852/1879, p. 21):

Bienveillant, affable, facile dans ses rapports, d'une humeur égale et enjouée, il laissait peu soupçonner le secrètes convulsions qui l'agitaient.

Solange voyait la même chose (Eigeldinger 1978, p. 233):

Il n'avait pas coutume de se répandre.

M<sup>me</sup> Sand écrivait, toujours exagérant (Sand 1855, vol. XIII, p. 129):

Rien ne paraissait, rien n'a jamais paru de sa vie intérieure dont ses chefs-d'œuvre d'art étaient l'expression mystérieuse et vague, mais dont ses lèvres ne trahissaient jamais la souffrance.

S'attendre à ce que tout ce que nous disons de nous-mêmes est une confession sincère est un enfantillage; croire qu'il en est comme nous disons est de la crédulité. Chopin s'irritait beaucoup de cet enfantillage et de cette crédulité. Liszt en rendait compte (Liszt 1852/1879, pp. 22–23):

Ceux que des rapports intimes et fréquents rapprochaient du musicien polonais, avaient occasion d'apercevoir à certains moments l'impatience et l'ennui qu'il ressentait d'être si promptement cru sur parole.

Il ne faut pas cependant oublier qu'il existe une sorte d'introvertisme, de cachotterie, à savoir, ne pas dire aux autres ce que nous pensons d'eux, qui parfois ressemble dangereusement à l'hypocrisie — au fait de dire aux autres le contraire de ce que nous en pensons. Hélas, la correspondance de Chopin laisse voir qu'il était bien près, parfois, de cette limite, lorsque, par exemple, il faisait des courbettes devant certains représentants de l'aristocratie ou de la ploutocratie, bien qu'il les eût détestés.

#### 2.4.3. MAGNANIMITÉ OU RANCUNE

Solange a laissé des témoignages de la magnanimité de Chopin. Liszt pourtant remarquait que la magnanimité à l'extérieur s'accompagnait de la rancune intérieure (List 1852/1879, p. 181):

Chopin savait noblement pardonner; nul arrière-goût de rancune ne restait dans son cœur contre les personnes qui l'avaient froissé. Mais, comme ces froissements pénétraient très-avant dans son âme, ils y fermentaient en vagues peines et en souffrances intérieures, si bien que longtemps après que leurs causes avaient été effacées de sa mémoire, il en éprouvait encore les morsures secrètes.

On peut, paradoxalement, joindre la magnanimité à la rancune, et c'était, comme beaucoup l'indique, le cas de Chopin.

### 3. SES PRÉFÉRENCES

#### 3.1. SES PRÉDILECTIONS ARTISTIQUES

Chopin avait des prédilections définies non seulement en musique, mais aussi dans les autres domaines de l'art.

Quant à la littérature, il n'aimait pas Shakespeare, et estimait fort Voltaire (Tatarkiewicz 1963, p. 736), mais avant tout, la poésie polonaise, et surtout l'œuvre de Mickiewicz. Liszt notait (Liszt 1852/1879, p. 233):

Il aimait à ce qu'on lui montrât les poésies, les airs, les chansons nouvelles, qu'en rapportaient ceux qui venaient à Paris. Lorsque les paroles de quelqu'un de ces airs lui plaisaient, il y substituait souvent une mélodie à lui, qui se popularisait rapidement dans son pays, sans que le nom de leur auteur fût toujours connu.

Il s'extasiait devant l'architecture gothique. Voilà comme il a réagi lorsqu'il a vu l'intérieur de la cathédrale Saint-Étienne à Vienne, dans sa lettre du 26 décembre 1830 à Matuszyński:

Quelle magnificence indescriptible, quelle majesté de ces voûtes énormes!

Pour ce qui est de la peinture, il fréquentait les expositions depuis sa jeunesse. En voilà une preuve dans la lettre du 29 septembre 1825 à Białobłocki:

Les expositions commencent à Varsovie, à l'Hôtel de Ville [*scil.* où les expositions se tenaient traditionnellement], et dans les salles de l'Université [*scil.* où l'on exposait, entre autres, les œuvres des peintres polonais contemporains].

Dans les villes qu'il visitait, il ne manquait pas de voir les galeries de peinture. Il a noté entre autres sa visite au Grünen Gewölbe à Dresde et à la Galerie de Vienne. Il regardait les tableaux avec des yeux de musicien. Dans la lettre du 14 novembre 1830 à sa famille, il écrivait:

À regarder certains peintures, il me semble que j'entends de la musique.

M<sup>me</sup> Sand jugeait sévèrement le goût de Chopin (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 324):

Il ne comprend ni la peinture, ni la sculpture. Michel-Ange l'effraie, Rubens le repousse. Il déteste [Delacroix comme] peintre.

Et elle l'expliquait avec son aisance coutumière:

Tout ce qui lui semble excentrique le choque. Il s'enferme dans un conventionnalisme étroit.

Mais comment Chopin, subtil et «fragile», aurait-il pu admirer ces œuvres, pleines à craquer de figures humaines lourdes, musclées et sensuelles? Solange nous laisse à ce propos un témoignage important (Eigeldinger 1978, p. 228):

Il admirait Raphaël, le Pérugin, Angelico, Sassoferato. Il ne comprenait ni Rubens ni Michel-Ange. Du premier il disait: „C'est un peintre de grosses fesses". Du second: „Ses modèles ont des tranchées. Ils se tortillent sous des douleurs atroces."

Ajoutons à la liste des favoris de Chopin Murillo et l'école espagnole de peinture. Dans sa lettre du 1<sup>er</sup> octobre 1848 à Grzymała, il disait du propriétaire du château Stirling en Écosse:

Il a de beaux tableaux en grand nombre, dont beaucoup de Murillo et d'Espagnols.

Deux choses nous frappent ici. Premièrement, sur cette liste d'artistes du XIV<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle, les Italiens: Fra Angelico, Perugino, Rafael et Sassoferato, et l'Espagnol Murillo, sont principalement ou presque exclusivement (Fra Angelico) des peintres religieux. Deuxièmement, les figures qu'ils avaient peintes sont légères, sveltes, spirituelles. Elles appartiennent au monde d'Apollin et non à celui de Dionysos.

Chopin ne tolérerait pas, dans l'art, l'orgiastique vériste. Voilà son opinion d'Auguste Clésinger dans la lettre du 8 juin 1847 à sa famille:

Dans le monde parisien [...] ce mariage [scil. de Solange avec Clésinger] fut mal vu, car la statue sculptée par lui pour l'Exposition montre une

femme nue dans une pose la plus indécente, à ce point que, *pour motiver sa pose*, il a fallu lui coller un serpent à la jambe — elle est tordue à faire peur. C'est tout simplement une statue commandée par Mosselmann [...] — un portrait de sa maîtresse. Et pas seulement la sienne, *car c'est une femme entretenue très connue dans Paris*. On s'étonne donc de ce qu'une jeune personne comme Sol[ange] se fût si passionnée pour un artiste qui expose des œuvres si voluptueuses, *pour ne pas dire* indécente. Bon, l'art en soi n'est jamais indécent, et il est vrai que le ventre arc-bouté et les seins sont très bien modelés, mais je vous garantis qu'à la prochaine exposition nous verrons, sous forme d'une statue suivante, le ventre et les seins de sa propre femme. Delaroche a peint partout feu sa femme, et celui-là va sculpter partout le joli derrière de Solange dans le marbre blanc *il est de cette force*. — M<sup>me</sup> S[and] m'en écrivait de la campagne: *il est hardi, lettré, actif et ambitieux* — et ce sont DES QUALITÉS SELON ELLE! [...] Tous l' [scil. M<sup>me</sup> Sand] adorent. [...] Seulement, elle oublie parfois de dire la vérité, mais c'est permis à un romancier.

Cette lettre, significativement, est un des rares cas où Chopin intercale des expressions françaises dans une lettre à sa famille de Varsovie.

### 3.2. SES PRÉDILECTIONS VITALES

#### 3.2.1. PENCHANT DE TUTEUR

Chopin aimait les enfants: ses penchants de tuteur, il les devait à sa maison paternelle.

On sait aussi qu'il faisait montre de son affection pour son neveu.

Il passait beaucoup de temps avec les enfants de M<sup>me</sup> Sand: sa fille Solange et son fils Maurice. Il tenait volontiers compagnie à la fillette de M<sup>me</sup> Viardot, qui avait visité Nohant avec sa mère, en 1843. Selon M<sup>me</sup> Sand (Tomaszewski 2010, p. 99):

Notre bon Chopin parle de Vous [scil. de Solange et de Maurice] sans cesse et fait tout pour nous distraire. [...] [La fillette de M<sup>me</sup> Viardot]

danse, rit, gazouille, parle polonais avec Chopin, berrichon avec Françoise et sanskrit avec Pistolet.<sup>16</sup>

### 3.2.2. SES PRÉFÉRENCES «DOMESTIQUES»

Chopin attachait beaucoup d'importance tant à son costume qu'aux appartements où il séjournait et où il recevait ses amis et ses connaissances.

Les appartements de Chopin étaient spacieux et aménagés avec luxe et, ce qui n'allait pas toujours de pair, avec goût: des meubles d'époque, des tapis coûteux, des bibelots élégants. Avec cela, toujours ses fleurs préférées, les violettes (Liszt 1852/1960, p. 120): il aimait leur apparence et leur parfum.

Jetons un coup d'œil dans le dernier appartement de Chopin, au 12, Place Vendôme, que Kwiatkowski avait immortalisé. Les couleurs pastel y dominent: la couleur sable (symbole de la raison), le rose (symbole de l'amour) et le gris-bleu (symbole de nostalgie), qui, sur le tapis, se fondent en violet délicat (symbole d'une âme hautaine) d'un dessin irrégulier. Sur la cheminée, deux candélabres à trois bougies, deux vases, et une horloge au milieu.

Un piano-forte. Tout près, dans un pot mis sur un haut postument, sans doute ses violettes préférées (symbole de modestie). Quatre fauteuils autour d'une table nette et une chaise-longue empire: une méridienne, et près de celui-ci, quelques choses qui ressemblent à un coffre orné. Les murs sont tapissés de soie à rayures. La porte est blanche.

Lameublement fut, croyons-nous, pris dans l'appartement précédent du 9, Square d'Orléans. Là-bas, il y eut sur le mur un dessin capricieux comme ici sur le tapis, et un paysage de montagne qu'on n'aperçoit pas ici.

Stanislas-Auguste s'y serait senti chez lui, comme dans ses appartements privés. D'ailleurs, les deux messieurs, s'ils avaient

pu rencontrer l'un l'autre, par exemple aux fameux dîners de jeudi, auraient sûrement ressenti une sympathie mutuelle...

On sait que Chopin, comme le roi Stanislas, collectionnait des gravures. Le marquis Astolphe de Custine écrivait dans une lettre du 18 mars 1837:

Vous aimez les gravures, et je vous envoie, Monsieur, les plus gracieuses que j'aie pu trouver.

L'appartement, comme c'est de coutume pour un musicien, devait être placé dans un endroit caché du bruit. Dans ses lettres, ceci est mentionné plusieurs fois, encore à l'époque où il ne pouvait se permettre des appartements plus vastes. Voilà des notes caractéristiques prises dans les lettres du 26 décembre 1830 à Matuszyński et du 18 novembre 1831 à Norbert Alfons Kumelski:

Ma chambre [...] est grande [...]. Le silence y règne. [...] J'ai une petite chambre joliment meublée d'acajou.

Et dans sa lettre du 4 octobre 1839 à Fontana, il le sermonnait:

[Vérifie bien l'appartement], une fois encore: est-il en bon l'ordre? n'est-il pas sale? n'y a-t-il pas tant de voisins qu'on ne peut passer sans se heurter à eux? N'y a-t-il pas de *cornet à piston* à la maison? etc.

Quant aux plaisirs culinaires, Chopin aimait le lait (et le cacao); parmi ses plaisirs «ludiques», mentionnons les échecs.

### 3.2.3. SES PRÉFÉRENCES DE «PROPRIÉTAIRE TERRIEN»

Chose curieuse: les parents de Chopin étaient très industriels et gens à ressources. Son père, sans éducation formelle, d'un simple clerc, puis gouverneur, devint professeur des écoles varsoviennes les plus renommées. La pension, dirigée par

<sup>16</sup> La fillette parlait le dialecte berrichon (de: „Berry”, nom de province) probablement avec Françoise, c'est-à-dire avec la femme de chambre à Nohant; et „Pistolet” était le nom du chien de la maison.

les Chopin (Justyna surtout) avait l'opinion d'être la meilleure de la capitale. La condition financière des Chopin étaient suffisamment stable pour qu'ils puissent même se permettre de prêter de fortes sommes à leurs bienfaiteurs, les Skarbek.

Par contre, la situation financière de Frédéric depuis son départ de Varsovie fut toujours précaire. Comme nous l'avons déjà dit — son père, affectueux mais intransigeant sur ce point, lui en faisait constamment le reproche.

Pourtant, dans certains périodes de sa vie d'émigré, Chopin gagnait des sommes considérables, d'ailleurs principalement grâce aux leçons de piano; publier ses partitions ne rapportait pas beaucoup, et il évitait comme il pouvait les concerts publics, qui étaient payants. Mais, contrairement à ses parents, il ne fut certainement pas économe.

Sur ce point unique, les remontrances de son père n'eurent aucun effet. Frédéric écrivait, par exemple, dans une lettre de mi-janvier 1833 à Dominik Dziewanowski:

Je dois donner cinq leçons aujourd'hui; tu dirais que je ferai fortune, or, le fiacre me coûte plus, et les gants blancs, sans lesquels on ne serait pas de bon ton.

Et dans une lettre du 3 octobre 1839, il laissait cette disposition à Fontana:

Va voir [...] mon couturier [...] au boulevard et fais-moi faire [...] au plus vite un gilet de velours, noir, modeste, juste avec un petit dessin discret, quelque chose de modeste et d'élégant.

Ceci n'est plus un manque d'esprit d'économie, mais une simple prodigalité... Le bon père, cependant, tâchait de le justifier. Il écrivait à son fils dans sa lettre du 7 septembre 1834:

Te voilà donc dans Tes meubles, un peu avec luxe à ce qu'il paraît, mais je conçois bien que Tu n'as pas pu faire autrement puisque Tu as

des leçons chez Toi et qu'à présent, comme en tout temps, on juge par l'apparence.

De plus, n'est pas exclu qu'à un certain moment de son séjour à Paris Chopin eût joué à la Bourse. Selon Iwaszkiewicz (1955, pp. 14–15 et 142), les preuves en seraient des relations amicales avec Grzymała, connu pour des opérations financières louches, et le banquier français, Auguste Léo; tous deux francs-maçons d'ailleurs.

Peut-être le coupable était-il Paris: ville «exigeante», coûteuse, et attirante à la fois pour tous les artistes.<sup>17</sup> Chopin l'a noté dans sa lettre du 25 janvier 1843 à Tomasz Nidecki:

Tous les artistes [...] préfèrent tirer le diable par la queue ici [c.-à-d. à Paris] au lieu de vivre à l'aise à l'étranger ou en province.

Chopin était tellement habitué au luxe qu'il n'avait pas vraiment de scrupules, lorsque, sa maladie s'aggravant et ses revenus décroissant — ses dépenses, qui ne diminuaient pas, étaient couvertes, soi-disant sans qu'il le sût, par la princesse russe Natalie Obrescov et une élève écossaise, M<sup>lle</sup> Stirling.

Il est intéressant que, tout peu économe qu'il était, Chopin fût très travailleur et très généreux. Lui-même mentionnait son industriiosité dans sa lettre du 18 septembre 1830 à Woyciechowski:

J'ai vu que je ne suis pas des pires paresseux et que je sais travailler dur au besoin.

Mikołaj Chopin, dans une lettre du septembre 1832 à son fils, le confirmait ainsi:

---

<sup>17</sup> Souvenons-nous de Rastignac dans *Le Père Goriot* de Balzac. [Note du traducteur.]

Je vois [...], que Tu as enfin vu tous les premiers artistes dans l'art que Tu cultives et que Tu peux rivaliser avec eux. Je n'en attendais pas moins de ton assiduité.

Il ne refusait pas non plus d'aider financièrement des compatriotes en situation difficile, s'il avait de l'argent lui-même.

Son père lui en voulait. Il écrivait dans sa lettre du 9 février 1835:

Comment vont tes affaires? As-tu toujours beaucoup de sangsues?

Et dans sa lettre du 15 décembre de la même année, il ajoutait:

Je n'approuve pas moins l'intention que tu as d'épargner quelque chose et de mieux choisir ceux à qui Tu peux donner quelques secours. J'ai été peiné en apprenant comment on T'a payé de Ton bon cœur; en voyant l'original, je ne m'y serais guère attendu; il faut qu'il ait lu J.J. Rousseau pour avoir puisé des leçons d'ingratitude.



Selon l'attitude qu'il prenait envers eux, les gens qui avaient des rapports quelconques avec Chopin se laissent disposer en trois cercles homocentriques.

Dans le plus étendu tiendraient ceux qu'il traitait avec bienveillance; dans le moyen — ceux qu'il honorait de son amitié, et dans le plus petit — ceux qu'il aimait.

### 1. SA BIENVEILLANCE

Liszt louait beaucoup Chopin, parce que ce dernier était „bienveillant envers les autres” et „arrangeant” (Liszt 1852/1960, p. 25).

Il écrivait (Liszt 1852/1879, p. 144):

Il possédait cette grâce innée de la bienvenue polonaise qui, non contente d'asservir celui qu'on visite aux lois et devoirs de l'hospitalité, lui font encore abdiquer toute considération personnelle pour l'astreindre aux désirs et aux plaisirs de ceux qu'il reçoit.

M<sup>me</sup> Sand était d'opinion semblable (Tomaszewski 2010, pp. 87 et 16):

Il [...] est toujours le plus gentil des hommes. [...] [Il est mû] par une combinaison de sentiments les plus nobles.

Solange le confirmait (Eigeldinger 1978, p. 226):

[Il se caractérisait par un] dévouement immuable [aux autres].

Cette bienveillance avait un fondement éthique: la droiture absolue de Chopin.

Kwiatkowski l'a résumé ainsi (Tomaszewski 2010, p. 16):

Il était pur comme la neige.

Dans le cercle de la bienveillance de Chopin tenait presque tout son entourage. Il y avait des exceptions. Il arrivait que la sympathie envers certaines gens laissait la place à l'antipathie; il serait toutefois difficile de partager l'opinion de M<sup>me</sup> Sand (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 312), que cela prouvait que Chopin était changeant dans son attitude envers les autres. Au début, elle était d'habitude positive; la garder face à des faits évidemment négatifs témoignerait d'une cécité dogmatique, tout à fait étrangère à Chopin. Difficile d'être cordial envers les éditeurs, qui auraient bien voulu publier les œuvres de Chopin de sorte qu'elles ne rapportent de l'argent... qu'à eux, et à personne d'autre.

Il arrive que la bienveillance dégénère en sa caricature: poursuivre obstinément les autres en leur offrant nos «services». Dans sa lettre à Grzymała des 4–9 septembre 1848, Chopin se plaignait de cette importunité:

Il fait abominable dehors, et je suis en colère, triste, ennuyé par les soins exagérés des autres.

### 2. SON AMITIÉ

Chopin adolescent avait dédié à Fontana un petit poème, qui commence avec ces mots (Helman & Skowron & Wróblewska–Straus (éds), p. 55):

La vraie amitié est rare,  
De ses dons plutôt avare;  
De grande chance peut parler  
Qui un ami a trouvé.



Dans son *Dictionnaire* de Linde, sous l'entrée „amitié”, Chopin a pu lire (1807–1815, vol. IV, pp. 640–641):

Faveur [...] bon comportement envers quelqu'un, relations intimes. [...] [L'amitié] change l'intérêt d'un autre en le nôtre.

Cette „faveur” pouvait naturellement prendre plusieurs degrés d'intensité, et Chopin en était entièrement conscient.

Parmi ses amis, il y avait — c'était le groupe le plus nombreux — ceux à l'admiration desquels (pour Chopin ou pour ce qui lui était cher) il répondait par l'amitié; ceux qui le comprenaient à demi-mot, et réciproquement; ceux enfin avec qui il pouvait „soupirer un peu” (voir sa lettre du 25 décembre 1831 à Woyciechowski).

Un exemple d'amitié du 1<sup>er</sup> type: celle avec le marquis de Custine. Dans une de ses lettres à Potocka, Chopin écrivait à son propos (Chopin 1949, p. 307):

Hier, de Custine m'a rendu visite. Le cher homme! Notre musique nationale éveille sa curiosité. Il connaît déjà la mienne et il m'a demandé de lui jouer aujourd'hui les œuvres des plus grands compositeurs polonais. Je lui jouais ce que je savais. Lorsque j'ai fini, il me rétorqua qu'il ne voit pas de caractère national polonais dans ces œuvres-là [...]. Quant à mes compositions, il en dit qu'elles sont tout autres que les œuvres des Français, des Allemands et des Anglais. Et que la musique polonaise commence avec moi.

Cela dut être une grande amitié, si le marquis lui écrivait, dans une lettre du 30 juin 1836:

Vous êtes la seule personne à qui je donne l'autorisation de venir à Saint-Gratien [*scil.* le domaine du marquis] quand elle veut et sans m'en prévenir.

Et, une année après, au printemps 1837, il lui écrivait avec une grande inquiétude:

Vous êtes malade; vous pourriez surtout le devenir bien plus sérieusement. Vous êtes sur la limite des chagrins de l'âme et des maux du corps: quand les peines du cœur se transforment en maladies, nous sommes perdus; c'est ce que je veux éviter pour Vous. Je n'essaie pas de Vous consoler, je respecte Vos sentiments, que d'ailleurs je ne fais qu'entrevoir; mais je veux qu'ils restent sentiments et qu'ils ne deviennent pas des douleurs physiques. C'est un devoir que de vivre, quand on a une source de vie et de poésie, comme Vous l'avez; ne perdez pas ce trésor et ne traitez pas légèrement le bon Dieu en FAISANT FI des ses dons le plus précieux. Voilà le crime irrémissible, car Dieu lui-même ne vous rendra pas le passé perdu volontairement par Vous. [...] Est-ce l'argent qui vous retient à Paris? Si c'est cela, je puis vous en prêter, Vous me le rendrez plus tard, mais Vous Vous reposerez trois mois!!! Si l'amour Vous manque, laissez au moins faire l'amitié; vivez pour Vous, pour nous; il sera temps alors de Vous enrichir. [...] L'inquiétude de l'esprit se poursuivra dans la solitude: c'est vrai; mais le repos du corps finira par gagner l'âme, et les ailes du talent vous emporteront dans un monde qui console de celui-ci. Ne restez pas dans la routine de vos journées de Paris: vous avez chez moi une occasion difficile à retrouver: un mois de campagne et de bon régime, puis le voyage jusqu'aux bords du Rhin.

Un exemple de l'amitié du second type: celle avec Biało-błocki et Woyciechowski. Dans sa lettre du 20 juin 1826 à ce premier, il écrivait:

Surtout ne T'attends pas à trouver dans cette lettre des compliments d'usage pour Ta fête, ces sentiments, rêvasseries, interjections, apostrophes, passages pathétiques et de semblables bêtardises, sottises, balivernes et sornettes [...]; mais ceux qu'unit une amitié vieille de onze années [...] ne doivent pas écrire des lettres à compliments, car de toute façon ils n'éciront jamais ce qu'ils voudront.

Et, dans sa lettre du 18 septembre et celle du 22 septembre 1830 au second, Chopin écrivait:

[Je voudrais Te] parler, comme lorsque l'on converse en ce temps où le contentement ne laisse pénétrer aucun mot froid, forcé, et où un cœur parle à l'autre en quelque divin langage. [...]

Je Te comprends, moi, je lis en Ton âme et... embrassons-nous, car à rien ne sert de parler davantage.

Une entente de cette sorte, dans un „langage divin”, existait aussi entre lui et Heinrich Heine, qui écrivait à propos de Chopin (Tomaszewski 2010, p. 18):

Quand il s'assoit au piano et qu'il improvise, il me semble que quelqu'un de très proche me visite.

La pointe de Liszt fut (1852/1879, p. 147):

Chopin et lui [*scil.* Heine] s'entendaient à demi-mot et à demi-son.

C'était donc une amitié d'esprits, pas de cœurs. Solange l'a peut-être formulé trop sèchement (Eigeldinger 1978, p. 228):

Heine dont le cynisme judaïque lui répugnait, mais dont les poésies délicieuses le charmaient, dont l'esprit endiablé l'amusait.

Des fois, l'amitié en réponse à l'admiration se fondait avec la joie d'une communication intellectuelle avec un ami. Il en fut ainsi avec Delacroix. Ce dernier, dans sa lettre du 30 mai 1842 à M<sup>me</sup> Sand (Sydow (éd.) 1955, vol. II, p. 350):

Les parties que j'aime c'est la flânerie dans de allée en parlant [avec Chopin] de musique et le soir sur un canapé à en entendre quand le Dieu descend sur ses doigts divins.

Et il y eut des amis «à jamais». Il s'adressait à eux, dans ses lettres, *per* „Ma vie!”, ce qui sans doute voulait dire que c'étaient des amis pour qui l'on vivait et pour qui l'on était

prêt de donner sa vie. Voilà comment Chopin traitait de cette forme suprême de l'amitié dans sa lettre du 18 septembre 1830 à Woyciechowski:

Souvent celui qui veut se rendre la vie plus aisée, l'empire. Quant à moi, je crois que je ne peux d'aucune façon m'améliorer ou m'empirer devant Toi. Ma sympathie pour Toi force Ton cœur, par des moyens supranaturels, à sentir une sympathie semblable. Tu n'es pas le maître de Tes pensées, mais je le suis, et je ne me laisserai pas abandonner comme les arbres se laissent priver de cette verdure à laquelle ils doivent leur caractère, leur gaieté et leur vie.

Un autre exemple d'amitié de ce type — N. B. qu'il ne nouait qu'avec des Polonais — était l'amitié avec son camarade d'école, et son confesseur juste d'avant sa mort, le curé Aleksander Jełowicki, et avec Norwid.

### 3. SON AMOUR

L'amour ne se laisse sûrement pas décrire objectivement et sèchement.

Deux choses semblent pourtant certaines.

Premièrement, l'amour est d'habitude (sauf l'amour mère-fille et père-fils) est un rapport entre un homme et une femme. Lorsqu'un homme s'adresse à un autre „Mon chéri!”, comme le faisait souvent Chopin, directement ou dans une lettre, lui dit ou lui écrit qu'il l'aime, il s'agit normalement d'amitié, non d'amour *stricto sensu*.

Deuxièmement, parmi les composantes de l'amour, il y a l'amitié, ou plutôt, comme l'a formulé le vieux Linde dans son *Dictionnaire*, l'amour est un degré supérieur d'amitié (Linde 1807–1815, vol. III, pp. 114–115):

Amour, charité [...]. Sentiment plus fort que l'amitié, plus vif et plus tendre que la gratitude.

Tout ce qu'on peut dire de plus sur l'amour doit absolument s'accompagner du bémol d'incertitude, sauf une chose

peut-être: l'amour ne peut se passer de ce qu'on appelle tendresse. Elle peut se manifester de diverses manières, nourrir de pensées tendres et lancer des regards d'admiration jusqu'à s'embrasser tendrement ou s'unir charnellement, mais c'est toujours un désir d'avoir près de nous la personne aimée.

Ceci permet de distinguer l'amour «pur», l'amour filial et l'amour-passion...

### 3.1. L'AMOUR «PUR»

Un amour «pur», chez Chopin, fut sûrement celui pour son idole d'adolescence, une blonde aux yeux bleus, Konstancja Gładkowska. D'ailleurs il l'avait écrit lui-même, ne laissant aucun doute. Était-ce un amour réciproque?

Konstancja avait écrit le 25 octobre 1830, dans l'*Album* de Chopin (Helman & Skowron & Wróblewska–Straus (éds) 2009, pp. 419 et 422):

Ton sort s'est voulu changeant,  
Tu obéis en partant.  
Souviens-Toi, l'inoubliable,  
Tu laisses un pays T'aimant.

\*\*\*

Pour rendre éternelle Ta couronne de lauriers,  
Tu délaisses Tes amis et proches pour l'étranger,  
Là-bas, ils Te pourront admirer et priser,  
Jamais, dans notr'amour pour Toi, nous égaler.

Mais „amour” ne veut dire ici qu'„admiration”; ce ne fut pas par hasard que le dernier vers eût reçu une annotation de la main de Chopin „Si”. Disons par parenthèse que cet amour «pur» de Chopin pour Gładkowska durait encore après la mariage de celle-ci. Nous en lisons la preuve dans les paroles de Ludwika Chopin à son frère:

Tu nous écris que ton cœur est resté ici. [...] Cela m'étonne qu'on puisse être si indifférente. Visiblement, le palais avait plus d'attrait [pour

Gładkowska]; mais Tu as mal conduit Tes affaires; mais du bon goût, le sentiment! Ah, le sentiment! Mais il n'apparaît que lorsqu'elle chante, Toi la preuve!

Le sentiment de Chopin envers une certaine „Parisienne”, „petite-fille d'un grand maître”, qu'évoque M<sup>me</sup> Sand (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 310), avait des traits d'amour «pur».

Un amour «pur», mais avec quelque chose de plus en perspective — futile, comme il s'était avéré — fut celui pour Maria Wodzińska.

C'était un amour réciproque; on le sent dans les paroles de Maria, „secrétaire fidèle”, de sa lettre du 25 janvier 1837 à Chopin:

Maman [m']a grondé, donc je vous remercie, je vous remercie beaucoup, et, lorsque nous nous reverrons, je vous remercierai mieux encore.

Et plus loin, en français:

J'espère que je n'ai pas besoin de Vous répéter l'assurance de sentiments de Votre fidèle secrétaire.

Cet amour fut victime de l'esprit froid et «intéressé» des parents de Maria, mais ni elle, ni Chopin n'ont jamais oublié leurs fiançailles. Frédéric a gardé jusqu'à sa mort les lettres de Maria, les ayant signés, significativement, „Ma misère” [„Moja biéda”]. Quant à Maria, elle joua les compositions de Chopin jusqu'à la fin de sa vie comme si elle voulait leur donner l'inscription „Notre misère”.

Dans les *Souvenirs* [*Wspomnienia*] d'Antoni Wodziński, le neveu de Maria, celui-ci mentionne la réaction de Teofil Lenartowicz à une des exécutions de l'*Étude en la bémol majeur* op. 25 n° 1, qu'il avait entendue jouer à Florence, en 1868 (Mirska 1949, p. 214):

Quand le piano a cessé de jouer,  
Je me sentis de nouveau exilé...  
De ma Patrie... Et le regret me prend.

### 3.2. L'AMOUR FAMILIAL

Naturellement, Chopin a aussi vécu l'amour familial: envers sa mère et ses sœurs, Ludwika surtout, et réciproquement. Il n'est pas impossible qu'il eût senti un amour de type paternel envers les enfants de M<sup>me</sup> Sand, et l'amour de celle-ci (à une certaine époque), et plus tard de M<sup>lle</sup> Stirling, pour lui, avait une nuance d'amour maternel.

### 3.3. L'AMOUR-PASSION

Et qu'en fut-il de l'amour-passion?

On dit qu'il avait lié Chopin à M<sup>me</sup> Sand et à Delfina Potocka. Les deux femmes, par parenthèse, avaient une opinion de... séductrices.

L'opinion courante veut que ce n'était pas Chopin qui avait voulu conquérir M<sup>me</sup> Sand, mais que c'était elle qui l'avait conquis. Les premières impressions de Chopin, après leur première rencontre en fin octobre 1836 le confirment. Il les a confiées à ses parents dans une lettre (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 277):

J'ai connu une célébrité — M<sup>me</sup> Sand, mais son visage n'est guère sympathique et elle ne m'a pas plu; je lui trouve quelque chose de repoussant.

Cependant M<sup>me</sup> Sand faisait tout pour se trouver le plus près possible de Chopin, et apprivoiser même ses amis. Elle venait à toutes les soirées auxquelles il prenait part, et déjà dans sa lettre du 28 mars 1837, elle écrivait à Liszt (Sydow (éd.) 1955, vol. I, p. 299):

Marie [d'Angoult] m'avait dit que Chopin pourrait venir; dites-lui [...] que je l'adore.

À Marie d'Angoult, elle écrivait à son tour, dans la lettre du 3 avril 1837:

Dites à [...] Chopin, que je l'idolâtre.

Une année plus tard, en juin 1838, M<sup>me</sup> Sand confiait ses hésitations dans une lettre à Grzymała (Sydow (éd.) 1955, vol. I, pp. 432–433 et 442):

Je crois que notre [*scil.* de M<sup>me</sup> Sand et Chopin] amour ne peut durer que dans des conditions où il est né, c'est-à-dire que de temps en temps, quand un bon vent nous ramènera l'un vers l'autre, nous irons encore faire une course dans les étoiles et puis nous nous quitterons pour marcher à terre. [...] Pour mon goût, j'avais arrangé notre poème dans ce sens que je ne saurais rien, absolument rien de sa vie PRATIQUE, ni lui de la mienne, qu'il suivrait toutes ses idées religieuses, mondaines, poétiques, artistiques [...]. Je n'en doute pas, on est meilleur quand on aime d'un amour sublime, et loin de commettre un crime, on s'approche de Dieu, source et foyer de cet amour. C'est peut-être là, en dernier ressort, ce que vous devriez tâcher de lui faire bien comprendre, mon ami, et en ne contrariant pas ses idées de devoir, de dévouement et de sacrifice religieux, vous mettriez peut-être son cœur plus à l'aise.

Et elle écrivait à Chopin lui-même en automne de la même année:

Aime moi, cher ange, mon cher bonheur. Je T'aime.

Pour Heine, il a résumé ainsi la relation entre Chopin et M<sup>me</sup> Sand (Iwaszkiewicz 1955, p. 187):

Ce grand musicien et pianiste illustre fut pendant longtemps son CAVALIERE SERVANTE.

Quant à Delfina Potocka, Zygmunt Krasiński l'appelait brutalement un „Don Juan en jupon”.

Chopin était très galant envers les femmes, même celles du peuple. Certains voulaient en déduire qu'il tombait facilement amoureux. Mais sûrement il ne fut pas un séducteur.

Beaucoup laisse croire qu'en cas de M<sup>me</sup> Sand, comme avant pour Wodzińska, Chopin espérait qu'il n'en restera pas à l'amour «pur». Peut-être, comme certains le suggèrent, il rêvait qu'ils feraient ménage commun, un vrai. Il est significatif qu'en cas de M<sup>lle</sup> Stirling, il écrivait qu'il ne pouvait pas se lier à une femme pour la rendre malheureuse, étant gravement malade, et partant ne pouvant lui assurer une vie stable. Or, quand il s'agissait de M<sup>me</sup> Sand, ces objections n'étaient pas fondées. Elle avait déjà des enfants (qui d'ailleurs se sont pris d'affection pour Chopin), une situation financière stable, comme il paraît. Elle était connue non seulement pour ses manières «d'homme», mais pour un caractère «d'homme», elle n'avait donc nul besoin d'appui de quelle sorte que ce fût.

M<sup>me</sup> Hoffmannowa évoquait qu'il „regardait toujours [Potocka, dont il avait fait la connaissance le 17 novembre 1831] comme une déité” (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 420). Mais ceci, justement, est un symptôme d'amour «pur». Dans sa lettre du 19 avril 1847 à sa famille, il écrivait:

M<sup>me</sup> Delfina Potocka (vous savez combien je l'aime) devait me [...] rendre visite.

Mais ici „je l'aime” envers Delfina ne signifie pas davantage que de la part de Gładkowska envers lui.

Certains sont d'avis qu'au moins dans les premiers mois de leur relation de Chopin et de M<sup>me</sup> Sand leur amour était consommé; certains vont jusqu'à accuser M<sup>me</sup> Sand d'avoir exténué Chopin physiquement (et psychiquement). Elle a pu, par ailleurs, être pour lui comme Paris et ses soirées mondaines trop prolongées. Sa première passion calmée, il a pu trouver sa relation avec elle de plus en plus difficile: il s'est avéré qu'elle n'était pas son idéal, ni aucun idéal, mais une femme sans doute intelligente hors pair, mais souvent

vulgaire et toujours intéressée, traits qui étaient pour le moins complètement étrangers à Chopin. Malgré cela, il n'a pu secouer ces liens. Un sentiment de responsabilité pour M<sup>me</sup> Sand et ses enfants le retenait. Faisons-lui confiance lorsqu'il écrivait à sa famille dans la lettre du 12 décembre 1845:

N'allez pas croire les rumeurs, car il y a beaucoup de mauvaises gens qui ne peuvent supporter le bonheur d'autrui.

Après leur rupture dramatique, il écrivit dans la lettre du 26 décembre 1847 à sa sœur Ludwika:

Je ne regrette pas de l'avoir aidée à supporter les huit années les plus dures de sa vie, lorsque sa fille grandissait, et qu'elle élevait seule son fils; non, je ne regrette pas les tourments vécus. [...] Le passé est le passé. M<sup>me</sup> S[and] ne peut garder de moi qu'un bon souvenir au fond de son âme, si jamais elle regarde en arrière.



III<sup>E</sup> PARTIE

# SA VISION DU MONDE

*Vivre — que pour la mort?  
Être jeune — pour être vieux?  
Et la patrie — n'est-elle  
Qu'un drame sans réconfort?*

Cyprian Kamil Norwid  
„Pour l'instant” [„Tymczasem”]

Comme nous le savons déjà, Chopin fut imprégné, dans le milieu du Lycée et de l'Université de Varsovie, de réalisme pratique et d'un bon sens d'où s'ensuivait une antipathie envers toute spéculation exaltée à propos de l'essence de l'univers, et envers le messianisme romantique rêvant d'élever toute l'humanité. L'ATTITUDE de Chopin envers les autres était pleine de bienveillance et de bonté; il croyait qu'IL EST BIEN lorsque les hommes sont bienveillants et bons l'un pour l'autre; mais, à l'inverse des messianistes, il trouvait que chercher une recette universelle pour RENDRE tous les hommes bienveillants et bons l'un pour l'autre est voué à l'échec.

En parlant du towianisme, il ne mâchait pas ses mots dans la lettre du 23 mars 1845 à Witwicki:

A-t-on vu folie plus immense?

De plus, le langage embrouillé des spéculations des messianistes le dissuadait encore davantage de leurs écrits.

À l'Université de Vilna, Dowgird prenait la même attitude. Il expliquait sa position métaphysique dans un langage maximalelement précis, et il ne tolérait des exceptions à son principe de précision que dans les pointes métaphoriques avec lesquelles il résumait les déductions menées conformément à ce principe.

Pour les déclarations métaphysiques de Chopin, malheureusement, il ne laissa que des pointes. Il leur donnait la forme de facétie condensée qu'il inventait lui-même, ou bien utilisait des formules toutes faites, puisées dans le «livre» de proverbes polonais qu'il connaissait bien.

Qu'est-ce qu'il résumait pas ces sentences? On n'y peut répondre que par des hypothèses, plus ou moins vraisemblables. Il vaut cependant la peine des les verbaliser, car le degré de leur motivation s'accroît dans le réseau de leurs interactions.



## CHAPITRE VII. LE SORT

---

### 1. LA VIE

#### 1.1. L'INCERTITUDE

Voilà comment Chopin avait exprimé, ironiquement, le «fondement» de sa vision du monde dans sa lettre du 25 septembre 1830 à Fontana:

TARA-TATA. Voilà la vérité suprême en ce monde.

Cela ne laisse pas de doute: il voulait dire que rien n'est certain dans notre vie ici-bas.

Ce point de vue épistémologique est très pessimiste. On n'est pas loin d'une thèse non épistémologique, mais ontologique, de l'absurdité de l'existence.

#### 1.2. L'ANÉANTISSEMENT

Cette impression s'accroît lorsque Chopin, directement cette fois-ci, parle de l'anéantissement inévitable dans les lettres du 27 octobre 1841 à Fontana et du 30 novembre 1848 à Grzymała:

Et puis [...] le temps fuit, le monde passe, la mort nous poursuit. [...] Le monde semble passer à côté, j'oublie, je me sens épuisé.

Combinons les deux énoncés, complétons les ellipses, dépersonnalisons et risquons au besoin une interprétation. Nous obtiendrons une réflexion comme suit:

Le temps fuit. Notre vie passe, autrement que nous l'aurions conçue. Qui plus est, notre mémoire perd les détails du projet de notre vie que nous avons voulu réaliser. Nous sentons en plus que le mort nous poursuit. Avec le temps, cela devient de plus en plus difficile.

Seul l'oubli soulage un peu. Dans la lettre du 10 février 1848 à sa sœur Ludwika, il écrivait:

Le temps est un grand docteur.

Tout d'abord, comme l'écrivait Chopin dans sa lettre du 18 novembre 1831 à Kumelski, l'oubli ressemble à une sorte d'éloignement mental des événements passés:

Des fois, quand, le soir, je feuillette les lettres ou j'inscris quelques mots dans mon album et je jette un coup d'œil aux litanies [d'inscriptions], il me semble que tous ces rappels ne sont qu'un rêve; je n'arrive pas à croire réel ce qui vraiment avait eu lieu.

Avec les années, il devient un effacement complet de „ce qui vraiment avait eu lieu”, effacement qui concerne de plus en plus de problèmes et des périodes de plus en plus longues. Dans sa lettre du 12 août 1829 à sa famille, il citait une opinion de son ami, Romuald Hube, et semblait l'approuver:

Hube répète que l'homme n'arrivera jamais à rien par un chemin ordinaire, selon le plan qu'il s'était dressé; il faut laisser quelque chose au sort.

#### 1.3. L'ESPOIR

Et pourtant, dans sa lettre du 27 octobre 1841 à Fontana, Chopin complète ainsi sa vision métaphysique de la vie:

Tout va s'arranger, voilà mon proverbe.

Qu'entendre par là?

Cela peuvent être les paroles de quelqu'un qui regarde sa vie avec optimisme et ne se laisse pas décourager par les adversités du sort. Dans ce cas, la devise „Tout va s'arranger” exprime l'espoir.

Mais la même devise peut être le fil conducteur de quelqu'un qui a constamment peur de ce qui va arriver, et veut s'apaiser de la sorte.

Comment était-ce chez Chopin?

Il voulait plutôt exprimer la première nuance: un espoir rationnel lui ressemblait davantage qu'un réconfort irrationnel.

Et qui sait, peut-être le sens de ces mots changeait avec le temps et nous ne saurons jamais ce que Chopin avait vraiment voulu dire?

## 2. LA FOI

Il existe quelque chose qui confirme l'interprétation rationnelle: la foi.

Il y a des hommes chez qui la foi transfixe la vie à un tel point qu'on la sent presque dans chacun de leurs comportements ou de leurs actes. Il y en a d'autres, chez qui elle est assurément un facteur essentiel, mais, comme il arrive souvent à une essence, caché si bien que les autres, les étrangers, n'ont pas même un accès indirect à ces régions-là de leur psychique.

La mère de Chopin et sa sœur Ludwika appartenaient sûrement à ces premiers. Chopin n'y appartenait sûrement pas.

Et aux seconds?

La foi en Dieu n'est pas uniforme. Elle contient une couche de dogmes (elle-même composée d'un thème éthique et d'un thème eschatologique), une couche de rituels (génétiquement liée à la tradition) et une couche d'institution... Les gens croyants sont plongés à différentes profondeurs dans des combinaisons diverses de ces couches. Joignons à cela les différentes attitudes envers la religion: depuis ceux qui la prônent et observent strictement ses règles jusqu'à ceux qui la rejettent totalement et lui font la guerre.

L'âme de Chopin fut certainement, à cet égard, loin de toute extrémité. M<sup>me</sup> Sand, il est vrai, était d'un autre avis (1855, vol. XIII, p. 129):

Enfermé qu'il était dans le dogme catholique, il disait de moi [...]: „Bah! Bah! Je suis bien sûre qu'elle aime Dieu!”

Mais, à cause de l'histoire de sa vie personnelle, elle n'est pas un témoin crédible. Pour d'autres raisons, le père Jęłowicki n'est pas un. Dans une lettre à Ksawera Grocholska, il avait décrit Chopin comme tout à fait indifférent à la foi, et s'attribua uniquement le mérite d'avoir converti à l'heure de sa mort. Le seul aspect où il n'avait pas déformé la vérité, c'est le fait que Chopin était enclin à traiter la confession non comme un sacrement, mais comme une forme de „se confier à un ami” (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 530). Une telle idée n'est sans doute pas conforme aux dogmes catholiques, mais loin de là à l'incrédulité.

L'attitude de Chopin en matière de foi était probablement proche de celle qu'avait prise le marquis de Custine (1843, vol. II, pp. 363–364):

Plus la raison, plus la science resserrent le domaine de la foi, et plus cette lumière divine concentrée dans son foyer répand d'éclat; on croit mieux quand on croit moins.

Liszt l'avait résumé très justement (1852, p. 114):

Sincèrement religieux, et attaché au catholicisme, Chopin n'abordait jamais ce sujet, gardant ses croyances sans les témoigner par aucun appareil.

Reprenons-le: il ne manifestait pas sa foi en langue des mots. Mais elle éclaire merveilleusement certaines de ses compositions. En premier lieu, comme l'a très justement remarqué Bohdan Pociąg, vient le *Prélude en mi majeur* op. 28 n° 9 (1989, p. 68):

Dans le cycle de l'opus 28, nous trouverons une composition saillante, de laquelle nous serions tentés de dire que nous le devons à une inspiration religieuse: le *Prélude en mi majeur*, d'une structure simple, mélodie et accords, de caractère hymnique, au mouvement issu comme d'une mise en branle des cloches d'église (un effet de stylisation comme pour la *Marche funèbre* de la *Sonate en si bémol mineur*). Ce *Prélude* renforce le climat sublime jusqu'à sa culmination triomphale. Un auditeur réceptif aux allusions transcendantes, à ses qualités (valeurs) sacrées, à la symbolique religieuse, va sentir dans cette œuvre, brève, expressivement condensée, une tension métaphysique et religieuse très forte, un désir fervent de Dieu, une élévation à la Déité. C'est là, la fois unique en tout le cycle, que tombe l'accent spirituel crucial, qui attire notre attention à cette sphère que Chopin mentionnait à peine en paroles, mais dont il ressentait vivement et profondément l'importance extrême dans la hiérarchie des valeurs, en artiste génial et homme du romantisme.

Citons, pour confirmer ces paroles, Chopin lui-même, comme on devrait citer un compositeur:



Celui qui n'a pas vécu une fois au moins l'„élévation à la Déité" lors de l'antiphone *ad communionem* ne saura jamais retrouver toute la profondeur de l'expression de ce *Prélude*...

Cela vaut peut-être la peine de rappeler que Chopin connaissait très bien la Bible et pouvait la citer de mémoire jusqu'à la fin de sa vie. Dans la lettre des 17–18 novembre 1848 à Grzymała il décrivait avec une impatience visible les tentatives camouflées de la sœur de M<sup>lle</sup> Stirling de le convertir au protestantisme:

M<sup>me</sup> Erskine, une protestante fervente, la bonne âme — elle voudrait bien faire de moi un protestant, car elle m'apporte la Bible, parle de l'âme immortelle, m'écrit des psaumes — elle est bien pieuse, bien bonne, mais elle tient beaucoup à mon âme; elle me répète sans cesse que l'autre monde est meilleur que celui-ci; et moi, je le sais par cœur et je lui réponds avec des citations de Écritures, et je lui explique que je l'ai appris et que je sais tout cela.

### 3. LA MORT

#### 3.1. LE „DÉMÊLÉ AVEC DIEU"

Les premières réflexions de Chopin à propos de la mort proviennent de l'ainsi dit *Album de Stuttgart*. En voilà le début (Chopin 1829–1831, p. 526–528):

Chose étrange! Ce lit sur lequel je vais me coucher, a peut-être servi à plus d'un mourant, et je n'en ressens pas de dégoût! Peut-être un cadavre y était couché, et pendant longtemps? — Mais en quoi un cadavre serait pire que moi? — Un cadavre ne sait rien non plus de son père, de sa Mère, de Tytus! — Un cadavre n'a pas d'amante non plus! — Il ne peut parler à ceux qui l'entourent dans une langue commune! — Un cadavre est tout aussi pâle que moi. Il est aussi froid que je me sens, moi, froid envers tout. Un cadavre a cessé de vivre — moi aussi, j'ai vécu tout mon saoul.

L'association s'impose avec „L'alliance de l'amour avec la mort” [„Przymierze śmierci z miłością”] de Naruszewicz, et davantage même un sonnet plus ancien „Au cadavre” [„Do trupa”] de Jan Andrzej Morsztyn, mort, par parenthèse, à Paris, comme Chopin, et dont les quatrains proclament (Morsztyn 1661):

Tu gis couché et moi, je gis de même,  
Toi, par la flèche de mort, moi, par celle d'amour,  
Toi, tu n'as plus de sang et moi, mes joues sont blêmes.  
J'ai une flamme cachée, toi, des bougies autour.  
Si toi, tu as la face sous crêpe dissimulée,  
Moi, j'ai perdu mes sens dans un noir effrayant.  
On t'a lié les mains; ma liberté m'ayant  
Quittée, j'ai la raison de chaînes ligotée.

Rappelons que Chopin connaissait très bien la littérature polonaise, et soulignons tout de suite que Morsztyn met en valeur, dans ses tercets, une différence essentielle entre un cadavre et un homme épris, que Chopin ne mentionne pas:

Toi, tu te tais, et ma langue se plaint,  
Tu ne sens rien, je souffre comme un damné,  
Tu es glace, moi, je cuis dans un feu sans pitié.  
En poussière tomberas, en un instant ou moins,  
Moi, je ne peux, hélas, tomber en poudre:  
Alimentant mes feux, je ne puis me dissoudre.

Qu'en dirons-nous? — Messire Andrzej, autrement que Frédéric, était heureux en amour et vécu jusqu'à l'âge de 80 ans... En outre, ce fut là une traduction du sonnet de Giambattista Marino „Ad un cadavere” et personne ne sait si le sens du poème était conforme aux idées de Morsztyn.

Le mot „cadavre”, dans l'*Album* de Chopin, se répète vingt-deux fois. Pourquoi? D'une part, Chopin reçoit la nouvelle de ce que l'Insurrection du Novembre est noyée dans le sang.

Son imagination lui met devant les yeux les images d'hommes massacrés (Chopin 1829–1831, p. 528):

Les horloges des tours de Stuttgart sonnent l'heure de la nuit. Que de cadavres on a produit de par le monde, en cet instant même! — Des enfants sont morts pour leurs mères — des mères à leurs enfants — que de projets annihilés, que de tristesse à cause des cadavres, et que de consolation.

Parmi les victimes, des amis et de proches parents (Chopin 1829–1831, p. 530):

Les banlieues abattues, brûlées — Jeannot! — Guillaume est sûrement mort sur les remparts — je vois Marcel emprisonné [...]. [...] Tu as une mère? — Oui, et une si mauvaise! — j'en ai une si bonne! Et peut-être je n'ai plus de Mère. Peut-être le Moscovite l'a tuée, l'a assassinée — mes sœurs se pâment, mais ne se rendent pas — non — mon Père désespéré, cela le brise, personne pour soulever ma mère.

Mais pourquoi il se nomme „cadavre” lui-même? Quelles hypothèses peuvent l'expliquer.

Premièrement, il est en un état de traumatisme aigu, à l'idée de l'Insurrection d'abord, puis à cause de la crainte pour ceux qu'il avait laissés, et enfin à cause d'un amour malheureux.

Deuxièmement, en conséquence de son épuisement traumatique, un vide s'installe, une consommation émotionnelle — une tristesse „sèche”, sans larmes. Nous lisons par la suite (Chopin 1829–1831, p. 528):

Mais les larmes? — Longtemps je n'en ai versé? — Comment cela? — Et cette tristesse sèche qui m'avait saisi depuis longtemps. Ah, longtemps je ne pus pleurer.

On a l'impression qu'à ce point du monologue, des larmes pointent dans les yeux de Chopin, qui finalement le soulagent. Voilà pourquoi il écrit qu'il est bien, mais qu'il sent de la nostalgie...

Troisièmement, et cela semble la plus importante des explications, Chopin se rend compte de toute son impuissance. Comme un cadavre n'a aucune influence sur ce qui se passe dans le monde, il n'a, lui, aucune influence sur le sort de sa patrie et de ses compatriotes (Chopin 1829–1831, p. 528):

Quel profit de ce que je vive! — je ne peux servir les gens, car je n'ai ni mollets ni gueules! — et, en aurais-je, je n'aurais eu rien de plus! Qu'en serait-il avec les mollets qui ne peut arriver sans eux!

Les interprétations varient de ces „mollets” et de ces „gueules”. Pour nous, nous en proposons une suivante: quand on entreprend une lutte armée pour libérer son pays, on a besoin d'agitateurs („les gueules”) et les soldats („les mollets”). Chopin n'a pas le don de l'agitation et sûrement ne serait pas bon à grand-chose sur le champ de bataille... Et par cela, il ressemble à un cadavre (Chopin 1829–1831, p. 528):

Et le cadavre, a-t-il des mollets? — Lui, comme moi (!), n'a pas de mollets, et voilà une ressemblance de plus. Il manque très peu pour que je fraternise, en toute exactitude mathématique, avec la mort.

Naturellement, trouver une analogie convaincante n'est point encore une preuve „mathématiquement exacte” d'identité entre objets. Souvenons-nous cependant qu'il ne s'agit pas ici de divagations académiques d'un adepte «indifférent» de la logique, mais des réflexions notés sur le vif par un artiste en dépression aiguë.

Certaines expressions de l'*Album* font penser à des analogies avec l'„Improvisation” de la scène II de la III<sup>e</sup> partie des *Aïeux* [Dziady] de Mickiewicz. Chopin écrit (Chopin 1829–1831, p. 530):

Dieu, existes-tu? — Tu existes et tu ne te venges point! N'as-tu pas assez des crimes des Moscovites — ou — ou tu es Moscovite toi-même!

Tandis que Konrad prononce, lors de l'„Improvisation”, ces paroles (Mickiewicz 1832/1849, pp. 106–112):

Dieu [...], écoutez-moi! [...]

Tut Te tais?... Tu ne réponds pas? [...]

Il a menti celui qui T'a donné le nom d'amour [...].

Je regarde ma patrie en deuil

Comme un fils voit son père à la roue du supplice;

Je sens les douleurs de toute une nation

Comme une mère sent dans ses entrailles les douleurs de son fruit.

Je souffre, je délire. — Et Toi, toujours sage. Et Toi, toujours joyeux.

Tu règnes,

Tu juges,

Et l'on Te proclame infailible! [...]

Réponds... car je vais tirer contre Ta création! [...]

Je dirai, que tu n'es point le père de l'univers, mais...

Le Tzar!

Rappelons que la dernière parole n'est pas prononcée par Konrad, mais par le diable...

L'analogie entre le „Dieu-Moscovite” Chopinien et le „Dieu-tsar” Mickiewiczien découle avant tout du fait que de pareilles comparaisons étaient fréquentes en la Pologne de l'époque, à cause de la propension bien connue des Russes à «sacraliser» le tyran. Le mécanisme de cette sacralisation fut plus tard décrit de manière très convaincante par l'ami de Chopin, le marquis de Custine, dans *La Russie en 1839*, publiées en 1843.

Naturellement, quand les Russes déifient le tsar, ils veulent le présenter comme AUSSI BON que Dieu. Les Polonais, à l'inverse, appellent Dieu „tsar” lorsqu'il leur arrive de penser qu'il est peut-être AUSSI MÉCHANT, AUSSI CRUEL que le tsar.

Effectivement, Chopin nourrissait une présomption de ce type, et ceci pour trois raisons.

Une raison pour laquelle est apparue l'idée d'un Dieu-cruel-comme-le-tsar est, du point de vue de la vision du monde, moins importante: la vue ou l'image mentale d'une mort concrète, surtout de la mort d'un proche, et de surplus d'une mort honorable — une mort pour la patrie. Chopin tire une conséquence qui s'impose d'ailleurs: pourquoi fus-je né si je ne peux mourir comme eux (Chopin 1829–1831, p. 528):

Ainsi, l'on voit que le mort est la meilleure action d'un homme — et que sera la pire? — Sa naissance! comme opposée à la meilleure. J'ai donc une raison de m'insurger que je fus né! — Que ne m'a-t-on permis de rester dans le monde inactif?

Cela vaut-il la peine de vivre? Seulement si l'on trouve d'AUTRES motifs pour cela, par exemple l'amour de ses proches (Chopin 1829–1831, p. 528):

Je ne la [*scil.* la mort] désire plus aujourd'hui, sauf si vous êtes bien mal, mes enfants [*scil.* sœurs], si vous-mêmes ne souhaitez rien de mieux que la mort! — Sinon, je voudrais vous revoir encore, non pas pour mon bonheur direct, mais pour le vôtre, indirect, car je sais combien vous m'aimez.

Les deux raisons suivantes de la naissance de l'idée de Dieu-tsar sont plus importantes, car de nature métaphysique.

Il se peut notamment que l'ESSENCE de la vie humaine est qu'elle abonde en souffrances, et que, comme le disait Søren Kierkegaard en 1848, elle soit une „maladie mortelle.” Norwid écrit dans sa lettre du 18 juillet 1856 à Maria Trębicka que, lorsqu'il se plaignait à Chopin des souffrances qu'il avait vécues, celui-ci lui répétait toujours (Norwid 1971–1976, vol. VIII, p. 269):

TU N'ES NI LE PREMIER, NI LE DERNIER À SOUFFRIR AINSI.

La conviction que la vie est une „maladie mortelle” fut exprimée ainsi dans l'*Album de Stuttgart* (Chopin 1829–1831, p. 528):

Que vivons-nous une vie si misérable, qui nous dévore et ne sert qu'à produire des cadavres!

Peut-être il est de l'ESSENCE de la vie humaine ceci encore que la mort, touchant tous à l'égal, place l'homme „en dehors du bien et du mal”, comme Nietzsche le formulera plus tard, en 1885. Chez Chopin, nous lisons (Chopin 1829–1831, p. 528):

Que de tuteurs ignobles — que de leurs victimes sont devenues cadavres. Un cadavre bon ou mauvais! — La vertu et le crime ne sont qu'un!

La vie de chaque homme, bon ou mauvais, tend vers la mort. Mais l'on peut «apprivoiser» ce fait «métaphysique» de trois manières.

C'est vrai — mais après la mort les dettes sont réglées: les bons sont sauvés et les méchants damnés.

C'est vrai, car Dieu est cruel („comme le tsar”).

C'est vrai, car Dieu n'existe pas.

Nous avons donc une alternative à trois monômes: le Dieu catholique „absolvant les péchés du monde”, le Dieu-tsar «oriental», et l'athéisme.

Chopin, dans son *Album*, n'a pas rejeté le premier monôme, n'a pas choisi le dernier, et quant au second, il l'a au moins accepté. Ce fut là son „démêlé avec Dieu” à Stuttgart.

### 3.2. LA CRAINTE DE LA MORT

La mort décrite par Chopin dans l'*Album de Stuttgart* n'était qu'une mort imaginée, et de plus ce fut, comme il s'avéra, une image erronée. Ceux que Chopin croyait tués n'avaient pas



perdu la vie, et même les armées russes commandées par Ivan Paskevitch, qui sont entrées à Varsovie après la capitulation des armées polonaises, n'ont pas organisé de massacre comme celui qui, en 1794, avait anéanti les habitants de la Prague varsovienne, lorsque, après son occupation par l'armée d'Alexandre Suvorov, en quelques heures près de 20 mille praguais sans défense furent cruellement exterminés. Voilà comment s'était déroulé le massacre de Prague d'après les témoins de ces peu de praguais sauvés (Mościcki 1924, p. 18–20):

Personne ne fut gracié. Les bébés arrachés au sein de leurs mères furent empalés sur des faux „pour qu'ils ne grandissent pas pour la vengeance” et on les jetait dans les flammes des maisons qui brûlaient. Les garçons adolescents étaient capturés vivants, pour les transporter en Russie profonde et en faire, selon une idée diabolique, les ennemis de leur propre patrie. Les nonnes du couvent des bernardines furent violées et égorgées; [...] on arrachait les habitants malheureux de leurs maisons pour leur infliger une mort horrible parmi des ricanements d'ivrognes. [...]

Bientôt, les places furent jonchées de cadavres hideusement coupés, nus, piétinés dans la boue en une masse effrayante, informes, et pourtant parcourus çà et là de spasmes de la vie, des groupes et des monceaux de corps de soldats, de civils, de Juifs, de prêtres, de moines, de femmes et d'enfants.

Une vision picturale de ce crime fut donnée Jan Piotr Norblin et Aleksander Orłowski.

Mais Chopin a dû faire face à la mort très précocement, une mort non pas imaginée, mais réelle: en 1827, il enterra sa sœur Emilia, et quelque temps après, deux amis de jeunesse: Białobłocki (en 1828) et Matuszyński (en 1842) — puis son père (en 1844).

Chopin craignait-il la mort?

M<sup>me</sup> Sand était sûre que si, et avait une explication toute prête: la crainte de la mort vient du catholicisme polonais (Sand 1855, vol. XIII, p. 130):

Le dogme catholique jette sur la mort des terreurs atroces. Chopin, au lieu de rêver pour ces âmes pures un meilleur monde, n'eût que des

visions effrayantes [...]. L'idée de sa propre mort lui apparaissait escortée de toutes les imaginations superstitieuses de la poésie slave. Polonais, il vivait dans le cauchemar des légendes.

C'était une explication aussi simple qu'illusoire. Elle a pu naître dans l'esprit de quelqu'un qui, en ce domaine, s'était fait, comme elle, une idée d'après la lecture des *Aïeux* de Mickiewicz, et qui a transposé la vision littéraire des anciennes (et belles!) coutumes préservées en la province de la Lithuanie sur la mentalité de l'élite intellectuelle de Varsovie au XIX<sup>e</sup> siècle.

Naturellement, cela ne veut pas dire qu'il n'y eut point de périodes en lesquelles son imagination ne produisait pas de cauchemars. Mais c'était à l'époque où l'état de santé de Chopin était bien mauvais: l'organisme épuisé, des nuits blanches, une toux étouffante le jour...

Ceci ne signifie pas non plus que Chopin ne nourrissait aucune crainte de la mort. C'était pourtant davantage la crainte de ne pouvoir créer, avant de mourir, des œuvres dont la valeur survivrait à sa mort, et peut-être ne serait jugée à sa juste valeur après sa mort seulement. Voici le sens de ses paroles mystérieuses de la lettre du 20 octobre 1841 à Fontana:

Le ciel est beau, mon cœur est triste, mais cela ne fait rien. Autrement, mon existence ne profiterait peut-être à personne.

### 3.3. „CES JOURS AVANT-DERNIERS”<sup>18</sup>

Lui-même attendait la mort en toute dignité, bien qu'il eût rêvé d'une mort différente, et doublement différente. Dans sa lettre du 4 septembre 1830 il confiait à Woyciechowski:

<sup>18</sup> Le titre de ce paragraphe fait allusion au poème poignant de C.K. Norwid (Norwid 1971–1976, vol. II, p. 143):

Je fus chez Toi ces jours avant-derniers  
de la trame mésestendue  
— Tel un mythe complets,  
Pâles comme l'aube  
— Quand la fin de la vie murmure à son début:  
„NON, JE NE TE DÉTRUIRAI PAS! JE TE SOULIGNERAI!...”

Qu'est-ce que cela doit être triste de mourir autre-part que l'on n'eût vécu. Qu'est-ce qu'il me sera terrible de voir à mon chevet, au lieu de ma famille, un docteur froid ou un valet.

Donc, premièrement, il est mort „autre-part”, bien que, en outre du un „docteur froid” et du „valet”, ses amis et sa sœur bien-aimée Ludwika étaient auprès de lui. Deuxièmement, il ne mourait pas en soldat. Il se plaignait avant sa mort (*O Chopinie* 2010, p. 30):

Je meurs si misérablement dans mon lit; si c'était en bataille, je comprendrais.

Mais, en dépit de ce qu'il mourait «autrement», il mourait résigné à son sort.

Dans sa lettre du 25 juin 1849 à sa sœur Ludwika, où il lui demandait de venir chez lui à Paris, il écrivait:

Peut-être le bon Dieu permettra-t-il que tout aille bien; si le bon Dieu ne le permet pas, faites au moins comme s'il allait le permettre.

Dans la lettre du 17 septembre 1849 à Franchomme, il exprimait quelque espoir que ce n'est peut-être pas encore la fin, mais il ajoutait sans trace de révolte:

Cela ira comme voudra.

„Ces jours avant-derniers” éteint décrits de différentes façons par les témoins oculaires.

Selon M<sup>me</sup> Viardot, d'après ce qu'elle a écrit à M<sup>me</sup> Sand en fin octobre 1849 (Sydow (éd.) 1955, vol. II, p. 464):

Il [*scil.* Chopin] est mort martyrisé par le prêtres qu'il lui on fait embrasser de force des reliques pendant six heures de suite jusqu'à son dernier soupir.

Liszt se montra plus réservé (1852/1879, p. 305):

En l'absence du prêtre-ami avec lequel il avait été très-lié depuis leur commune expatriation, ce fut naturellement l'abbé Aleksander Jełowicki qui arriva. Lorsque le saint viatique et l'extrême-onction lui furent administrés, il les reçut avec une grande dévotion, en présence de tous ses amis. Peu après, il fit approcher de son lit tous ceux qui étaient présents, un à un, pour leur dire à chacun un dernier adieu, appelant la bénédiction de Dieu sur eux, leurs affections et leurs espérances.

Citons encore deux descriptions.

Le premier, très étendu, est l'œuvre de Solange (Eigeldinger 1978, pp. 230–231):

Guttman s'établit au salon avec un Polonais pauvre [*scil.* Kwiatkowski] qui ne lâchait pas prise et crayonnait des profils du mourant. La sœur, brisée de fatigue et d'émotion, alla se jeter sur un lit. On referma les portes. Le jeune prêtre [*scil.* Jełowicki] et Mad<sup>e</sup> Clésinger restèrent. L'une assise sur le bord du lit soutenait l'agonisant dans ses bras et sur son épaule; l'autre, l'abbé, réchauffait avec des serviettes brûlantes ses pauvres jambes enflées. Les pieds étaient déjà glacés. Vers 2 heures, le matin du 17, il voyait difficilement, mais il avait toute sa raison. Il souleva la tête en disant à M<sup>me</sup> Clésinger: „Ne reste pas là. Cela va être vilain. Il ne faut pas que tu le voies.” Son front retomba plus lourd sur l'épaule amie. La jeune femme n'avait jamais vu mourir. Elle prit peur et appela Gutmann. Grand et fort, ce pianiste, déjà célèbre, prit son maître dans ses bras solides pour l'empêcher de suffoquer. — Qui est là? — demanda Chopin. Il ne voyait plus! — Votre élève. — J'ai soif. Donne-moi à boire. — M<sup>me</sup> Clésinger tendit un verre d'eau rougie dont il avala une gorgée. La tête s'en alla en arrière. Gutmann la retint. Alors le regard fixé sur les yeux de Solange se voila tout à fait, s'éteignit dans une languissante et dernière étreinte...

Dans la seconde, la nièce de Chopin, Ludwika Jędrzejewiczówna-Ciechomska, qui ne se sentait pas obligée de donner libre cours à ses idiosyncrasies anticléricales, affirma laconiquement:

Il mourut confessé et oint.



Norwid, dans sa lettre du 25 octobre 1849 à Cezary Plater, a commenté les derniers instants de Chopin avec amertume (Norwid 1971–1976, vol. VIII, p. 80–81):

Chopin est mort — je ne fus pas présent au moment précis de sa mort, car il y eut trop de satin et de dentelles autour de son chevet — mais je l’ai vu quelques jours plus tôt et lui dis adieu. Les gens feraient mieux, au lieu d’AIDER À MOURIR, de commencer à’AIDER À VIVRE, sinon, ce n’est qu’une farce que tout cela!

Pour Chopin lui-même, il a fait accompagner sa mort de symboles significatifs.

Premièrement, d’après le témoignage de Liszt, Delfina Potocka, sur la demande de Chopin, lui chanta peu avant sa mort l’aria *Se i mei sospiri* d’Alessandro Stradella, qui lui avait sauvé la vie, selon la légende.

Deuxièmement, toujours d’après Liszt (1852/1960, p. 174), il a ordonné qu’on l’enterre à la Cimetière Père–Lachaise près du tombeau de Vincenzo Bellini, un ami dont il prisait la musique.

Troisièmement, comme l’écrivait Liszt (1852/1879, p. 200):

Chopin, qui parmi les premiers artistes contemporains donna le moins de concerts, voulut pourtant être mis au tombeau dans les habits qu’il y avait porté.

Quatrièmement, il demanda à sa sœur Ludwika qu’elle ramène son cœur à Varsovie (en tant qu’émigré, il ne pouvait être enterré dans sa patrie); il repose aujourd’hui, comme on sait, dans une des nefs de l’église Sainte–Croix à Varsovie.

Parfois, comme l'a écrit Lenz, Chopin, „mû par ses faiblesses” (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 418), se trompait dans son évaluation des autres (p.ex. il surestimait Adolf Gutmann). M<sup>me</sup> Sand l'expliquait en disant que Chopin ne connaissait pas la nature humaine. Mais, comme souvent en ce qui concernait Chopin, elle n'eût pas raison: elle prenait pour l'ignorance le fait qu'il nourrissait des idées différentes que les siennes. Elle avait oublié que si, dans un cas ou un autre, on ne sait pas appliquer un critère, cela ne veut pas dire qu'on ne le connaît pas.

Nous traçons au-dessous les fondements de l'anthropologie Chopinienne. Elle n'était pas complète, mais, dans les fragments que Chopin a pu bien méditer et lorsqu'il a eu le temps de mettre ses réflexions sur papier, étonnamment lucide.

### 1. L'INDIVIDU

#### 1.1. LE RESPECT ET LA CONFIANCE

Chopin jugeait la nature humaine dans un esprit plutôt pessimiste. Dans la lettre du 19 août 1848 à sa famille, il se plaignait de ses prochains:

Les gens [sont] toujours mûs par quelqu'autre chose que la vérité.

C'est pourquoi il tenait le respect pour minimum éthique dans les relations interhumaines.

Un outre, il était d'avis que le respect pour les autres est en quelque sorte profitable, comme moins «coûteux» que d'éventuels effets du non-respect. Il vaut mieux traiter les autres avec respect que de s'exposer, par exemple, à la nécessité de s'humilier devant eux pour leur demander pardon d'une offense. Après l'incident entre Liszt et Thalberg, Chopin sermonnait le premier (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 220):

À quoi bon employer des mots offensant si fort pour ensuite s'humilier devant l'offensé?

Cette balance des valeurs, ce calcul de biens, était particulier à Chopin en général. Il était notamment persuadé que, sous certaines conditions, chercher son propre bien n'est rien de mal. Mais il vaut mieux de faire du bien aux autres: l'attitude altruiste est la plus estimable. Seulement, d'abord, il faut absolument établir ce qui est un bien réel de ceux que nous voulons «rendre heureux», surtout s'il s'agit de personnes subtiles. Sinon, l'effet sera comme dans le cas de M<sup>lle</sup> Stirling et de sa sœur envers Chopin, ce qu'il décrivait dans la lettre du 1<sup>er</sup> octobre 1848 à Grzymała:

Elles finiront par m'étouffer par bonté, et moi, par civilité, je ne le leur refuserai pas.

Un maximum éthique dans les relations interhumaines était, pour Chopin, l'attitude protectrice. L'amour maternel en était l'exemple, et il en disait dans la lettre du 24 juillet 1847 à M<sup>me</sup> Sand:

[L'amour d'une mère pour ses enfants(?) est] la seule affection qu'on ne change pas. Le malheur peut la voiler mais non dénaturer.

Il le savait d'expérience, car il avait ressenti ce sentiment inégalé.

### 1.2. LA MÉMOIRE ET LA CONSCIENCE

L'oubli nous soulage dans nos souffrances, et il vient avec le temps. Comme Chopin le rappelle dans la lettre du 24 juillet 1847 à M<sup>me</sup> Sand:

Le temps agira.

Les gens tâchent surtout d'oublier ce qui pèse sur leur propre conscience; ainsi, ils évitent ceux qui pourraient être pour eux un „miroir de la conscience”. Ils aiment mieux faire semblant que tout va bien que faire face à l'âpre vérité.

C'est sans doute pour cela que Chopin estimait que faire la différence entre „une vraie affection et les louanges” est un savoir-faire très important dans la vie, comme il l'écrivait dans la lettre du 10 février 1848 à sa sœur Ludwika.

### 1.3. LA FEMME ET L'ÉPOUSE

Dans les idées de Chopin sur la position de la femme, une attitude «moderne» dominait.

Il était d'avis que, pour ce qui est de «connaître la vie», il faut attendre davantage des femmes que des hommes. Il comparait Solange à sa mère, en écrivant dans la lettre du 8 juin 1847 à sa famille:

Être légère, c'est bon pour une femme de vingt ans, mais non de quarante.

Et, dans sa lettre à Potocka, il prenait ses distances envers les généralisations infondées de Norwid (Chopin 1949, p. 306–307):

Dans la dernière lettre de Norwid, une idée m'a frappé, lorsque, tout en louant les femmes, il prétend que la femme, ayant un esprit moindre que l'homme, n'est capable de créer rien qui compte en philosophie, en mathématiques et en musique. J'ai songé tout de suite à Toi et à Tes œuvres musicales.

Il a sans doute aussi songé à sa sœur Ludwika, qui assurément égalait son mari par l'intelligence et la compétence, et qui sait si elle ne lui était pas supérieure.

Il avait cependant écrit dans une lettre du 25 juin 1849 à Ludwika des mots à l'«ancienne mode»:

L'épouse se doit d'obéir à son mari.

On a toutefois l'impression qu'ils étaient mi-ironiques, mi-conciliants au cas où le beau-frère, traditionnel dans son approche du mariage, viendrait à les lire.

### 2. LA SOCIÉTÉ

Pour ce qui est des problèmes sociaux, Chopin se caractérisait par des idées conservatrices et une passivité politique.

Son conservatisme politique se teintait de légitimisme. Pour des raisons évidentes, il respectait le status quo. N'oublions pas que son talent s'était développé dans les salons de l'aristocratie, polonais d'abord et français ensuite. Malgré cela, il nourrissait une inimitié forte, même parfois visible, voire du mépris, pour les cercles aristocratiques comme tels, français surtout, bien qu'il eût beaucoup d'amis de cette provenance. En même temps, il gardait un objectivisme et une distance envers „les classes inférieures”. Dans la lettre du 14 novembre 1829 à Woyciechowski, il soulignait:

Ce n'est pas la naissance qui nous fait grands.

De sa part, ce n'était pas un simple proverbe: son père n'était-il pas devenu ce qu'il était par un travail assidu, et non par sa naissance? Mais, dans la lettre du 25 décembre 1831 à Woyciechowski, il écrivait:

La classe inférieure [à Paris] est irritée à outrance, et, du moment à autre, elle tient des conseils pour améliorer son sort misérable, mais, par malheur, le gouvernement fait montre d'une prudence excessive à cet égard et, au moindre

assemblément de peuple, les disperse à renfort de gendarmerie à cheval. [...] Quelle impression m'avaient fait ces voix grondantes du peuple mécontent — tu ne saurais le comprendre! On s'attendait d'ailleurs qu'on continue l'éméute, comme il l'appellent, le lendemain, mais ces idiots restent cois jusqu'aujourd'hui.

À Varsovie, il lui arrivait de jouer non seulement pour ses compatriotes, mais aussi pour le grand-duc Constantin.

Soulignons pourtant que, bien qu'il eût reçu à son départ de la Pologne des lettres de recommandation de Constantin et de sa femme (d'ailleurs une Polonaise), il ne les a jamais mis à profit. Il ne visita jamais non plus Pétersbourg, la capitale de l'empire des tsars. Comme l'avait remarqué M<sup>me</sup> Sand (Czartkowski & Jeżewska, p. 460), il ne revint jamais au Royaume de la Pologne, malgré une „certitude qu'il y serait toléré” par l'occupant.

À Paris, il fréquentait avant tout les Czartoryski et les Plater. En même temps, on le rencontrait chez le roi Louis-Philippe et chez le socialiste Louis Blanc, chez les monarchistes et les républicains (tel Gottfried Cavaignac). Il en écrivait, d'un ton mi-figue mi-raisin, dans la lettre de la mi-février 1833 à Dziewanowski:

J'aime les carlistes [*scil.* les partisans de Charles X], j'abhorre les philipistes [*scil.* les partisans du roi Louis-Philippe], et je suis moi-même révolutionnaire, et voilà pourquoi l'argent ne me fait aucun effet.

C'était sans doute surtout une preuve de son réalisme politique, car il était opposé tant au socialisme, du moins de sa version utopique-religieuse (p.ex. du saint-simonisme), qu'au régime républicain. Il ridiculisait le saint-simoniste en chef, Pierre Leroux, dans la lettre du 20 octobre 1841 à Fontana:

Gardons-nous pour après la mort. N. B. pas au sens de Leroux, selon qui plus jeune on se casse, plus on a raison. Donc, n'en déduis point d'idées lugubres: je m'en vais dîner.

Dans la lettre du 25 novembre 1846 à M<sup>me</sup> Sand, il se moquait du «fusionnisme»:

[C'est une] nouvelle religion [...]; [son] prophète en a eu la révélation au bois de Meudon où a vu Dieu. Il promet pour comble de bonheur dans une certaine éternité qu'il n'y aura plus de sexe.

Dans ses idées politiques, on sent de l'ironie. Dans les lettres du 3 et du 22 mars 1848 à Solange, il écrivait p.ex.:

L'avènement de votre petite fillette m'a donné bien plus de joie, comme vous pensez, que l'avènement de la République. [...]

On est calme en attendant [à Paris] et on se désorganise tranquillement.

Des années après, Solange se souvenait (Eigeldinger 1978, p. 228):

Les idées égalitaires l'ennuyaient à mourir, même au plus fort de sa passion pour la Dame de Nohant. Il souriait en disant: „Il faut bien que la Maman s'amuse!”. C'est tout ce qu'il voulait retenir des enthousiasmes assommants pour les philosophes sans chaussettes.

C'est de sa maison natale que Chopin a pris l'attitude du réalisme politique. Son père lui écrivait dans sa lettre du 16 octobre 1842:

Ah, vous avez donc des prophètes chez vous? Qu'il est bien de trouver en ce siècle des gens assez naïfs pour le croire. Mais qu'est-ce l'homme ne fera-t-il pas pour tromper son prochain!

Ajoutons que le conservatisme légitimiste de Chopin en ce qui concernait le sort de la Pologne ne se ramenait pas à accepter la situation d'après les partages, mais une conviction que la République d'avant les partages devait être restituée. Mais, là encore, il était loin d'imiter la naïveté de Zaleski, qui lui écrivait dans la lettre du 5 mars 1846:

Je Te présente mes meilleurs vœux pour ta fête. Que Dieu permette que je Te adresse les prochains en une Pologne libre et indépendante. À

Cracovie, tout va à merveille. Heureux notre Witwicki d'être si près du centre du nouveau.

Ce „centre” était la Révolution Cracovienne, qui s'était terminée par un échec le jour d'avant, ce que le pauvre Zaleski ne savait pas encore.

Chopin prévoyait que le chemin vers l'indépendance de la Pologne sera couvert de sang. Dans la lettre du 4 avril 1848 à Fontana, il écrivait:

Les gars de Galicie ont donné l'exemple à ceux de Volhynie et de Podolie; cela ne se fera pas sans horreurs, mais en fin de tout cela nous attend la Pologne, grande, puissante, la Pologne, enfin.

Pour ce qui est de l'attitude de Chopin envers l'activité politique en soi, et, plus généralement, de l'activité découlant de la vision du monde, Liszt l'avait le mieux caractérisé (1852/1879, pp. 185 et 184):

Son bon sens plein de finesse l'avait promptement persuadé de la parfaite vacuité de la plupart des discours politiques, de discussions philosophiques, des digressions religieuses. [...]

S'il s'entretenait quelquefois sur les événements tant discutés en France, sur les idées et les opinions si vivement attaquées, si chaudement défendues, c'était plutôt pour signaler ce qu'il y trouvait de faux et d'erroné que pour en faire valoir d'autres.

Dans la lettre du 15 avril 1848 à Nowakowski, Chopin écrivait:

Les gens sont découragés [...], ici, et s'ennuient de tout, pour diverses raisons, mais avant tout, pour des raisons politiques qui ont paralysé tout le pays.

Il était lui-même découragé par les fluctuations politiques dans la France de ces temps. Dans la lettre des 8–17 juillet 1848 à Grzymała, il prévoyait:

Dieu T'a gardé ces derniers jours, qui n'étaient qu'un début (motivé dit-on) de l'inimitié des deux partis. Car ce n'était présent jusqu'alors que dans les esprits, l'imagination et les livres, au nom de l'éducation, de la justice, de la solidarité etc.; mais maintenant, cette bourbe, devenue martyr, va clamer la vengeance. Et la vengeance n'a point de fin! La guerre civile des principes, et sur ses talons l'abolition nécessaire de la civilisation comme nous l'entendons aujourd'hui. Tes arrière-arrière-arrière-petits-fils viendront, dans quelques centaines d'années, de la Pologne libérée soit en une France re-née, soit à quelque chose d'autre à sa place.

Lenz avait, il est vrai, appelé Chopin „l'unique pianiste politique” de son époque (Tomaszewski 2010, p. 17); mais il n'entendait pas par là l'activité personnelle (inexistante) de Chopin en politique, mais la portée politique de son œuvre, que Schumann a symbolisée en cet aphorisme célèbre (Czartkowi & Jeżewska 1957, p. 255):

Si le tyran, souverain puissant du Nord savait quel ennemi dangereux l'attend dans ces mélodies simples des mazurkas, il bannirait cette musique. Les œuvres de Chopin sont des canons dissimulés parmi les fleurs.

Rien n'a changé depuis l'époque varsovienne pour ce qui est de l'apolitisme de Chopin ainsi compris. Dans son entourage immédiat, on ne parlait alors que de l'insurrection à venir. On ne peut refuser à Chopin un patriotisme sincère, mais il n'était pas le partisan de l'insurrection. Ceci, entre autres, causa une froideur entre lui et Mochnacki, enthousiaste de la lutte armée.

N'importe, une fois l'Insurrection commencée, il vivait profondément ses avatars, comme le montre l'*Album de Stuttgart*. Craignant la censure russe, il écrivait à mots couverts dans la lettre du 1 janvier 1831 à Matuszyński et celle du 29 janvier 1831 à Elsner:

Que ne puis-je tambouriner, du moins? [...]

Depuis le jour [...], lors duquel j'ai appris les événements du 29 nov[embre], jusqu'à présent, je n'attendis que pour en avoir une crainte poignante et la nostalgie.

Il s'est fait envoyer le portrait du général Skrzynecki, nommé par le Gouvernement National des insurgés Commandant en chef des Armées Polonaises le 26 février 1831, juste après la bataille de Grochów. Dans la lettre de juillet 1831 à sa famille, il écrivait (Przybylski 1995, p. 52):

J'ai reçu le portrait de notre commandant en chef, le général Skrzynecki, mais très endommagé.

Il avait de remords parce qu'il n'était pas dans les rangs des combattants, et il notait dans l'*Album de Stuttgart* après le 16 septembre 1831 (1829–1831, p. 530):

Et moi, inactif — et moi, je reste ici, les mains vides — je ne fais que me plaindre, gémir sur mon piano — désespérer...

Dans sa lettre du 1 janvier 1831 à Matuszyński, il se plaignait:

Que ne puis-je être avec vous, que ne puis-je être un tambour!!!

Il ressentait tout aussi fort dans son âme l'Insurrection de la Grande-Pologne de 1848 et sa défaite le 9 mai de la même année. Dans sa lettre du 13 mai 1848 à Grzymała, il écrivait:

J'ai reçu toutes les pires nouvelles de la Principauté de Posnanie par Koźmian (Stan[isław]) et par Szulczewski, à qui Zaleski m'avait recommandé. Malheur, malheur; au fond de mon âme, je n'ai plus envie de rien.

Peut-être croyait-il que, pour un artiste, s'engager dans les jeux politiques constituait une bravoure de bel-esprit. Peut-être, tout simplement, il préférait une vie calme.

Toujours est-il qu'il s'était «enfui» tant devant l'Insurrection du Novembre en 1830 en Pologne, que devant la Révolution de Juillet de 1848 en France. Le 2 juin 1848, il écrivait à Grzymała de la Grande-Bretagne, où il s'était réfugié devant „l'atmosphère trop échauffée, révolutionnaire, de Paris”:

Ici, c'est le calme. Ni les affaires de l'Irlande, ni de la Charte ne nous y perturbent pas.

### 3. LA NATION

#### 3.1. LA COMMUNAUTÉ NATIONALE

Être Polonais veut dire être un membre de la nation polonaise. Et la nation est une communauté dont les membres sont liés par un pays, une généalogie, un esprit, un état et un héritage communs, bref, le fait qu'ils ont une patrie commune.

Le pays natal est la terre où nous sommes nés, ou bien où nous avons passé la vie ou une partie de celle-ci, particulièrement notre enfance et notre jeunesse. Le pays natal de Chopin était la Pologne, et plus particulièrement une de ses régions, la Mazovie. Kotarbiński, lui-même provenant de la Mazovie, mais porteur, de plus, de traits sarmates (c.-à-d. propres à toute la «nation des nobles» de la République multiethnique) et léchites (c.-à-d. propres aux Slaves de l'Ouest) le décrivait ainsi (Kotarbiński 1960, p. 393):

Dans la personnalité de Chopin, pourtant, le noyau mazovien domine. Oui, mazovien, non pas sarmate en général, ou simplement léchite.

Chopin a passé presque la moitié de sa vie en France et s'était sûrement adapté à la patrie de son père et pris d'affection pour elle. Mais il le présentait ainsi, à en croire la relation de Liszt (1852/1879, p. 230):

[Chopin] quitta Vienne dans le dessein de se rendre à Londres; mais c'est d'abord à Paris qu'il vint, avec le projet de ne s'y arrêter que peu de

temps. [...] Longues années après, lorsqu'il semblait plus qu'acclimaté, naturalisé en France, il disait encore en riant: „Je ne suis ici qu'en passant”.

En Pologne, il était chez lui: voilà ce qu'il sentait. En France, il avait constamment une impression d'un séjour temporaire, d'un temps suspendu. Dans une lettre à Matu-szyński du 1 janvier 1831, non envoyée, il écrivait:

Il me semble que c'est un rêve, une ivresse, que je suis chez vous, et que ce que j'entends ici est un rêve.

Avec le temps, ce sentiment de l'irréel l'envahissait de plus en plus. Dans la lettre des 18–20 juillet 1845 à sa famille il écrivait:

Je suis toujours en partie chez vous, et ma seconde partie reste dans la chambre à côté où travaille la Maîtresse de Maison; point chez moi en ce moment, mais, comme toujours, dans quelque espace indéfinissable. Ce doivent être les fameux *espaces imaginaires*.

Przybylski l'a pris, erronément, pour un symptôme de schizophrénie, pour un „produit d'un esprit malade” (1995, p. 231). C'est plutôt un symptôme d'une nostalgie prolongée, d'une séparation du paysage natal et des proches.

Chopin traitait de sa provenance avec son sens de l'humour habituel. Dans la même lettre, il faisait allusion à des boutades entre régions, selon lesquelles les Mazurs naissent aveugles:

Je suis un vrai Mazur aveugle; ne voyant pas loin, j'ai écrit trois nouveaux mazurkas.

Une chose encore: le pays natal est celui qui constitue notre point de repère permanent. Pour Chopin, un tel point de repère existait toujours en Pologne, à Mazovie, à Varsovie. Sa famille, y compris son père, avait la même impression.

Elle fut exprimé d'une manière caractéristique par la très jeune Ludwika, qui écrivait avec une franchise touchante dans son *Le voyage du petit Joseph* (Chopin–Jędrzejewicz 1830, p. 45):

Nous y vivons [à Vratislavie] tout près de la grand-place; notre auberge est couverte de bois doré. Face à elle, une hôtel de ville vieux et sale, mais on dit qu'il est joli et bien mieux que celui de Varsovie. Quel est cet amour des murs sales; selon moi, ce qui est propre est bien plus joli que ce qui est sale [...], et voilà que l'on loue, ici, un bâtiment sali!

Notre généalogie, ce sont nos aïeux, et ceux parmi qui nous croissons, que nous fréquentons. Chopin portait un nom français et se plaignait souvent de ce qu'on le prenait ainsi pour un Français. Quant aux Polonais, ils voulaient le persuader à poloniser son nom. Maria Wodzińska écrivait, dans sa lettre de septembre 1835:

Nous ne cessons de regretter que vous ne vous appeliez pas Chopiński ou enfin qu'il n'y ait pas d'autre marque que vous êtes Polonais, car de cette manière le Français pourraient nous disputer la gloire d'être vos compatriotes.

À une certaine époque, on écrivait le nom de Chopin phonétiquement: „Szopen”. Même Kotarbiński le faisait, bien qu'il neût aucun doute que ce n'est pas un nom polonais qui fait un Polonais (Kotarbiński 1960, p. 393):

Szopen était polonais et l'est à jamais. Il était un Polonais conscient et fervent, et sa création artistique est irrésistiblement polonaise. Le sang français hérité de son père et un nom français n'y changent rien. Être polonais constitue, en son essence, un amalgame d'éléments de provenance différente.

C'était vrai: Chopin avait un père français, mais il se croyait un Polonais, il avait grandi parmi des Polonais et



les fréquentait de préférence à tous les autres, même après son départ de la Pologne (Liszt 1852/1960, p. 144). Son contemporain, le comte Antoni Wodziński, écrivait (Mirska 1949, p. 199–200):

Fils d'un Français, il n'avait rien de français sauf peut-être une civilité jointe à une grande dignité.

Heine l'avait si bien formulé dans un de ses articles pour l'*Augsburger Allgemeine Zeitung* (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 256):

Il appartient en quelque sorte à trois nationalités: la Pologne lui avait donnée en esprit chevaleresque et la mémoire de ses souffrances, la France — son charme, l'Allemagne — son romantisme.

L'expression „en quelque sorte” y est cruciale, car elle annihile sa littéralité. Chopin ne laissait aucun doute à ce propos. Comme nous le savons déjà, il n'appelait „les siens” que les Polonais.

L'esprit national s'est fait, entre autres, de coutumes, de la foi et de la langue.

Les coutumes nationales des Polonais sont entre autres: les oublies, le sapin, et les chants de la Veille de Noël, le repas du Dimanche de Pâques préparé avec des produits bénis le Samedi saint et le pain de la fête des moissons.

C'est aussi l'hospitalité polonaise. Dans la correspondance de Chopin, il est souvent question de Noël à la polonaise et des Pâques. Dans sa lettre des 12–26 décembre 1845 à sa famille, il écrivait:

C'est la Veille de Noël, notre M<sup>lle</sup> l'Étoile. Ils ne connaissent pas cela, ici.

Le maintien de ces coutumes, il le devait à sa maison natale. Mikołaj Chopin écrivait à son fils dans la lettre du 9 janvier 1841:

La veille de Noël [...] nous étions réunis en famille pour la colla[tion] d'usage ici, si Tu T'en souviens, et pour donner la GWIAZDKA [L'ÉTOILE] aux enfants de ta sœur.

Et, le 9 mai 1836, ne cachant pas son contentement:

On m'a dit, [...] qu'il y avait eu chez Toi un bénit aux fêtes de Pâques.

Cela en resta ainsi. Dans sa lettre écrite entre le 6 décembre 1847 et le 6 janvier 1848, Chopin écrivait:

J'ai passé la Veille de Noël le plus prosaïquement du monde, mais je pensais à Vous.

Dans la lettre du 23 avril 1840 à Fontana, Chopin relatait:

Le repas de Pâques se tint au club.

Et dans celle du 17 février 1847 à Grzymała, il lui rappelait plaisamment:

C'est le Mercredi des cendres, aujourd'hui. Viens au moins contrit d'un carnaval passé tristement.

Et le *Courrier de Szafarnia* Chopinien apportait des nouvelles entre autres des fêtes de la moisson.

La foi nationale des Polonais est le christianisme, et avant tout (mais non pas uniquement!) le catholicisme. Chopin était sûrement un catholique (nous en avons parlé ci-dessus), mais, dans certaines périodes, il ne le manifestait pas comme certains l'auraient voulu.

La langue maternelle des Polonais est le polonais. Chopin, à l'étranger surtout, communiquait principalement en français. Mais la langue de ses pensées, dont il avait une maîtrise hors commun à l'oral et à l'écrit, était le polonais.



L'état national n'est pas la même chose que le pays. Chaque nation a son pays, même à superficie changeante, mais chaque nation n'a pas son état. Chopin vivait à une époque où les Polonais n'avaient pas d'État souverain à part entière.

L'héritage national est le trésor de la culture nationale, et à la fois un objet d'antipathie prononcée (et parfois de destruction consciente et organisée) de la part des ennemis de la patrie. Chopin y puisait abondamment. Dans son discours lors de la célébration du centième anniversaire de la naissance de Chopin, Ignacy Paderewski a dit (*O Chopinie* 2010, p. 37):

En Chopin tient tout ce qu'on nous avait défendu: les manteaux à la polonaise aux couleurs vives, les ceintures tressées d'or, les sombres redingotes à brandebourgs, le cliquetis des sabres de la noblesse, le gémissement d'un cœur blessé, la révolte de l'esprit captif, les croix aux cimetières, les petites églises des campagnes, les prières des cœurs navrés, la douleur de l'occupation, le regret de la liberté, la malédiction des tyrans et le chant de la victoire.

Ce sont peut-être là des expressions trop exaltées, mais on y voit une „partie de l'âme” très importante de Frédéric Chopin.

### 3.2. L'AMOUR DE LA PATRIE

Chopin remplissait donc la plupart des conditions nécessaires pour être Polonais. Il était, de surcroît, un Polonais par l'esprit. Et quand on est un Polonais par l'esprit, parmi ce qu'on doit priser le plus, il y a la patrie.

L'amour de la patrie, le patriotisme, possède deux composantes: la fierté et le dévouement. Celui aime sa patrie qui est fier d'elle et qui se dévoue à elle, c'est-à-dire n'épargne pas ses forces pour multiplier son héritage.

La fierté nationale se manifeste entre autres par l'émotion qui s'empare de nous lorsque nous nous trouvons dans des endroits «sacrés» pour notre tradition. Chopin a connu une

telle émotion notamment lorsque, au Kahlenberg à Vienne, il imagina le roi Jean Sobieski venant au Secours de Vienne.

La fierté nationale exige entre autres qu'on tienne à l'honneur de la Pologne. Rien d'étonnant que Chopin se fût senti si froissé, ayant entendu par hasard à Vienne le diction allemand „Rien d'intéressant à trouver en Pologne”. Il a décrit cet épisode dans la lettre du 26 décembre 1830 à Matuszyński:

Aujourd'hui [...] au dîner dans un restaurant italien, j'ai entendu: „*Der liebe Gott hat einen Fehler gemacht, dass er die Polen geschaffen hat*” [„Le bon Dieu a commis une erreur en créant les Polonais”]; ne va donc pas t'étonner que je ne sais pas rendre compte de ce que j'ai senti. Ne va pas non plus attendre des nouveautés d'un Polonais, car l'autre a rétorqué par „*In Polen ist nichts zu holen*”. Les salauds!

Rien d'étonnant non plus que, lorsqu'au printemps de l'année 1848 le *Times* londonien a commencé à publier des articles fortement prévenus contre la Pologne, Chopin a résumé la situation en ces quelques mots dans sa lettre du 2 juin 1848 à Grzymała:

[*Times*] raconte de telles sornettes que même les Anglais ont remarqué qu'il est prévenu.

Quant au fait que Chopin avait rajouté à l'héritage national, cela ne laisse aucun doute. Son patriotisme était actif, de plus haut aloi, et ne se réduisait pas, comme cela arrive souvent, à des DISCOURS sur le patriotisme. Mathias a appelé les choses par leur nom (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 393):

Chopin était un patriote fervent.

Liszt a ajouté (1852/1879, pp. 182–183):

Son patriotisme se révéla dans la direction que prit son talent, dans ses intimités de choix, dans ses préférences pour ses élèves, dans les services

fréquents et considérables qu'il aimait à rendre à ses compatriotes. Nous ne nous souvenons pas qu'il ait jamais pris plaisir à exprimer ses sentiments patriotiques, à parler longuement de la Pologne.

Joignons-y sa présence systématique aux réceptions chez les émigrés polonais à Paris, lors desquelles Chopin ne refusait même pas de jouer des piécettes pour la danse; des concerts au bénéfices des Polonais (p.ex. Antoni Orłowski à Rouen); la participation aux rencontres pour soutenir les émigrés; les donations pour les monuments en mémoire de Polonais illustres (p.ex. de Niemcewicz)...

### 3.3. SES RELATIONS AVEC LES ÉTRANGERS

Certains confondent le patriotisme avec le nationalisme, persuadés qu'il n'a pas de patriotisme sans chauvinisme, c.-à-d. sans la haine des étrangers, et prônent le cosmopolitisme comme l'attitude exemplaire. C'est une erreur: pour aimer sa patrie, il ne faut pas haïr les patries des autres. Linde, un des mentors varsoiviennes les plus importants de Chopin, en était conscient, en caractérisant somme suit le patriote dans son *Dictionnaire* (Linde 1807-1815, vol. IV, p. 64):

Un citoyen travaillant ardemment pour le bien de sa patrie la garde comme sa propriété privée. [...] Un citoyen [fervent], celui qui ne tarit pas en efforts pour accroître le bien commun de sa patrie de toutes les manières disponibles. [...] De la vaillance éclairée s'ensuit le patriotisme, qui ne respire que le bien public, et l'héroïsme, qui se sacrifie pour lui.

Rien d'étonnant donc que Chopin ne se soit pas laissé dissuader du patriotisme. Il l'écrivait sans mâcher les mots dans sa lettre du 29 janvier 1831 à Elsner:

[Johann] Malfatti essaie en vain de me convaincre que tout artiste se doit d'être cosmopolite. Même s'il a raison, comme artiste, je suis encore au berceau, et comme Polonais j'entame ma troisième décennie.

Chopin a fait beaucoup de remarques acerbes à l'adresse des gens de nationalités différentes, en se servant, comme de coutume, de généralisations et d'énoncés formulés selon le principe *pars pro toto* à propos de Russes, d'Allemands, d'Autrichiens, de Français, de Juifs polonais et autres, de Tchèques, d'Américains ou d'Anglais.

Voyons à titre d'exemple ce qu'il écrivait à propos des Allemands dans la lettre du 15 mai 1826 à Białobłocki:

Je vois, Messire Jan, que Tu T'est bien imbu de cette vertu allemande, comme avant tu m'invitais chez Toi, Tu me conseilles maintenant de ne pas me déplacer! Qu'est-ce que cette maudite avarice fait du monde! Puisses-Tu n'être jamais allé la chercher à Bischofswerder.

S'il ne supportait pas l'avarice proverbiale des Allemands, il prisait fort leur amour de l'ordre. Il en fit part à sa famille dans la lettre du 16 septembre 1828:

Les alentours de Berlin de ce côté [*scil.* de l'est] ne sont pas très beaux, mais elles charment par l'ordre, la propreté, le choix des objets, bref, d'une prévoyance que l'on aperçoit presque partout.

Plus tard, Chopin résumait les relations en Allemagne par ce seul mot: „Un bourbier”. Ses compatriotes ravivaient encore sa méfiance envers eux. Friedrich Wieck, le père de Clara, dans une lettre du début octobre 1835 à une connaissance à Halle écrivait, en paroles peu élégantes (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 251):

Chopin arrive à Dresde demain ou après-demain, mais n'y donnera probablement pas de concert, étant trop paresseux. Il aurait pu y rester plus longtemps, si de faux amis ne l'avaient pas dissuadé de faire connaissance avec le monde musical de Leipzig, et parmi eux un CHIEN de Pologne.

Chopin décrivait ainsi la France et les Français dans la lettre du 18 novembre 1831 à Kumelski:

Dans ce monde, penser ne vaut rien; serais-tu à Paris, tu auras contracté cette maxime; chaque Français sautille, gueule, même s'il pauvre comme un rat d'ermite. [...] On trouve ici [à Paris] le luxe le plus imposant, la plus grande saloperie, la plus haute vertu, le plus grand crime, à chaque pas des affiches pour prévenir des maladies vén[ériennes]. Des cris, des hurlements, des bruits de roues et de boue plus qu'on ne pourrait l'imaginer. On meurt dans ce brouhaha, et commodément, car personne ne te demande comment tu vas. [...] J'y resterai deux ans, je crois.

Il ajoutait, dans sa lettre du 25 décembre 1831 à Woyciechowski:

Des fois, tu as trois ou cinq feuilles de sottises imprimées pour un sou. Qui sont [...] *les amours des prêtres, l'archevêque de Paris avec M<sup>me</sup> la Duchesse du Barry* et mille autres obscénités, parfois fort plaisamment écrites.

Mais, dans une lettre du 12 décembre 1831 au même Woyciechowski il soulignait quelque chose d'important pour lui, et ce que Paris garantissait: le respect de la privauté. Il écrivait ainsi:

Paris est ce que Tu veux: Tu peux T'amuser, T'ennuyer, rire, pleurer, faire ce qui te plaira, et personne n'ira Te zyeuter, car on trouve là des milliers qui font la même chose, et chacun va son chemin.

À son tour, le stéréotype négatif du Juif vient des relations en Pologne, où les Juifs étaient marchands depuis des siècles, une profession, selon les nobles, mais aussi selon les paysans, indigne d'un homme d'honneur, car ne se laissant pas mener sans tricherie. Voilà le sens du mot „Juif” dans la lettre de Chopin du 11 octobre 1841 à Fontana:

Pour ce qui est de vendre mes meubles, je serais un tricheur, un Juif à la docteur Wołowski, si je te vendais des vieilleries; qu'elles te servent bien.

Plus tard, en France, ce stéréotype fut confirmé pour lui par l'expérience personnelle, parfois fort déplaisante, des éditeurs et des banquiers de provenance juive.

Quant aux Anglais, Chopin écrivait par exemple dans une lettre de Londres à un de ses amis de Paris, en juillet 1837:

Des objets énormes!! — Des pissoirs énormes. — Malgré cela, on manque d'endroits où faire pipi. — Mais les Anglaises, mais les chevaux, mais les palais, mais le luxe, mais les étendues, mais les arbres, mais tout, à commencer par le savon pour terminer avec les RASOIRS est extraordinaire, identique, éduqué, tout est LAVÉ MAIS NOIR, comme un c... de noble!!

Et, dans la lettre des 6–11 août 1848 à Franchomme, il ajoutait d'un ton moqueur:

Ils sont ici laids — mais à ce qu'il paraît, bons. Il y a en revanche des charmants bestiaux, apparemment méchants.

Dans les lettres du 19 août 1848 à sa famille, il écrivait, sérieux cette fois:

Si Londres n'était pas si noir, et les gens n'étaient pas si lourds, s'il n'y avait pas l'odeur des mines ni les brumes, j'aurais même appris l'anglais. Mais ces Anglais, qu'est-ce qu'ils sont différents des Français, que j'ai acceptés comme miens; ils mesurent tout aux sterling, ils aiment l'art, car c'est un *lux* [*scil.* luxe].

Son avis sur l'«âme anglaise» se laisse lire entre les lignes de la lettre du 25 septembre 1839 à Fontana:

Je te remercie de Ta bonne âme, amicale, non anglaise, mais polonaise.

Tout ceci ne l'empêchait pas d'admirer la culture de ces nations et y avoir des amis: parmi les Russes (la princesse Obreskov), parmi les Allemands (Hiller), parmi les Français (Delacroix), parmi les Juifs allemands (Heine), parmi les

Tchèques (Václav Hanka), parmi les Américains (Emerson), parmi les Britanniques (une Écossaise, M<sup>lle</sup> Stirling)... Et la liste, naturellement, est loin d'être complète.

Seulement quelqu'un de grisé de la soi-disant correction politique y chercherait plus que des exagérations occasionnelles, emphatiques, émotionnelles, qui n'épargnent même pas nos compatriotes. Chopin écrivait par exemple dans la lettre du 8 août 1839 à Fontana sur un Polonais vieux jeu, Aleksander Moszczeński:

[Ses] mazurkas, comme Tu l'imagines, sont respectables, RAM DIDIRIDI, RAM DIDIRIDI, RAÏ-DA. [...] Un bon VIEUX staroste de l'ancienne Pologne (sans doute encore de ceux qui... [pissent?] du pont dans l'eau [*scil.* n'ont pas de toilettes dans leurs maisons]).

L'attitude de Chopin, pour des raisons évidentes, était particulièrement nette s'il s'agissait des Russes, des Allemands (y compris les Prussiens) et des Autrichiens — représentants des nations dont les monarques avaient mené à fin le partage de la Pologne en fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Son attitude portait l'empreinte d'un fatalisme ethnique *sui generis*. On y sent l'influence de Norwid. Voici la relation d'un des entretiens avec Norwid à ce sujet, prise dans une lettre à Potocka (Chopin 1949, pp. 308–309):

[Norwid] argumentait avec insistance pur me prouver que, comme un individu, de même une nation ne change jamais, garde les mêmes qualités et les mêmes défauts. Il disait que les Allemands–Chevaliers de la Croix étaient tout aussi malicieux, faux et cruels que les Allemands d'aujourd'hui. Nous non plus, nous n'allons pas perdre nos défauts — l'anarchie, les disputes et l'attachement aveugle aux profits privés, qui nous ont valu l'occupation, même si nous la secouons par miracle, seront là pour nous y remettre. Je l'ai écouté comme un prophète lugubre et je dus lui donner raison. Je cherchais la consolation dans notre bon vieux adage polonais „Tous va s'arranger” [...] et je tâchais de l'en consoler. Après, je nous ai encore joué *La Pologne n'a pas encore péri*... et tous deux de pleurer.

### 3.3.1. LES RUSSES

Aux temps de Chopin, on appelait les Russes „les Moscovites”, et, dans la bouche des Polonais — Chopin inclus — de l'époque, ce mot portait une forte connotation négative. La raison en était la suivante: bien que le partage, jusqu'à l'anéantissement, de la République de Pologne en fin du XVIII<sup>e</sup> siècle était l'œuvre de ses trois voisins, la Russie, la Prusse et l'Autriche, la Russie en avait eu la principale initiative, en avait profité le plus, et se portait garant de l'«ordre» d'après le partage. Ce n'est pas par hasard que les trois plus grandes insurrections polonaises: l'Insurrection de Kościuszko, l'Insurrection de Novembre et l'Insurrection de Janvier constituaient des révoltes contre la Russie.

Lorsque les Polonais critiquaient les Russes–Moscovites, ils sous-entendaient le régime tsariste et ses agendas sur les terres polonaises incorporées à l'Empire du Tsar, avec sa police, ses confidents omniprésents et sa censure, et le système politique sur lequel reposait le fonctionnement de ces agendas.

C'était un système totalement étranger du point de vue des valeurs particulièrement chères aux Polonais, et qui étaient: l'élégibilité du pouvoir suprême, une vie sociale transparente, les relations avec les États voisins basant sur le status quo, la liberté personnelle des membres de la «nation des nobles», y compris l'entière liberté de la conscience, garantie par la loi, une manière humaine (pour cette époque) de traiter les couches sociales inférieures (les paysans, les manufacturiers, les marchands), et l'acceptation des droits et privilèges des minorités ethniques.

Ce système fut décrit de manière la plus lucide un ami de Frédéric Chopin, le marquis de Custine, qui, en 1839, avait fait un voyage de trois mois par l'Empire tsariste, et publia en 1843 ses impressions *La Russie en 1839* sous forme de lettres. Il est intéressant que plusieurs de ses observations de l'«âme moscovite», autrement dit des traits caractéristiques de la nation russe qui favorisaient le triomphe de la TYRANNIE à l'est des terres de la République de Pologne, sont restées actuelles. Malgré toutes les perturbations politiques, et les

modifications dans la mentalité des Russes, un «marquis de Custine» contemporain aurait eu de la Russie d'aujourd'hui beaucoup d'impressions exactement semblables à celles de son prédécesseur du XIX<sup>e</sup> siècle.

Le marquis de Custine, homme dont le père et le grand-père furent victimes de la guillotine jacobine, a employé des mots significatifs pour ouvrir et pour clore les lettres (1843, vol. I, p. 13; vol. IV, p. 327):

J'allais en Russie pour y chercher des arguments contre le gouvernement représentatif, j'en reviens partisan des constitutions. Le gouvernement mixte n'est pas le plus favorable à l'action; mais dans leur vieillesse, les peuples ont moins besoin d'agir; ce gouvernement est celui qui aide le plus à la production, et qui procure aux hommes le plus de bien-être et de richesses; il est surtout celui qui donne le plus d'activité à la pensée dans la sphère des idées pratiques: enfin il rend le citoyen indépendant, non par l'élévation des sentiments, mais par l'action des lois: certes, voilà de grandes compensations à de grands désavantages. [...]

Quand votre fils sera mécontent en France, usez de ma recette, dites-lui: „Allez en Russie!”

Le système moscovite, celui que le marquis de Custine a vu de ses propres yeux et sur place, était, pour commencer, une monarchie absolue: officiellement héréditaire, mais «corrigée» par des coups d'État sanglants. Au sein de ce système, tout régime qui enfreindrait, ne fût-ce qu'un peu, le pouvoir absolu du monarque, même une monarchie constitutionnelle, était impensable. Voici les paroles (hypocrites) que de Custine avait fait dire à son interlocuteur, le tsar (1843, vol. II, p. 17):

J'ai été souverain représentatif [*scil.* en Pologne] et le monde sait ce qu'il m'en a coûté pour n'avoir pas voulu me soumettre aux exigences de cet INFAME gouvernement [...]. Acheter des voix, corrompre des consciences, séduire les uns afin de tromper les autres; tous ces moyens je les ai dédaignés comme avilissants pour ceux qui obéissent ajoutant que pour celui qui commande, et j'ai payé cher la peine de ma franchise; mais, Dieu soit loué;

j'en ai fini pour toujours avec cette odieuse machine politique. Je ne serai plus roi constitutionnel. J'ai trop besoin de dire ce que je pense pour consentir jamais à régner sur aucun peuple par la ruse et par l'intrigue.

Deuxièmement, le système moscovite se réalisait dans la politique secrète.

Ce qui y comptait avant tout, c'étaient des intrigues et de meurtres assaisonnés d'hypocrisie et d'auto-hypocrisie. De Custine l'a diagnostiqué une maladie incurable de tout le système (1843, vol. I, p. 28; vol. IV, p. 279):

Il y a des remèdes à la sauvagerie primitive; il n'y en a point à la manie de paraître ce qu'on n'est pas. [...]

Le crime à découvert ne triomphe qu'un jour; mais les fausses vertus, voilà ce qui égare à jamais l'esprit des nations.

Et la troisième composante du système moscovite était l'agression impériale: une tendance constante à accroître son territoire au détriment des voisins, et sans égard aux coûts, les siens pas plus que ceux de l'attaqué. De Custine écrivait, dans un esprit quasiment prophétique (1843, vol. I, p. 149 ; vol. II, p. 336):

Les Russes sont guerriers, mais pour conquérir; ils se battent par obéissance et par avidité; les chevaliers polonais guerroyaient par pur amour de la gloire. [...]

Certes si l'on mesure la grandeur du but à l'étendue des sacrifices, on doit présager à cette nation l'empire du monde.

De plus, le système moscovite était défini par une désautonomisation individuelle, une interdiction judiciaire de la volonté des citoyens, y compris des couches sociales formellement «libres».

Elle se complétait d'une exploitation brutale, hiérarchiquement ordonnée selon le principe «tous pas tous», de Custine reprochait aux Russes que cela mène, chez eux, à l'extinction de la compassion (1843, vol. II, pp. 164–166):

Les objets de notre compassion conservent quelque sentiment de leur propre dignité pour que nous puissions prendre sérieusement part à leur peine!... La pitié est une association; et quel est l'homme qui voudrait s'associer à ce qu'il méprise ?[...] L'habitude que vous avez de ces horreurs [*scil.* la cruauté envers les gens] explique votre [*scil.* des Russes] indifférence sans la justifier.

Et, pour couronner le système moscovite, l'intolérance ethnique: la seule nation véritable est la nation russe, et, ajoutons-le, uniquement les orthodoxes.

Bien sûr, dans des époques différentes, en fonction des circonstances et des traits de caractères aléatoires du monarque et de ses confidents, les composantes particulières de ce système apparaissaient avec une intensité variable, mais n'allaient jamais jusqu'au niveau «zéro».

Le marquis de Custine, revenu de son voyage, a écrit dans la lettre du 15 novembre 1839 à Chopin:

J'arrive du bout du monde, et vous de plus loin encore, car on voyage plus par le cœur et par l'imagination que par la poste. Pour l'honneur de la Pologne, j'espère vous retrouver le même. [...] Je reste à la campagne pour me reposer de mes courses en Sibérie.

Des expressions suggestives: le „bout du monde” et „Sibérie”, pour désigner Pétersbourg, Moscou, Jaroslav et Nižny Novgorod...

Chopin approuvait l'esprit de ce texte, et il est probable qu'en certains cas il avait inspiré les commentaires de l'auteur. Ceci concernait avant tout les observations sur la mentalité polonaise, parfois acerbes, mais d'habitude bienveillantes pour les Polonais, souvent flatteuses, dans quelques cas — trop flatteuses.

Encore dans les lettres à Chopin de 1837 et de la fin décembre 1839, le marquis lui reprochait:

Je crois la nature polonaise si volatile, je ne puis m'empêcher, Monsieur, de craindre que vous n'ayez oublié notre dîner d'aujourd'hui. [...]

Moi qui me suis cru un peu poète quelquefois, je commence à douter de tout, depuis que je reconnais l'inutilité des attachements désintéressés. [...] Adieu, Polonaiseur!

Mais, dans *La Russie en 1839* (1843, vol. I, pp. 151 et 365; vol. II, pp. 365–366), il écrivait:

Les Polonais se trouvent aujourd'hui vis-à-vis des Russes absolument dans la position où étaient ceux-ci vis-à-vis des Mongols sous les successeurs de Bati. [...]

J'ai beau m'efforcer de ne penser qu'à ce que je [...] dis, mon imagination voyage malgré moi de Varsovie à Tobolsk, et ce seul nom de Varsovie me rend tout ma défiance [envers ce que les Russes disent à propos des Polonais]. [...]

À l'heure qu'il est les chemins de l'Asie sont encore une fois couverts d'exilés nouvellement arrachés à leurs foyers, et qui vont à pied chercher leur tombe comme le troupeaux sortent du pâturage pour marcher à la boucherie [...]. Ce renouvellement de colère est dû à une soi-disant conspiration polonaise; conspiration de JEUNES FOUS, quoique pour être désespérées leur tentatives n'en soient, ce me semble, que plus généreuses. Mon cœur saigne pour les bannis, pour leur famille, pour leur pays...

Lors de sa visite au trésor du Kremlin, il nota (1843, vol. III, p. 203):

Le trône et la couronne de Pologne font partie de ce superbe firmament impérial et royal...

Il décrivait son émotion à la vue de l'inscription sur une plaque dans l'église des dominicains au Prospect de Néva à Pétersbourg (1843, vol. I, pp. 268–269):

Poniatowski!... Royale victime de la fatuité, ce trop crédule amant de Catherine II est enterré là, sans aucune marque de distinction; mais, dépouillé de la majesté du trône, il lui reste la majesté du malheur [...].



Les infortunes de ce prince, si aveuglement si cruellement puni, et la perfide politique de ses ennemis, rendront tous les chrétiens et tous les voyageurs attentifs à son obscur tombeau.

Il citait la fable „Les chevaux et le cocher” [„Konie i furman”] de Krasicki (1843, vol. III, p. 255):

Je finis par une fable qui semble avoir été faite exprès pour justifier ma colère [*scil.* à cause des mensonges, à l'aide desquels on incitait les Cosaques au combat]. L'idée est d'un Polonais, l'évêque de Warmie, fameux par son esprit, sous le règne de Frédéric II; l'imitation en français est du comte Elzéar de Sabran.

Il disait que les Russes démonisent le Polonais, en leur imputant la responsabilité de toutes les tentatives de faire éclater l'empire (1843, vol. II, p. 567):

Les scènes du Volga continuent; et l'on attribue ces horreurs aux provocations des émissaires polonais.

Même Alexandre Turgenev, appartenant pourtant à l'élite intellectuelle, lui a dit (1843, vol. III, p. 329):

Chaque fois que les Polonais voient l'empereur pencher vers la clémence, ils forment de nouveaux complots; alors ils envoient chez nous des émissaires déguisés, et simulent des conspirations à défaut de crimes réels; le tout uniquement pour attiser la haine des Russes, et pour provoquer de nouvelles condamnations contre eux et leurs concitoyens; en un mot, ils ne redoutent rien tant que le pardon, parce que la douceur du gouvernement russe changerait le cœur de leurs paysans, qui finiraient par aimer l'ENNEMI, s'ils en recevaient des bienfaits.

L'aversion naturelle des Polonais envers le système moscovite avait son correspondant dans l'aversion des exposants de ce système pour les Polonais.

De Custine écrivait (1843, vol. I, p. 153):

[Il n'est pas vrai que] la persécution de la Pologne soit l'effet du ressentiment personnel de l'empereur: elle est le résultat d'un calcul froid et profond.

Cette aversion fut exprimée aussi par rapport à Chopin. Lorsque Frédéric, invité au salon de Wincenty Wodziński à Dresde, y jouait ses compositions, le comte Józef Krasinski fut appelé à l'ambassade russe. Par l'intermédiaire du secrétaire de l'ambassade, il reçut la patenôtre que voici (Simonówna 1935, p. 105):

Si vous voulez, Messire, rester un sujet fidèle du Monarque, et rester à l'étranger sas passer pour un révolté, vous devriez mettre à la porte un démagogue comme Chopin! Ou le faire taire pour le moins et quitter vous-même la maison. Et, en l'état présent des choses, nous ne pouvons vous prolonger le permis d'y [à Dresde] rester.

Naturellement les démagogues ne manquaient pas en Pologne, c'est une des fêlures de la démocratie, mais justement, cette épithète proférée à l'adresse de Chopin ne faisait assurément que refléter un stéréotype idéologique, caractéristique pour les officiers civils du tsarisme, sans prétendre à une juste évaluation.

C'est cela, la nature des stéréotypes... Même Chopin n'a pu s'abstenir de faire une remarque incivile à l'adresse de Lenz, un Allemand établi en Russie, et il lui dit, paraît-il, en plaine face (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 411):

Je ne peux vous accuser que d'une chose, à savoir que vous êtes Russe.

Par un caprice du sort, ce fut justement un Russe, Milij Balakirev, qui comptait parmi les admirateurs les plus fervents de Chopin, et les partisans de faire de Żelazowa Wola un centre de son culte. C'est grâce à son initiative, vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, qu'on a commencé à restaurer la gentilhommière et, grâce à son intervention auprès du tsar, une statue a pu être placée (1894) près de la gentilhommière.

### 3.3.2. LES TCHÈQUES

Chopin ne nourrissait pour aucune nation étrangère une sympathie comparable à celle qu'il ressentait pour la nation tchèque. Il se peut qu'à la source de celle-ci étaient les liens d'amitié qui l'avaient relié, lui et sa famille, à son professeur tchèque, Żywny. Cette sympathie perce le mieux dans le souvenir charmant de Franciszek Maciejowski, publié par Wójcicki (1858, vol. III, p. 262):

Chopin était lié d'une amitié toute fraternelle avec mon frère Ignacy, qui, servant dans l'ancienne armée polonaise, a fini ses jours à Caen, en France. Je me souviens d'une visite chez Chopin, qui était justement occupé à terminer la composition d'un concerto, qu'il voulait bientôt exécuter à Vienne. Il nous en a joué des fragments sur un piano — ni d'ébène, ni de noisetier, mais simplement de bois de pin. Nous l'écoutions, ravis. Donc, mon frère (alors assesseur de la Cour criminelle à Varsovie) avait fait quelques voyages avec Chopin, lors des vacances d'école. La dernière fois, comme mon frère m'a fait savoir dans sa lettre du 17 juillet 1829, ils avaient fait un voyage à Vienne avec Alfons Brandt, devenu plus tard docteur en médecine et décédé à Varsovie, et, en chemin, avaient visité la Tchéchie.

Là-bas, en Prague, ils avaient rendu visite à un savant déjà renommé, Václav Hanka, et, comme ils étaient gais de physionomie et de manières, ils lui ont plu énormément. Un signe d'amitié, Hanka leur a demandé d'écrire quelques mots pour lui, dans son album. Ils ont donc emporté l'album chez eux: mon frère Ignacy a inventé un poème sur la fraternité de Lech avec Czech.<sup>19</sup> et Chopin a composé une mazurka à ces paroles. Ils ont rendu à Hanka son album, où ils avaient tracé, avec application, les notes de musique et les vers. Hanka en fut ravi, en répétant qu'il ne lui est pas encore arrivé de voir une chose pareille dans un album. Je joins ici la mélodie de la mazurka; pour les vers, il ne me souvient que des deux derniers vers de la seconde partie:

Le monde sait assurément:

Lech et Czech sont frères longtemps.

---

<sup>19</sup> Lech, Czech et Rus étaient des frères, protoplastes légendaires respectivement des nations: polonaise, tchèque et russe. [Note du traducteur.]



Quelle était, pour Chopin, la hiérarchie des biens, qu'est-ce qu'il estimait des vertus et en quoi consistaient, selon lui, le bonheur de l'homme, tout cela se laisse lire dans ses opinions sur les autres et apparaît dans sa personnalité: de ce qu'il faisait et de ce qu'il se reprochait.

Nous en avons parlé plus haut. Essayons de le rassembler et ordonner, à notre propre responsabilité, «pour Chopin».

### 1. LE BIEN

Le bien est une valeur positive.

Distinguons, parmi les valeurs, positives et négatives, les valeurs naturelles, économiques, publiques et mentales.

Les biens naturels sont avant tout les biens vitaux: la vie, la santé, la forme, et les biens hédoniques: le plaisir et le contentement.

Parmi les biens économiques, citons avant tout l'aisance financière.

Les biens publics sont avant tout les biens communicatifs: la justice et la véracité, les biens référentiels: la modestie et la magnanimité, et enfin les biens politiques: la liberté et l'influence.

Enfin, les biens mentaux ce sont avant tout les biens intellectuels: le savoir et la sagesse, puis, les biens émotionnels: la sérénité et la sincérité, enfin, les biens volitionnels: le courage, la maîtrise de soi et la persévérance.

Parmi ces valeurs, celles qui sont positives en communication, référence et mentalité sont des vertus, et leurs correspondants

négatifs sont désignés par le nom de défauts; les vertus et les défauts sont parfois appelées „des valeurs arétiques”.

Aux valeurs susmentionnées, il faut encore ajouter les valeurs morales, couronnant en quelque sorte les précédentes. Les valeurs morales, positives avant tout, i.e. des bien moraux, s'attribuent à ceux de nos actes dont l'intention est de faire un don au prochain de ces autres biens, non moraux.

Appelons les biens arétiques et moraux „les biens éthiques”.

Quelle était, selon Chopin, la hiérarchie des biens extra-éthiques?

Parmi les biens vitaux, il prisait fort celui qui lui manquait: la santé. Il écrivait dans la lettre du 27 mars 1839 à Grzymała:

Que Dieu te donne une bonne humeur, la santé et des forces, choses si nécessaires.

Dix ans après, dans la lettre du 5 avril 1849 à Solange, il écrivait même:

On ne peut pas tout avoir dans ce monde; contentez-vous du plus grand des bonheurs, de la santé.

Mais la santé et la forme n'avaient de valeur pour lui que si elles servaient un bien moral.

Il prisait l'aisance financière, donc un bien économique, et il y avait des périodes de temps où il était riche lui-même.

Parmi les biens politiques, la liberté l'emportait sur l'influence. Cette liberté comprenait aussi la sauvegarde de sa vie privée, que Paris garantissait bien mieux que Varsovie.

Il serait cependant difficile de dire ce qui était pour Chopin son *summum bonum* local: le bien suprême extra-éthique.

### 2. LA VERTU

Examinons à présent les opinions de Chopin sur les biens éthiques, arétiques et moraux.

Pour les vertus communicatives, Chopin prisait tant la justice que la véracité, mais avec des restrictions. Il leur préférait cependant les vertus référentielles: la modestie et la magnanimité. Ils les possédait par ailleurs au plus haut point.

Chopin estimait également les vertus intellectuelles, le savoir, mais avant tout la sagesse.

Il semble qu'il préférait aux vertus intellectuelles les vertus émotionnelles: la sérénité et la sincérité, et plus encore les vertus volitionnelles, dont la maîtrise de soi et la persévérance plus que le courage. Ceci constitue un trait antiromantique dans l'axiologie que Chopin professait (sans la suivre tout à fait): pour les romantiques, le courage valait plus que la modération et la persévérance, la mélancolie et la misanthropie plus que la sérénité et la sincérité.

Et quelle attitude prenait Chopin envers le bien moral?

Il n'y a aucun doute: il le mettait le plus haut dans sa hiérarchie axiologique.

### 3. LE BONHEUR

Dans la lettre du 18 septembre 1830 à Woyciechowski, Chopin écrivait:

Les gens appellent souvent malheur une redingote trouée, un vieux chapeau etc.

Posséder une redingote sans trou, un chapeau neuf „etc.” rend-il l'homme heureux?

Władysław Tatarkiewicz, un spécialiste hors pair en félicitologie, assimilé le bonheur à un contentement durable de la vie prise globalement. Chopin était d'avis pareil.

Donc, qu'est-ce qui fait un tel contentement?

Jouer d'une bonne santé.

Avoir une famille (fondée par nous) affectueuse.

Vivre dans une patrie indépendante, tout en jouissant d'une liberté totale dans nos déplacements par le monde.

Avoir des amis dévoués.

S'adonner à un travail de création pour le bien des autres.

Savoir que les fruits de ce travail sont estimés.

Dans ce cens-là, Chopin avait-il été heureux?

Il avait des amis dévoués, se consacrait à la création et les fruits admirables de ce travail étaient très prisés par les autres. Sa santé était ruinée, il n'a pas fondé de famille et il n'a pas vécu assez longtemps pour voir la Pologne libre. Il avait donc été à moitié heureux. Pour employer sa propre expression, heureux-malheureux. Il se sentait content, mais parfois, pas toujours. Il a pu être content, mais d'une partie seulement de sa vie, pas de la totalité.

Mais peut-on atteindre davantage dans une vie d'homme?

Chopin n'avait jamais eu d'illusions à ce propos. Dans sa lettre du 4 septembre 1830 à Woyciechowski, il écrivait:

On n'est pas toujours content; peut-être ne pourra-t-il se réjouir qu'à quelques moments de sa vie, et pourquoi s'arracher à des illusions qui, de toute façon, ne dureront pas.

## IV<sup>E</sup> PARTIE

# SES PRINCIPES DE CRÉATION ARTISTIQUE

*Un tel discours se tenait sur Chopin*

*(l'Artiste EN CHEF, nous l'appelons ici):*

– Pour moi, avant toute chose j'estime son ENTRAIN,  
Et non ses rêves, ou sa mélancolie,  
Quoiqu'amateur en musique, à mon aise  
Je puis parler, sachant ce qu'elle nous dit,  
Peut-être mieux que sait le virtuose:  
Si à ses tons mon âme se trouve déclore,  
Comme si quelqu'un l'ouvrait, en hôte de la maison...

.....

*Bogumił dit: Et c'est parler raison.*

– Pour moi, c'est sa PENSÉE que j'irais étudier,  
S'il allait la Nation bien au fond confesser,  
Et de la vérité ne faussait pas le ton,  
Pouvant par là être mieux applaudi,  
Et reconnu par le monde entier;  
Sur son tombeau plutôt la mettait-il,  
Ou bien s'appuyait-il sur sa tombe sculptée?  
— Qu'avez-vous donc à faire des homélies —  
Konstanty dit, et les jeunes avec lui —  
La vérité n'est pas dans l'art qui mime,  
Qui tout obtient avec de faux semblants...  
Qu'importerait la musique pour moi,  
Si comme d'un hiéroglyphe j'en dois être déchiffreur,  
Ou, comme Bogumił a proposé déjà,  
Qu'une Mazurka me serve de CONFESSEUR!  
Ce qui est BEAU plaira à tout le monde  
Et nul besoin, pour cela, de confesse.

Cyprian Kamil Norwid

„Promethidion”



### 1. SES RÉFLEXIONS

Le terme d'„esthétique” est employé en divers sens, souvent très différents.

On appelle „esthétique”, d'une part, une DISCIPLINE DE RECHERCHE sur les valeurs esthétiques, et d'autre part un ENSEMBLE D'IDÉES sur ces valeurs. Ici, il sera question d'esthétique dans la seconde de ces catégories de sens: l'esthétique d'un  $x$  est l'ensemble des idées esthétiques de  $x$ , l'esthétique Chopinienne est donc l'ensemble des idées esthétiques de Frédéric Chopin.

L'esthétique en tant qu'un ensemble d'opinions (p.ex. en cours à une certaine époque, professées par un groupe ou par une personne) peut prendre deux formes, selon les manières dont on la reconstruit. Appelons-les, comme Władysław Tatarkiewicz, l'„esthétique *explicite*” et l'„esthétique *implicite*”. L'esthétique explicite de  $x$  est l'ensemble des opinions esthétiques ouvertement présentées par  $x$ , c.-à-d. exprimées dans des énoncés oraux et écrits de  $x$ . L'esthétique implicite de  $x$  est un ensemble d'opinions «comprises» dans les actions de  $x$ . Généralement, nous dirions dans ce second cas que l'esthétique implicite est composée d'un ensemble de valeurs (et non d'opinions) représentées dans les œuvres de  $x$ . Il est toutefois permis de poser qu'à chaque fois que  $x$  réalise dans ses œuvres la valeur  $v$ ,  $x$  est d'avis que cette valeur  $v$  doit être réalisée. Si l'on reconstruit l'ensemble des valeurs réalisées dans les œuvres de  $x$ , il reconstruit ainsi l'ensemble des convictions de  $x$  quant à ce qui a une valeur esthétique.

L'esthétique en tant que discipline fut provisoirement définie ci-dessus par la caractéristique de son domaine, comme elle concerne des valeurs esthétiques. Pour que cette définition ne soit pas sujette au cercle vicieux, nous devons encore ajouter que sont des valeurs esthétiques, sans recourir à la notion d'ESTHÉTIQUE.

Nous n'allons pas nous engager ici ni dans des réflexions historiques sur les fonctions sémiotiques du terme, ni dans la discussion sur son étendue. Nous acceptons par contre l'attitude de Władysław Tatarkiewicz, selon qui beaucoup de termes esthétiques sont des termes sommatifs, ce qui veut dire tels que leur étendue est la somme de quelques sous-étendues. Esthétique veut dire concernant la beauté ou l'art; une valeur esthétique est le beau ou une de ses composantes, ou une valeur (quelconque) d'une œuvre d'art.

Chopin ne fut l'auteur d'aucun traité esthétique systématique. Toujours est-il que d'après ses *Esquisses pour une méthode de piano* on peut imaginer comment ce traité serait écrit (Chopin 1993, p. 48):

1. Un son abstrait ne fait pas de musique, comme une parole ne fait pas de langue.
2. Pour qu'il [y] ait musique, il faut plusieurs sons.
3. Sitôt qu'il y a 2 sons, il y [en] a un plus haut, l'autre plus bas.
4. Pour écrire de la musique, il est rationnel qu'on se serve de lignes échelonnées selon leur hauteur.
5. Le rapport entre deux sons indiquant celui qui est haut et celui qui est bas, on peut s'imaginer des sons hauts à l'infini comme des sons bas à l'infini.
6. On trouve dans cette immensité de sons une région dont les vibrations nous sont plus perceptibles.

La laconicité, la pertinence et la précision de ces formules sont surprenantes: pas trace de «mysticisme» quasi-théorique. Rappelons que Chopin ressentait le besoin d'exprimer ses pensées de manière précise, en parole comme en musique.

Quand il composait sa musique, il cherchait longtemps la phrase juste. Quand il parlait ou écrivait, il cherchait longtemps les mots justes. Mais ceux-ci une fois trouvées, il étaient, respectivement, les phrases et les mots les plus justes. Il suivait en ceci Elsner, qui avouait au moment de publier sa *Dissertation sur le rythme et la métricité de la langue polonaise* [Rozprawa o rytmiczności i metryczności języka polskiego] (Elsner 1818, p. 2):

Bien que, ayant étudié la musique et le rythme que la langue polonaise offre pour embellir les poèmes du point de vue musical, j'ai voulu rester conforme à la règle d'Horace *nonum prematur in Annum*, j'étais persuadé qu'il faudra encore plus de temps pour expliquer la chose de manière assez compréhensible, simple et précise pour contenter le lecteur expert. Voilà pourquoi je confesse que je n'oserais pas encore publier la dissertation que voici, si je n'étais pas pressé de le faire à plusieurs reprises.

Le traité esthétique de Chopin appartiendrait sûrement à l'esthétique analytique, on serait tenté de dire (si ce mot n'était pas lourd, pour certains, de connotations négatives) «positiviste». Il n'y serait question que de ce qui est possible à cerner dans le cadre de la recherche scientifique.

Quelles idées seraient exprimées dans ce traité? Cela se laisse en partie déduire des remarques esthétiques explicites de Chopin, dont étaient parsemées ses lettres (en outre des *Esquisses*), et connues grâce à ceux qui l'ont fréquenté personnellement.

L'esthétique *implicite* Chopinienne est, quant à elle, délimitée par ses œuvres, par les valeurs réalisées dans ses compositions.

L'esthétique Chopinienne est avant tout une esthétique de la musique. Nous savons bien peu sur les opinions de Chopin sur les autres domaines de l'art; peu de ses dessins se sont conservés; et ses prouesses d'acteur ont laissé peu de traces (bien que les témoignages laissent penser qu'il était très doué dans ces domaines).

Souvenons-nous qu'au domaine de la musique Chopin était un représentant de deux arts distincts: l'art de composer et l'art de jouer du piano. Il faut consacrer notre attention à ces deux composantes séparément. Par malheur, nous ne connaissons la pianistique de Chopin, encore une fois, que d'après des descriptions; à son époque, on ne pouvait «immortaliser» une exécution musicale avec des enregistrements. Nous disposons, par contre, d'enregistrements de Raoul Koczalski, élève de Karol Mikuli; et l'on disait de Koczalski que son exécution était exceptionnellement «chopinienne».

Nous tenterons donc ci-dessous de reconstruire les idées de Chopin sur l'art en général et ses remarques à propos de la critique d'art, et ensuite le «monde des valeurs» de Chopin en tant que pianiste et le celui de Chopin en tant que compositeur.

## 2. LE CRÉATEUR

Chopin classait dans le domaine de l'art tant la peinture, la sculpture et l'architecture que la musique qu'il pratiquait. Dans sa lettre du 21 octobre 1848 à Grzymała, il décrivait ironiquement l'attitude des Anglais envers cette dernière:

Ici [c.-à-d. en Angleterre], l'art c'est la peinture, la sculpture et l'architecture. La musique n'est pas un art et n'en mérite pas le nom; si Tu dis: un artiste, voilà notre Anglais qui pense qu'il s'agit d'un peintre, d'un architecte ou d'un sculpteur. Et la musique n'est qu'une profession, non pas un art, et aucun musicien ne sera nommé artiste en conversation ou par écrit, car dans leur langue et dans leur coutume, c'est autre chose qu'un art, c'est une profession.

Chopin faisait une différence nette entre l'art et l'artisanat, entre l'art élevé et l'art appliqué. En musique, cela entraînait la distinction entre la musique artistique et, par exemple, la musique de danse. Il lui arrivait de faire ce dernier type de musique. Mais dans la lettre du 22 décembre 1831 à sa

famille, il soulignait que ses nouveaux mazurkas ne sont PLUS „pour danser”. Dans ses œuvres pourvues d’opus, c’est-à-dire celles qu’il voulait signer de son nom et laisser aux générations suivantes, il n’a classé que des œuvres de musique artistique.

Quelle était l’attitude de Chopin envers les arts qu’il ne pratiquait pas lui-même?

Pour ce qui est de son attitude envers la peinture, les témoignages restent contradictoires. D’une part, selon M<sup>me</sup> Sand, il ne s’y connaissait en aucun art sauf la musique. D’après ses relations, il estimait même Delacroix, l’ami de ses dernières années, plus comme ami que comme peintre. Les paroles de Chopin, écrites par Chopin dans sa lettre du 30 août 1846 à Franchomme, semblent le confirmer:

C’est le plus admirable artiste possible — j’ai passé des moments délicieux avec lui. Il adore Mozart — sait tous ses opéras par cœur.

Chopin estimait Delacroix pour la personnalité et... son oreille musicale. Mais les commentaires ironiques de M<sup>me</sup> Sand l’étaient parce que Chopin n’exprimait pas d’admiration pour ses œuvres littéraires. Il approuvait, certes, certains des textes de M<sup>me</sup> Sand dans ses écrits, mais davantage pour les sujets entamés (Mickiewicz) que pour leur valeur littéraire.

D’autre part nous avons que la peinture lui faisait un effet profond. Dans une lettre à ses parents, il décrit en détail sa visite dans une galerie de Vienne (dont la description ne s’était pas conservée), et dans une autre, il mentionnait qu’il avait visité deux fois la galerie de Dresde. Il en a écrit dans la lettre du 12 septembre 1829 à Woyciechowski:

La galerie est merveilleuse.

Et dans la lettre du 14 novembre 1830 à sa famille, il nota:

Mis à part la galerie de peinture, je n’ai rien revu à Dresde. La *Grüne Gewölbe*, il suffit de la voir une fois; mais j’ai revisité la galerie de peinture, et avec grand intérêt. Si j’habitais là-bas, j’y irais chaque semaine.

Chopin a donc quand même dû aimer la peinture. Peut-être c’est l’art de son époque, l’art romantique, qui ne lui convenait pas.

Sa position envers la littérature romantique n’était pas uniforme. À en croire Mickiewicz, il y faisait volontairement des allusions dans sa création musicale. Il s’était lié d’amitié avec Mickiewicz lui-même, et il admirait beaucoup des œuvres (*Les Aïeux*, *Les Ballades* [Ballady], *Messire Thadée* [Pan Tadeusz]). Par contre, il n’aimait pas l’œuvre de Słowacki (qui le lui rendait bien). Iwaszkiewicz expliquait ces goûts littéraires comme suit (1955, pp. 153 et 105):

Le réalisme de *Messire Thadée* lui convenait, et il ne comprenait pas Słowacki. Il se moquait de Towiański et de ses disciples. Il traitait avec froideur les romantiques. [...]

Il faisait consciemment allusion au romantisme littéraire: „Cette arbalète! — Que c’est romantique!”.

Chopin est généralement estimé un artiste romantique typique. En effet, dans son attitude et dans sa personnalité, il y avait plusieurs traits romantiques, mais qu’il tenait «de lui-même», et non sous l’influence de stimuli «idéologiques». Comme l’a écrit Władysław Tatarkiewicz, c’était davantage un parallélisme qu’une relation de cause à effet (Tatarkiewicz 1963, p. 737):

Un certain parallélisme [...] dans l’attitude spirituelle, la relation au monde, à la vie, à l’art [...]. Ce parallélisme consistait en ce que la philosophie de l’époque de Chopin, même pas forcément celle qu’il ressentait comme proche, comme sa musique, se caractérisait par une grandeur, une créativité, un brio, des idées nouvelles. Peut-être il n’y avait que cela qui les rapprochait, mais ce n’est pas si peu de chose.

Souvenons-nous quand même que certaines seulement d'entre les traits du romantisme lui étaient proches. Ce qui lui était étranger, c'était une bonne partie de l'«idéologie» musicale, p.ex., dans l'art de la composition, le monumentalisme, la musique programmatique, le «fantastique», et en exécution — une virtuoserie superficielle. Iwaszkiewicz le commentait ainsi (1955, p. 153):

Le scepticisme matérialiste de Chopin garde une distance prudente envers tout ce qui, dans le romantisme, fut mysticisme, fantaisies, et flou des contours.

Chopin connaissait peu d'esthétique «métaphysique». Qui plus est, ses divers énoncés prouvent que son attitude, rationnelle au fond (et s'accordant bien avec sa sensibilité), ne lui permettrait pas d'accepter une telle esthétique. On peut donc se fier à Władysław Tatarkiewicz lorsqu'il écrit (1963, p. 737):

Quand même [la] connaîtrait-il, la philosophie de son époque lui resterait étrangère.

Chopin avait plusieurs traits qui le faisaient ressembler au stéréotype d'artiste de son époque. Il était excessivement sensible, il vivait exilé, tourmenté par la nostalgie (de sa patrie et de sa famille), il tomba quelques fois amoureux, mais finalement tous ses amours ont connu une triste fin. De plus, il était miné par une maladie mortelle qu'il tâchait de dompter jusqu'à ses derniers instants par un effort héroïque. Mais répondait-il globalement au signalement de l'artiste romantique? Un créateur romantique était une personne qui suit avant tout son inspiration, qui crée son art dans un élan de sentiment délirant, hermétique au monde. Chopin l'était-il?

Plusieurs de ses contemporains le jugeaient ainsi. Mikiewicz, par exemple, écrivait (Pigoń (éd.) 1958, p. 209):

Chopin parle par son inspiration et nous donne un regard d'Ariel [*scil.* d'un ange] sur le monde.

Qu'en pensait Chopin lui-même? Sans mettre en question le rôle de l'inspiration, il ajoutait (Chopin 1949, pp. 310–311):

Chaque auteur connaît des instants où l'inspiration se fane et commence le travail seul de la cervelle. Si l'on prend une partition, on peut montrer du doigt ces endroits-là. Il s'agit d'avoir un maximum d'inspiration et un minimum d'élaboration. [...] Si une œuvre élaborée fait penser à une improvisation, tu produiras le plus grand effet. Voilà pourquoi il faut saisir et noter les premières idées de l'inspiration. Ce n'est pas facile, tu le sais bien, car elles savent s'allumer et s'éteindre comme un éclair, et ensuite il faut se les rappeler avec précision. Bref, je m'occupe, Tu vois, de saisir les ombres les plus infimes de l'inspiration première, et elles, les sales bêtes, s'éparpillent comme des puces de tous côtés.

Voilà pourquoi des qualités comme la patience, la persévérance dans la poursuite de son idéal, et la connaissance de ses points faibles, sont si utiles à l'artiste. Et Chopin inculquait des valeurs à ses élèves. Cecylia Działyńska rendait ainsi compte des observations de Marcelina Czartoryska (Działyńska 1926, p. 4):

Les qualités morales — la solidité, la persévérance au travail, la prudence, la concentration, l'oubli de soi — y jouent un rôle majeur.

La poursuite de l'idéal et la conscience de ses propres limitations se sont manifestés être autres par le fait que Chopin s'était limité à composer (presque) uniquement pour piano. Il en faisait part à Potocka (Chopin 1949, pp. 310–311):

Je connais mes limitations et je sais que je me serais compromis à essayer de viser trop haut, sans en avoir le talent. Ils m'harcèlent avec leur idée que je dois produire des symphonies et des opéras, et tout; ils veulent



avoir, en moi tout seul, un Rossini, un Mozart et un Beethoven polonais.<sup>20</sup> Pour moi, j'en ris sous cape, persuadé comme je suis qu'il faut commencer par le commencement. Je ne suis qu'un auteur pour piano-forte; si je vaudrais quelque chose, tant mieux; de plus doués viendront après moi, qui vont traiter la musique sur une plus vaste échelle et, par eux, la musique polonaise va se répandre et reflourir. Je crois qu'il vaut mieux faire peu, mais de mon mieux, que trop embrasser et mal étreindre. Ceci, je n'en désisterai pas. [...] Je ne me considère même pas un Jean-Baptiste de la musique polonaise, et j'attends qu'il vienne. Je ne voudrais que dresser et laisser après moi l'ABC de ce qui est vraiment polonais, et apprendre aux autres à rejeter ce qui est faussement polonais. Peut-être y réussirai-je.

Il n'a créé ni de grande symphonie, ni d'opéra qui accroîtraient sa célébrité, et qu'on attendait de lui. Il n'a sans doute plus appris qu'en 1848, à Vilna, une première se tint de *Halka* de Stanisław Moniuszko, le réel „Jean-Baptiste”, comme il s'était avéré, de la musique d'opéra polonaise. Le vrai „Jean-Baptiste” de la musique symphonique polonaise, on dut l'attendre plus d'un demi-siècle. Il prit la forme de Mieczysław Karłowicz. Il avait commencé son grand œuvre symphonique, qui fut plus tard si tragiquement interrompu, par le poème *Les vagues revenantes* [*Powracające fale*] op. 9, en 1904. Ce ne fut sans doute pas par hasard que Karłowicz publia, en la même année, *Souvenirs inédits de Frédéric Chopin...*

Pour son choix personnel, se limiter aux compositions pour piano, Chopin le justifiait en plus par le fait qu'il n'a pu gagner l'expérience nécessaire en grandes formes et pour un plus grand nombre d'instruments, à savoir, il n'a pu écouter ses propres expériences en la matière. Ajoutons que d'autres compositeurs polonais du XIX<sup>e</sup> siècle, du temps du partage

et de l'occupation de la Pologne, se sont heurtés au même obstacle. Certains veulent y voir la cause de ce qu'aucun des symphonistes polonais n'a pu développer librement son talent. Chopin écrivait dans la lettre du 14 décembre 1831 à Elsner:

Pour être un GRAND COMPOSITEUR, il faudrait avoir une longue expérience, que l'on acquiert, comme Vous me l'avez appris, non seulement à écouter la musique des autres, mais aussi, et surtout, à entendre jouer nos propres compositions.

Dans une perspective de deux cents ans, nous savons que Chopin avait fait le bon choix.

### 3. LA RÉCEPTION

Il faut, en parlant des opinions esthétiques générales de Chopin, y inclure également son opinion sur la critique de l'art.

Chopin prenait ses distances envers les critiques de musique. Il se rendait compte que l'évaluation par ceux-ci porte la marque des questions de second ordre. Dans sa lettre du 20 juin 1826 à Białobłocki, il écrivait:

Le public varsovien, nourri jusque-là de chants légers de Rossini, va de premier abord louer Weber non pas par conviction, mais, suivant les connaisseurs, parce qu'on le loue partout.

L'on pourrait croire que Chopin, conscient de son talent (voire de son génie), ne comptait pas à voir ses compositions appréciées à leur juste valeur. Norwid l'a résumé par une métaphore fort juste: elles devaient attendre un „petit-fils tardif”. Et il vint.

Les personnes de son entourage soulignaient que Chopin faisait tout sauf flatter les critiques, et refusait toute publicité. Il y eut toutefois une période où il avait choisi de «fréquenter la haute noblesse», ce qui devait l'aider à gagner la faveur de

<sup>20</sup> C'était peut-être une allusion aux paroles de H. Heine, qui a écrit, dans un compte-rendu de son séjour à Paris pour l'*Augsburger Allgemeine Zeitung* (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 256): „Chopin est, en musique, un poète génial, dont le nom n'est digne d'être mentionné qu'à côté de ceux que Beethoven, de Mozart et de Rossini”.

la presse. Il le commentait ironiquement dans la lettre de la mi-janvier 1833 à Dziewanowski:

Me voilà reçu parmi les plus grands, je suis parmi les ambassadeurs, les ducs, les ministres, et je ne sais pas trop comment, car je ne l'avais pas sollicité. C'est d'une importance énorme aujourd'hui, car on dit que de là vient le bon goût: te voilà plus doué si l'on t'a entendu à l'ambassade anglaise ou autrichienne; te voilà meilleur virtuose, si la princesse de Vaudémont est ta protectrice.

Il était conscient que le succès d'un artiste a plusieurs sources; à part le talent, les protections et le répertoire. Dans ses lettres du 13 mai et du 2 juin 1848 à Grzymała, il écrivait:

Là [à la Philharmonie de Londres], il faut jouer Mozart, Beethoven ou Mendelssohn; bien que les directeurs et d'autres encore me disent qu'on y a déjà joué mes concertos, et avec succès, je préfère ne pas m'y risquer, car cela peut faire un four. [...]

Je ne veux pas jouer à la Philharmonie: cela ne rapporte pas un sou, et l'effort est prodigieux: une répétition, et publique, et il faut jouer du Mendelssohn pour connaître un grand succès.

Dans la lettre du 22 novembre 1848 à Solange, il ne se gênait pas de lui conseiller:

La statue de votre mari, toute belle qu'elle serait, aura besoin d'être beaucoup louée pour être trouvée belle la première fois. Après on dira que c'est de lui et tout le monde admirera. Il faut surtout que les grands Ducs et les pairs d'Angleterre le trouvent.

Les critiques lui étaient favorables, en général, mais il y eut des exceptions. Chopin commentait ainsi les opinions défavorables dans sa lettre du 7 mars 1830 à Woyciechowski:

Je sens, comme je ne l'avais jamais senti si fort, que personne ne saura satisfaire à tout le monde.

Il n'ignorait pas non plus que, souvent, les critiques de musique sont écrites par des dilettantes, et ont peu d'appui en des «faits musicaux». Nous en avons l'illustration dans l'incident décrit dans la lettre du 10 avril 1830 à Woyciechowski:

Le *Journal Officiel* a aussi consacré quelques pages à mes panégyriques, mais dans un des numéros on a rapetassé des bêtises éclatantes, avec la meilleure intention qui soit, que je désespérais jusqu'au moment de lire une réplique dans la *Gazette Polonaise* [*Gazeta Polska*], qui m'enleva, et le plus justement du monde, tout ce que l'autre a rajouté par exagération.

Les critiques allemands traitaient les compositions de Chopin avec réserve. Il évoquait dans la lettre du 9 novembre 1830 à sa famille:

Lors de la répétition, les Allemands s'émerveillaient de mon jeu: „Was für ein leichtes Spiel hat er” — disaient-ils, mais sans souffler mot des compositions. Tytus en a même entendu un qui décida „que je peux jouer, mais non pas composer”.

Ignaz Moscheles lui était défavorable. Il le décrivait dans ses *Notes*, en 1833 et après la mort de Chopin (Czartkowski & Jeżewska, pp. 331 et 336):

Dans mes soirées libres, je joue volontiers les études et autres compositions de Chopin; je trouve beaucoup de charme dans leur originalité et dans la couleur nationale de ses motifs; pourtant mes pensées, et mes doigts avec eux, se heurtent à tout moment à des modulations dures, peu artistiques et incompréhensibles pour moi; le tout me semble trop mièvre, indigne d'un homme et d'un musicien éduqué. [...]

Bien qu'il ne fût pas un classique, qu'il n'eût pas laissé de grandes œuvres, il possédait des qualités rares de sentiment, de sensibilité et d'originalité.

L'Allemand Ludwig Rellstab fut le critique le plus fanatique de Chopin. Il écrivit méchamment à propos des *Nocturnes* op. 9 (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 447):

Là où Field sourit, Chopin grimace; là où Field soupire, Chopin fait entendre des ahans; là où Field hausse les épaules, Chopin fait le pitre; là où Field rajoute une pincée de condiments à son plat, Chopin jette du piment de Cayenne par poignées.

Quant aux études, il les jugea ainsi (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 447):

Qui a les doigts tordus, les redressera assurément en jouant ces études; mais qui a les doigts droits, qu'il prenne garde et ne les joue pas.

Aujourd'hui, nous croyons à peine qu'on eût pu prononcer une telle opinion sérieusement. La musique de Chopin en sortit victorieuse dans la mesure où Rellstab a changé d'avis et l'apprécia.

L'opinion de Schumann envers les compositions Chopiniennes était significative; il a connu par ailleurs une évolution en sens inverse à Rellstab. Pendant très longtemps, il louait Chopin avec ferveur, et son attitude se laissait résumer par ces paroles, si souvent citées: „Messieurs, chapeaux bas — c'est un génie!” (le commentaire des *Variations* op. 2). Les compositions ultérieures de Chopin, cependant, restaient incompréhensibles pour lui; et ses opinions en étaient ambivalentes. Malgré le grand effet qui lui fit Chopin, il ne mâchait pas les mots. A propos de la finale de la *Sonate en si bémol mineur*, il a écrit qu'elle manque de mélodie, de gaieté, qu'il trouve plusieurs choses repoussantes, et même que ce n'est plus de la musique.

Pour Liszt, il évaluait la création artistique de Chopin toujours positivement, en soulignant entre autres son invention musicale «thématique» (1852/1879, p. 53):

Ce n'est pas une des moindres supériorités de Chopin d'avoir consécutivement embrassé tous les jours sous lesquels pouvait se présenter ce thème, d'en avoir fait jaillir tout ce qu'il a d'étincelant, comme tout ce qu'on peut lui prêter de pathétique.

M<sup>me</sup> Sand, avec sa propension habituelle à exagérer, renchérissait, en écrivant dans la lettre du 28 mai 1843 à Delacroix (Tomaszewski 2010, p. 96):

Chopin a composé deux mazurkas merveilleux [*scil.* de l'op. 50], qui valent plus que quarante romans, et expriment davantage que toute la littérature du siècle.

## CHAPITRE XI. SON EXÉCUTION

---

### 1. SON AUTO-ÉVALUATION ET LES TÉMOIGNAGES DES AUTRES

#### 1.1. À SES PROPRES YEUX

Le Chopin–pianiste était conscient de ses «points faibles». Il écrivait, détaché comme toujours, dans la lettre du 13 décembre 1831 à Elsner:

Pour moi, je ne voyais pas dans mon œil la poutre, qui m'empêche aujourd'hui de regarder plus haut.

Mais, en général, il était satisfait de son niveau en tant que pianiste.

Après son arrivée à Paris (où il a pu rencontrer tous les pianistes renommés de son époque), il écrivait sans mâcher ses mots dans sa lettre du 18 novembre 1831 à Kumelski qu'il n'y a que Kalkbrenner à le distancer vraiment:

Je me suis lié d'une amitié profonde avec Kalkbrenner, le 1<sup>er</sup> pianiste en Europe; tu le trouverais sympathique. (Il est le seul à qui je ne suis pas digne de défaire la courroie de sa sandale.)

Chopin évoque non sans satisfaction, dans sa lettre du 12 décembre 1831 à Woyciechowski, que Kalkbrenner s'était trompé en sa présence:

J'ai émerveillé [par le *Concerto en mi mineur*] M. Kalkbr[enner], qui tout de suite me posa la question si je n'étais pas un disciple de Field pour

avoir un jeu Cramerien et le toucher Fieldien. [...] Je m'en réjouis fort en mon for intérieur, [...] et je le fis plus encore, lorsque Kalkbr[enner], s'étant mis au piano et voulant m'en imposer, s'était trompé et a dû s'arrêter! Mais si tu entendais sa reprise; je n'aurais jamais imaginé rien de pareil.

N'oublions pas que Chopin vivait dans une époque de grands virtuoses, et les admirait. Il écoutait Paganini avec admiration (il lui dédia d'ailleurs une de ses compositions — les *Variations*), s'extasiait devant Kalkbrenner, notamment en écrivant dans la lettre du 12 décembre 1831 à Woyciechowski:

Si Paganini est la perfection même, Kalkbrenner lui fait un parallèle, mais dans un style tout à fait différent. Difficile de te décrire son *calme*, son toucher charmant, l'exactitude hors pair et la maîtrise perçant de toutes ses notes; c'est un géant qui réduit en poussière tous les Herz, les Czerny etc., et partant, moi avec eux.

Nous savons que Kalkbrenner lui avait proposé trois années d'études sous sa direction, et que finalement, après une intervention de sa famille et d'Elsner, Chopin n'a pas accepté. D'ailleurs, Kalkbrenner a bientôt reconnu lui-même combien Chopin était grand pianiste. Il l'estimait tout autant, comme pianiste et compositeur, plusieurs années plus tard, d'où ses paroles dans la lettre du 25 décembre 1845:

Cher Chopin! Je viens Vous demander une grand faveur: mon fils Arthur a la prétention de jouer Votre belle *Sonate en si-mineur*, et il désire extrêmement que Vous lui donniez quelques conseils, pour qu'il se rapproche autant que possible de Vos intentions. Vous savez, combien j'aime Votre talent et n'ai pas besoin de Vous dire toute la reconnaissance que je Vous aurai pour les bontés que je Vous demande pour mon petit drôle.

Chopin prisait Kalkbrenner même plus qu'il n'estimait Liszt, bien qu'une remarque trahit sa grande admiration

pour ce dernier. Il écrivit notamment, dans la lettre du 20 juin 1833 à Feliks Wodziński:

Je T'écris, ne sachant pas trop ce que ma plume gribouille, car en ce moment Liszt est en train de jouer mes études et me transporte hors de l'orbite de la raison. Je voudrais bien lui voler sa manière de jouer mes propres compositions.

Mais il a écrit à propos d'un autre pianiste-concurrent, Thalberg, dans la lettre du 26 décembre 1830 à Matuszyński:

Il plaît aux dames, il stimule son piano de la pédale, et non de la main, il attaque les décimes comme des octaves, et porte des brillants en guise de boutons de chemise.

Remarquons que Chopin s'exprimait dans le même ton à propos des autres instrumentalistes et chanteurs. Chez ces derniers, il admirait surtout, hormis la technique, la belle couleur de la voix et le sentiment. Il décrivait ainsi son „idéal”, Gładkowska, dans la lettre du 21 août 1830 à Woyciechowski:

Gładkowska n'est pas loin d'atteindre l'idéal. Son jeu tragique est excellent, et je n'ai rien à ajouter là-dessus; quant à son chant, si ce n'étaient parfois les fa dièse et les sol les plus hauts, on n'aurait rien de mieux en son genre. Elle phrase à merveille, elle nuance comme pas une, et, bien que la voix lui tremblât au début, elle s'était vite enhardie.

Et voilà comme il vantait les chanteurs parisiens. Dans la lettre du 12 décembre 1831 à Woyciechowski, il écrivait:

Tu n'imagines pas ce qu'est Lablache! On disait que Pasta avait beaucoup perdu, mais je n'ai rien vu de plus sublime. Malibran fait entendre sa voix enchanteresse et chante sans égale! Une merveille! Une merveille! Rubini est un excellent ténor, il entame d'une voix réelle, pas de fausset, et fait parfois des roulades [*scil.* des passages très précipités] deux heures

d'affilée (mais il lui arrive de broder [*scil.* vibrer] trop longtemps et de faire trembler sa voix à dessein, sans mentionner qu'il produit d'interminables trilles, mais cela lui vaut des applaudissements frénétiques).

Mais la plus significative est, parmi toutes, son opinion de Sabine Heinefetter, comprise dans la lettre du 26 décembre 1830 à Matuszyński:

Une voix sans seconde, tout bien chanté, chaque note soutenue à fond, une pureté, une flexibilité du portamento, mais tout cela si froid que j'en ai failli me geler le nez.

## 1.2. AUX YEUX DES AUTRES

Que disaient ses auditeurs?

Il reste beaucoup de leurs opinions, et, de plus, elles s'accordent, ce qui laisse supposer qu'elles nous sont arrivées intactes. En même temps, elles ne nous laissent qu'une image floue de ce qu'était réellement le jeu de Chopin. Cela a pu être à la source de sa réserve envers les verdicts des autres, qu'avait mentionnée

Schumann (Tomaszewski 2010, p. 74):

Il n'écoute pas volontiers parler de ses œuvres.

Rappelons-nous qu'il y a plus d'un Chopin-pianiste. Il montrait une autre face lors des grands concerts publics, dont de sa vie il n'a donné que trente (notamment 5 à Varsovie, 1 à Duszyniki, 1 à Vratislavie, 3 ou 4 à Vienne, 1 à Munich, 12 à Paris, 3 à Londres, 1 à Rouen, à Manchester, à Glasgow et à Edinbourg), un autre lors des petits concerts «privés», dans les salons de Varsovie, puis de Paris.

Il a presque complètement cessé de donner des concerts dans de grandes salles, ce qui constitue peut-être une conséquence du seul concert qui n'a pas connu de succès, en 1835, si l'on passe outre le premier concert public à Varsovie. Skrodzki l'évoquait des années plus tard (1962, pp. 114–115):

Nous gardons en mémoire [...] le premier concert de Chopin, qui fut reçu avec indifférence. Le Grand Théâtre était presque vide, les plus nombreux étaient ceux qui ont obtenu des billets gratuits, puis ses camarades et amis.

Quoi qu'il en soit, à partir de 1835 Chopin a pratiquement abandonné les concerts et s'est concentré sur la composition. La seconde raison de ce qu'il paraissait rarement dans les grandes salles de concert, devant un public nombreux, était son auto-criticisme excessif joint au perfectionnisme d'interprétation. C'est pourquoi avant chaque parution en public, il souffrait du trac et s'énervait (il en reste des témoignages fiables, car il déversait sa mauvaise humeur sur son entourage).

On sait que Chopin n'avait jamais aimé le grand public. Il paraissait en public, car c'était une obligation de son métier. À cause de sa sensibilité excessive, il se sentait terrassé par des centaines d'yeux qui le fixaient. Et nous pouvons être sûrs que le public du XIX<sup>e</sup> siècle se comportait, durant les concerts, bien moins élégamment que le public des philharmonies d'aujourd'hui. M<sup>me</sup> Sand rendait l'attitude de Chopin envers les concerts dans la lettre du 18 avril 1841 à Grzymała:

Il ne veut pas d'affiches, il ne veut pas de programmes. Tant de choses l'effraient que je lui propose de jouer sans bougies sur un pianoforte muet.

Les paroles de Chopin, notées par Liszt, semblent le confirmer (1852/1879, p. 119):

Je ne suis point propre à donner des concerts; la foule m'intimide, je me sens asphyxié par ses haleines précipitées, paralysé par ses regards curieux, muet devant ses visages étrangers.

Plus tard, il acceptait de donner des concerts à moindre échelle, spécialement arrangés par le propriétaire d'un

fabrique de pianofortes, Pleyel. Voilà comment il a décrit les préparatifs pour l'un de ces concerts dans la lettre du 11 février 1848 à sa famille:

Depuis une semaine, il n'y a plus de billets, et tous ont été à 20 fr. Le public s'inscrit pour un second concert (que je ne considère pas). La cour a demandé 40 billets, et il a suffi que les quotidiens écrivent que je donnerais peut-être un concert, et on a écrit de Brest et de Nantes à mon éditeur [*scil.* impresario] pour commander des places. Cet empressement m'étonne et je dois jouer aujourd'hui ne fût-ce que pour avoir la conscience libre, car il me semble que je joue plus mal que d'habitude. [...] Il n'y aura ni affiches ni billets gratuits. Le salon est confortable, il peut contenir 300 personnes. Pleyel se moque toujours de ma niaiserie et, pour m'attirer au concert, il mettra des fleurs sur l'escalier. Je serai comme chez moi, et mes yeux ne rencontreront presque uniquement des visages connus. Le piano, sur lequel je dois jouer, est déjà chez moi.

Jouer l'engageait totalement, et les concerts le consumaient psychiquement et physiquement. Après un concert, il lui fallait beaucoup de temps pour se rétablir, avant de pouvoir à nouveau communiquer avec le «monde extérieur».

Pour les concerts entre amis, Chopin les a donnés jusqu'à la fin de sa vie, jusqu'au bout de forces. Les paroles mêmes des personnes son entourage témoignent de la valeur que ces concerts avaient pour elles. Le marquis de Custine écrivait en 1837 à Chopin:

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.

Et ses élèves se souvenaient que Chopin leur jouait les plus belles pièces tout simplement durant les leçons.

Les critiques et le mélomanes étaient unanimes pour décider que Chopin était un des meilleurs, sinon le meilleur

pianiste de son époque. Schumann écrivait dans sa lettre du 14 septembre 1836 à Heinrich Ludwig Dorn (Sydow (éd.) 1955, vol. I, p. 286):

[Chopin] m'avait joué une multitude d'études, de mazurkas, de nocturnes — incomparables. Sa seule attitude au piano suffit pour toucher profondément.

En même temps on soulignait qu'il se distinguait ostensiblement des autres virtuoses contemporains. Ceci se manifestait dans les comparaisons de Balzac, de Heine et de Moscheles (Tomaszewski 2010, pp. 99, 89 et 86):

Qui n'a pas entendu Chopin, ne peut juger Liszt. Le Hongrois est un démon, le Polonais un ange. [...]

À côté de [...] [Liszt] tous les pianistes disparaissent sauf un: Chopin — le Raphaël du piano. [...]

[Chopin] n'utilise pas des effets d'orchestre qu'avait adopté l'école allemande; il se comporte comme un chanteur occupé à exprimer ses sentiments.

## 2. LES CARACTÉRISTIQUES ET LES POINTS SAILLANTS

En quoi consistait ce jeu «angélique» et «raphaëlesque» de Chopin? Comment y mettait-il de la poésie?

### 2.1. LA «MODESTIE»

D'abord, Chopin évitait toute virtuoserie superficielle, qui se manifestait chez d'autres par de grands gestes, parfois clownesques (sous-entendu, à la Liszt), une épatation théâtrale par la technique etc. Le «contenu» de la musique devait, selon lui, être communiqué par les sons, et non par des effets visuels.

Ce n'est donc pas sans raison que les critiques désignaient sa façon de jouer comme „modeste”. Le *Wiener Theaterzeitung* du 20 août 1829 écrivait (Czartkowski & Jeżewska 1957, pp. 107–108):

Son jeu, tout comme ses compositions, [...] se caractérise d'une certaine modestie, grâce à laquelle on avait l'impression que ce jeune homme ne veut pas du tout paraître excellent, bien qu'il surmontât des difficultés dont la maîtrise, même ici, dans la patrie des virtuoses de piano, devait éveiller l'admiration, mais avec une naïveté presque ridicule s'efforce d'impressionner le public avec la musique, et rien qu'avec la musique.

Le *Journal Commun Polonais* [*Powszechny Dziennik Krajowy*] du 19 mars 1830 (Czartkowski & Jeżewska 1957, pp. 116) parlait sur le même ton:

Sa modestie se dissimulait, au besoin derrière une gloire d'harmonie plus ou moins grande. Il semblait que son jeu disait aux auditeurs: ce n'est pas moi, c'est la musique!

Cela n'a pas changé jusqu'à ses derniers jours. Charles Gavard, dans sa lettre d'avril 1848 à [James F.?] Hall écrivait de même (Sydow (éd.), vol. II, p. 240):

Chopin est très modeste. [...] La publicité l'effraie.

Beaucoup laisse croire que Chopin avait une ainsi dite aisance technique innée. Il était surtout autodidacte. Żywny, son professeur de piano, n'était pas estimé un bon pédagogue. Mais certainement il eut le grand mérite de voir l'incroyable talent de son élève et de le laisser se développer librement. Les critiques admiraient le côté technique du jeu de Chopin, bien qu'ils soulignaient qu'il ne cherchait pas à en faire montre. Le jeu de Chopin ne donnait donc aucun prétexte à décrier sa technique. D'autre part, il était lui-même conscient de ses points faibles en technique (notamment du quatrième doigt relativement faible). En même temps, il savait très bien qu'il était en mesure de dissimuler ces défauts en suivant totalement son cœur. (Sans doute, il n'y a pas que lui à connaître cette sensation: lorsque le cœur règne quand on joue, les doigts sont bien plus obéissants...). Le fait que la



technique de Chopin subissait l'influence de l'inspiration se trouve confirmé par ce commentaire dans la lettre du 12 décembre 1831 à Woyciechowski:

À ma surprise, [Kalkbrenner] m'a prouvé que je peux jouer admirablement si je suis inspiré, et, sinon, piètrement — voilà une chose qui ne m'était [avant] jamais arrivée.

## 2.2. LA «DOUCEUR» ET LA «DIVERSITÉ»

Ce n'était pas pourtant le côté technique du jeu de Chopin qui lui valait tant d'admiration de la part des auditeurs. L'extraordinaire consistait bien davantage en sa délicatesse et en la beauté du son. Citons l'un après l'autre l'*Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig rendant compte de son concert à Vienne du 1<sup>er</sup> septembre 1829, l'opinion des critiques de la *Gazette du Correspondant de Varsovie et de l'Étranger* [*Gazeta Korespondenta Warszawskiego i Zagranicznego*] (par Franciszek Salezy Dmochowski) et du *Journal Commun Polonais* du 19 mars 1930 et du correspondant de la *Flora* de Munich, du 30 août 1831 (Czartkowski & Jeżewska 1957, pp. 109, 116 et 154):

Comme exécutateur, Chopin a surpassé même Hummel: en délicatesse de sentiment, en exquisité de goût; et, pur autant qu'il n'est pas son égal en mécanisme et en précision de la mesure, il fut, pour les autres, inégalable.

La douceur incroyable de son toucher, une maîtrise technique indicible, le son parfait, venant d'un sentiment le plus sublime; la continuité et le crescendo des tons, la clarté et la transparence de son interprétation [...] permettent de voir, en ce virtuose [...], un artiste qui [...] apparaît sur l'horizon musical en tant qu'un des météores les plus brillants. [...]

En composition comme en jeu, le style de M. Chopin est doux, délicat. [...]

Mis à part une maîtrise technique, on était frappé par l'agréable délicatesse du jeu [de M. Chopin] et une manière caractéristique de souligner les motifs.

Chopin tenait «par nature» à la beauté du son et, pianiste jeune encore, il l'a consciemment choisie comme sa priorité. Ceci entraînait des exigences particulières envers les instruments sur lesquels il jouait. En 1828 déjà, il écrivait dans sa lettre du 12 août à Elsner:

Une chose me manque, que toutes les beautés de Duszniki ne peuvent remplacer: un bon instrument. Imaginez qu'il n'y a pas un bon piano, et les instruments que j'ai vus me causent plus de déplaisir que de plaisir.

Seulement à Paris Chopin a connu les instruments de Pleyel, qu'il a beaucoup aimés, car ils répondaient exactement à ses besoins par la qualité de leur son. Liszt se souvenait (1852/1879, p. 146):

Ces pianos de Pleyel [...] il affectionnait particulièrement, à cause de leur sonorité argentine une peu voilée et de leur facile toucher.

Chopin s'exprimait laconiquement à propos du pianoforte de Pleyel: „Il a ma sonorité” (Tomaszewski 2010, p. 143).

La délicatesse et la futilité du son à valu à Chopin plus d'une remarque négative. Le critique de la *Wiener Theaterzeitung* avait écrit, après le concert du 20 août 1829 (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 107):

Son toucher, tout sûr et charmant qu'il soit, manque de cet éclat que nos virtuoses font valoir dès les premières mesures.

Le commentaire de Chopin, dans sa lettre du 12 août 1829 à Feliks Wodziński fut le suivant:

La voix unanime est que mon jeu fut trop faible, ou plutôt trop doucement pour ceux que les artistes d'ici ont habitués à ce qu'on doit cogner sur les pianos. Je m'y attendais bien de ce journal, surtout que la fille du rédacteur martèle l'instrument sans pitié. N'importe; il doit y avoir des REMARQUES, et je préfère celles-là que d'entendre que je joue trop fort.

Et après les concerts à Varsovie, il écrivait dans la lettre du 27 mars à Woyciechowski:

Mochnecki, m'ayant loué à satiété dans le *Courrier Polonais*, l'*Adagio* surtout, me conseille plus d'ÉNERGIE vers la fin. — J'ai deviné d'où devait venir cette énergie, et, au second concert, je n'ai plus joué sur mon instrument, mais sur un piano viennois. Et les applaudissements et les louanges de pleuvoir, comme j'ai articulé chaque note comme une perle, que j'ai mieux joué au second concert qu'au premier, et, après m'avoir sommé, de hurler qu'ils en veulent un troisième.

Il n'aimait pas non plus un jeu lourd et bruyant chez les autres artistes. Dans la lettre du 26 août 1829 à sa famille, il écrivait:

Nous nous sommes rencontrés par hasard sur l'escalier Pixissien. — Je l'ai écouté jouer ses Fugues près de deux heures [...]. Il joue bien, mais je le voudrais différent (moins bruyant).

Chopin tenait de plus à la «sonorité» du jeu. Delacroix le commentait (1932, vol. III, p. 99):

Mon cher petit Chopin s'élevait beaucoup contre l'école qui fait dériver une partie du charme de la musique de la sonorité.

Chopin voulait dire qu'il n'existe pas UNE couleur du piano, mais que, en le touchant de diverses manières, on peut en faire sortir, comme «par magie», PLUSIEURS couleurs différentes. Ses élèves le confirment: Chopin savait leur montrer vingt manières différentes de toucher, ce qui donne vingt couleurs d'un seul son. Elles tenaient entre le „volètement” sur le clavier par ces „doigts de velours” qu'avait décrit Henrietta Voigt (*Le Journal*, le 14 septembre 1836; voir Czartkowski & Jeżewska 1957, pp. 254–255), et la „fameuse culmination” (une expression de Chopin lui-même dans la lettre du 26 décembre à Matuszyński). Jean-Jacques

Eigeldinger l'a appelé „l'art d'une nuance quasi-légendaire” (1987, pp. 147–148). *Le Pianiste* en faisait l'observation après le concert du 22 février 1835 (Eigeldinger 1987, pp. 165–166):

Le talent de Chopin [...] est si délicat, si plein de nuances inexprimables que peut seulement saisir une oreille fine et experte.

### 2.3. LA «PRÉSENCE DU SPIRITUEL»

Enfin, la marque particulière du jeu de Chopin était la tension émotionnelle de ses exécutions. Il fut en cela l'élève obéissant d'Elsner, qui lui écrivait dans la lettre du 27 novembre 1831:

Le jeu sur un instrument, fût-il parfait [...] pris séparément n'est qu'un moyen pour la musique en tant que langage des sentiments.

Mochnecki fut parmi les premiers à le remarquer. Il écrivait, dans le *Courrier Polonais* du 29 mars 1830 (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 118):

L'exécution [de Chopin], pleine de sentiment et expressive, vainquant les plus grands obstacles si bien qu'elle ne les laissait même pas deviner à l'auditeur, jointe à une belle composition, devait impressionner tous ceux qui furent présents.

Le jeu de Chopin était donc „pleine de sentiment et expressive”, touchante, émouvante, mais sans affectation artificielle (Kleczyński 1879, p. 59). Le genre de sentiment qu'il voulait transmettre était perceptible pour ses auditeurs. Les paroles du marquis de Custine, dans la lettre de 1837 à Chopin, les comptes-rendus de la *Gazette de Varsovie* du 18 mars 1830 et de Voigt (*Le Journal* du 14 septembre 1836) (Czartkowski & Jeżewska 1957, pp. 114–115 et 254–255), en témoignent bien:

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, c'est une âme, et quelle âme! [...]

M. Chopin joint ensemble toutes les qualités caractérisant un virtuose de piano, et à un degré élevé: la puissance, la maîtrise, et avant tout le sentiment sont ses points forts; chaque touche effleurée répond à son cœur. [...]

Un homme intéressant [c.-à-d., Chopin], et son jeu est plus intéressant encore. Il m'a fait une impression étrange. La sensibilité excessive de son jeu merveilleux se communique à l'auditeur attentif — j'en retenais mon souffle.

Une des sources de cette saturation émotionnelle du jeu de Chopin était son imagination qui le subjuguait quand il jouait.

Les images qui venaient à Chopin devenaient parfois des cauchemars. Nous savons par M<sup>me</sup> Sand qu'elles apparaissaient lors de leur séjour en Majorque (Chopin était alors en train de composer le *Scherzo en ut dièse mineur* et la *Ballade en fa majeur*). La romancière n'a pas exagéré; les paroles de Chopin, écrites le 9 septembre 1848 à Solange à propos de l'exécution de la *Sonate en si bémol mineur* en témoignent:

J'allais entamer la marche, lorsque tout d'un coup je vis émerger de la caisse mi-ouverte du piano les apparitions maudites, qui s'étaient déjà montrées avant, à Chartreuse. J'ai dû quitter la salle pour un moment afin de me ressaisir.

### 3. LES PRINCIPES ET LES INDICATIONS

Les indications didactiques de Chopin fournissent aussi des informations précieuses sur son jeu au piano. Chopin, d'abord accablé d'obligations d'enseignant et de mondain, puis alité à cause de sa maladie mortelle, n'a pas eu le temps de formuler ses idées pédagogiques de manière ordonnée. Prenons le risque de le faire, à notre propre responsabilité. La tâche n'est pas impossible, car l'on peut compléter ce qui s'était préservé des *Esquisses* par d'autres énoncés de Chopin

et de ses élèves, et il en a eu bien plus de cent. Certains ont fait des notes lors des leçons, d'autres ont fait part de leurs impressions dans leurs mémoires. Tous le percevaient comme un excellent pédagogue, et des sollicitations pleuvaient sur lui, et non seulement parce qu'être un élève de Chopin était de bon ton. Tout cela malgré ce qu'il arrivait à Chopin, d'ordinaire doux et maître de lui, d'entrer en furie lors d'une leçon avec un élève moins doué. Une de ses élèves, et épouse de son ami, Zofia Rosengardt-Zaleska, a noté dans ses *Mémoires* [*Pamiętniki*] (Tomaszewski 2010, p. 13):

Pendant des leçons, il y avait parfois de „mauvais instants, sauvages, déplaisants, furieux, quand il cassait des chaises et frappait le sol des deux pieds” (on appelait alors ces leçons des „leçons orageuses”).

Nous disposons donc d'une base suffisamment solide pour reconstruire les principes, et certaines indications plus précises, de la pédagogie Chopinienne.

Les principes sont au nombre de huit. Nous nous sommes permis de les appeler respectivement: la „règle de l'entraînement méthodique”, la „règle de l'optimisme didactique”, la „règle de l'ajustement de la technique” — et les suivantes qui les précisaient: la „règle de la primauté de l'anatomie” et la „règle de la motricité optimale” — enfin, la „règle de l'observation scrupuleuse du texte”, la „règle de l'intuition stimulée” et la „règle de la formation du caractère”.

Voici leur teneur, formulée par Chopin et ses élèves.

#### 3.1. LA RÈGLE DE L'ENTRAÎNEMENT MÉTHODIQUE

Dans ses *Esquisses* Chopin s'adresse à l'adepte du piano en ces paroles (1993, p. 42):

Tu as eu d'excellentes leçons de musique. On t'a appris à aimer Mozart, Haydn et B[eethoven]. Tu déchiffres les grands maîtres. Il ne te manque que ce que l'on appelle DES DOIGTS pour jouer plus facilement selon ton sentiment les grands maîtres dont on t'a donné le goût.

Et voilà comment il développe cette introduction (1993, pp. 91, 85 et 86):

Le plus sérieux obstacle que rencontre le développement musical est sans contredit l'usage abrutissant des exercices de toutes espèces, accumulés sans principe, sans méthode et sans raison d'être. [...]

Avant de donner la règle, il est nécessaire d'entrer dans quelques considérations préliminaires qui la motivent; ces considérations sont basées à la fois sur l'analyse anatomique de la main et sur la tradition que se retrouve dans le doigté des vieux maîtres. [...]

Je sais bien que ces systèmes ont produit des talents; je n'ai jamais douté de la puissance d'un travail patient et opiniâtre même en faisant fausse route; mais cet aplomb, cette tranquillité qu'imprime au talent la parfaite concordance des vrais principes, on ne les obtient pas autrement, et quelque chose de précaire, un malaise indéfinissable sont toujours le partage [scil. lot] d'un talent développé dans une voie autre que celle de la vérité.

Voilà pourquoi Chopin se prononçait contre des exercices tout mécaniques. Il ordonnait à ses élèves d'écouter attentivement le son de l'instrument, il exigeait qu'ils se concentrent entièrement sur ce qu'ils jouent; lui-même aussi, comme en témoignent ses auditeurs, jouait toujours très concentré. Józef Brzowski a noté dans son *Journal* [*Dziennik*] des années 1836–1837 l'apparence de Chopin lorsqu'il jouait (Czartkowski & Jeżewska 1957, pp. 212–213):

C'était incroyable comme son [scil. de Chopin] visage reflétait fort son idée prophétique; pâle, les yeux étincelants, inconscient de lui-même, on dirait qu'il rêvait, magnétisé.

Un des élèves se souvient que Chopin lui recommandait de jouer dans l'obscurité, pour qu'aucun stimulus ne vienne le distraire (Działyńska 1926, p. 5):

Quand tu connais une pièce par cœur, joue-la la nuit, dans l'obscurité! Quand les yeux ne voient ni notes ni clavier, quand tout disparaît, ce n'est

qu'alors que l'ouïe apparaît dans toute sa finesse, et l'on peut vraiment s'entendre, s'apercevoir de chaque défaut, et la main gagne en assurance et en hardiesse, qu'elle ne peut acquérir si le joueur regarde sans cesse les touches.

Il était aussi contraire à ce que l'on s'exerce pendant longtemps et mécaniquement (des propositions de s'occuper, lors des exercices, à lire un livre posé sur le pupitre, le bouleversaient). Les exercices devraient avoir toute l'attention du pianiste (Chopin 1993, p. 112).

Les exercices ne doivent pas être juste mécaniques mais [qu']ils requièrent tout l'intelligence et toute la volonté de l'élève.

Kleczyński soulignait que Chopin ordonnait souvent à ses élèves de s'exercer *piano* (Kleczyński 1879, p. 48):

Le recours fréquent au jeu *piano*, pour éviter la lourdeur de la main, constitue une des qualités les plus caractéristiques et des plus rares de la méthode Chopinienne.

Ajoutons que Chopin se prononçait contre des exercices prolongés durant des heures. La lettre de son père nous apprend que Frédéric jouait comparativement peu. Mikołaj Chopin lui écrivait le 27 novembre 1831:

Tu sais que j'ai fait tout ce qui a dépendu de moi pour seconder Tes dispositions et développer Ton talent, que je ne T'ai contrarié en rien, Tu sais aussi que le mécanisme du jeu T'a pris peu de temps et que Ton esprit s'est plus occupé que Tes doigts. Si d'autres ont passé des journées à faire mouvoir un clavier, Tu y as rarement passé une heure entière à exécuter les ouvrages des autres.

Le reste du temps qu'il passait au piano, il le consacrait sans doute à jouer ses propres compositions. Il recommandait à ses élèves de jouer trois heures par jour, mais, répétons-le, jouer en engageant son intelligence, son imagination et sa

volonté. En ces trois heures journalières, l'élève devait trouver du temps pour jouer Bach.

### 3.2. LA RÈGLE DE L'OPTIMISME DIDACTIQUE

La pédagogie de Chopin était, si l'on peut le dire, «optimiste» *in se*. D'une part, Chopin tâchait de faire tout pour que ses élèves, pourvu qu'ils soient suffisamment doués, se rassurent quant à leur capacité d'exécution. D'autre part, cet «optimisme pédagogique» avait un fondement théorique ayant rapport au «mécanisme du piano». Chopin écrivait dans ses *Esquisses* (1993, p. 40):

L'art étant infini dans ses moyens limités, il faut que son enseignement soit limité par ces mêmes moyens pour être exercé comme infini.

Par cette formule, très laconique et partant un peu mystérieuse, Chopin exprimait sa conviction que, comme un nombre fini de sons peut être arrangé, par le compositeur, en suites-compositions d'un nombre infini de manières, de même il suffit au pianiste de maîtriser un nombre fini de «trucs» d'exécution pour obtenir in nombre infini d'effets d'interprétation.

### 3.3. LA RÈGLE DE L'AJUSTEMENT DE LA TECHNIQUE

Le contenu de cette règle est le principe d'ajuster les moyens au but. Chopin écrit (1993, pp. 40 et 42):

[Il ne faut pas apprendre] à marcher sur la tête pour faire une promenade. [...]

L'intonation étant le fait de l'accordeur, le piano est délivré d'une des plus grandes difficultés que l'on rencontre dans l'étude d'un instrument. Il ne reste donc à étudier qu'un certain arrangement de la main vis-à-vis les touches pour obtenir facilement la plus belle qualité possible de son, savoir jouer les notes longues et les notes courtes et [parvenir à] une dextérité sans borne.

Pour la technique du jouer — c'est-à-dire, comme l'on disait alors, mécanisme du piano — Chopin la traitait de

façon... instrumentale. Ce qui importait pour lui était l'effet final sur le son, et non la manière dont il fut obtenu. Comme le disait la princesse Czartoryska, dans la relation de Dziahńska (1926, p. 6):

Il nous faut l'effet — disait Chopin — l'objectif, l'impression qu'aura l'auditeur, et non la manière d'obtenir cette impression. On peut rester bouche bée tout aussi bien après avoir entendu une nouvelle surprenante prononcée haut, avec enthousiasme, ou soufflée bas dans l'oreille.

Dans son approche du «mécanisme du piano», Chopin faisait sciemment allusion à Muzio Clementi, qui, étant non seulement un compositeur et un pédagogue, mais aussi constructeur, gardait naturellement une attitude «instrumentale» envers la technique du jeu. Chopin inculquait à ses élèves le respect de l'école de Clementi. On peut considérer ce qu'avait écrit l'un d'eux, Thomas Tellefsen, comme un réminiscence de l'opinion de Chopin lui-même (1993, pp. 87–88):

Le *Gradus* de Clementi [est] l'ouvrage le plus admirablement didactique que je connaisse. [...]

Clementi ayant réuni comme pianiste la beauté du son à la clarté, à la vigueur et au brillant et ayant possédé ces qualités à un degré supérieur à tous ses rivaux, je dois naturellement préjuger en faveur de sa méthode.

Depuis Clementi j'avoue que je trouve une décadence croissante avec manque d'école et de principe; les questions les plus importantes sont livrées au hasard dans l'enseignement, la tradition s'altère et finit par se perdre; retrouver cette tradition, la rendre intelligente et surtout ne laisser aucun doute dans l'esprit de l'élève pour qu'il puisse se livrer avec conscience et tranquillité au travail, voilà la tâche d'un bon maître.

### 3.4. LA RÈGLE DE LA PRIMAUTÉ DE L'ANATOMIE

La règle précédente vint à être précisée par la règle de la primauté de l'anatomie. Chopin l'énonçait comme suit (1993, pp. 60, 74, 76 et 60):

L'intonation étant faite par l'accordeur, la difficulté du mécanisme du piano — avec le clavier qui aide tant la main — est moins difficile que l'on ne se figure. Il n'est question [ici] bien entendu ni du sentiment musical ni du style, mais PUREMENT de la partie TECHNIQUE du jeu, que j'appelle le mécanisme. [...]

Il me semble d'un mécanisme bien formé de savoir bien nuancer une belle qualité de son. On a longtemps agi contre nature [en] exerçant les doigts à donner de la force égale. Chaque doigt étant conformé différemment, il vaut mieux ne pas chercher à détruire le charme du toucher spécial de chaque doigt, mais au contraire le développer. [...]

Comme il faut utiliser la conformation des doigts, il faut non moins utiliser le reste de la main, c'est[à-dire] le poignet, l'avant-bras et le bras. [...]

On ne peut assez admirer le génie qui a présidé à la construction du clavier, si bien en rapport avec la conformation de la main.

Se résigner à l'individualisation anatomique de la force de chaque doigt ne voulait pas dire que Chopin eût abandonné l'idée de perfectionner leur autonomie. Kleczyński écrivait (1879, p. 48):

Chopin, dans tout son enseignement, [...] soulignait SANS CESSE LA LIBERTÉ DU JEU ET L'INDÉPENDANCE DES DOIGTS.

### 3.5. LA RÈGLE DE LA MOTRICITÉ OPTIMALE

Nous lisons, dans l'*Esquisses* à propos de la règle de la motricité optimale (1993, p. 88):

Une vieille règle dit qu'il faut faire le moins de mouvement possible; elle est excellente, mais comme toute règle, trop absolue. La musique étant au monde ce qu'il y a de plus mouvementé, il serait étrange que l'agent qui produit le mouvement n'en fit pas. Cette immobilité que l'on recommande à l'élève dans les commencements équivaut le plus souvent à commander la raideur; il y a certains mouvements qui sont même nécessaires et qui ajoutent à la grâce de l'exécution.

Il était donc défendu aux élèves de Chopin de faire des mouvements inutiles: aucune ostentation, aucune exhibition

superficielle. Un pianiste ne doit qu'exécuter une idée, et non s'afficher «devant» la pièce jouée. Chopin n'aimait pas non plus les maniérismes d'exécution.

### 3.6. LA RÈGLE DE L'OBSERVATION SCRUPULEUSE DU TEXTE

Selon Chopin, l'une des règles essentielles d'un bon jeu de piano était la fidélité scrupuleuses à la partition, y compris pour le phrasé; souvenons-nous qu'à son époque on traitait la partition de façon bien plus désinvolte. Działyńska citait ses paroles (Chopin 1933, p. 123):

LA RECTITUDE consiste à rendre chaque point, même le plus petit, chaque signe musical, comme si l'on rendait compte de la propriété d'autrui; il n'est pas permis de commettre la moindre infidélité à cet égard.

Et Mikuli précisait (Chopin 1993, p. 114):

Un mauvais phrasé lui suggérait la comparaison suivante qu'il se plaisait volontiers à répéter: „C'est comme quelqu'un qui réciterait dans une langue qu'il ignore un discours péniblement appris par cœur, et ceci non seulement sans observer la quantité naturelle des syllabes, mais même en s'arrêtant au milieu des mots. De même par son phrasé barbare, le pseudomusicien révèle que la musique n'est pas sa langue maternelle, mais un idiome qui lui est étranger, incompréhensible. Aussi lui faut-il complètement renoncer, tout comme à l'orateur, à exercer par son discours un effet quelconque sur l'auditeur.”

Il tenait surtout à ce que l'on respecte fidèlement les signes rythmiques-métriques-agogiques.

Bien qu'on ait la coutume de parler du „*rubato* Chopinien”, expression qu'utilisait Chopin lui-même, ses élèves soulignent: Chopin était un grand ennemi du *tempo rubato*, compris comme un traitement désinvolte du rythme. Le *rubato* Chopinien signifie un jeu mesuré de la partie d'accompagnement et une certaine liberté en la partie mélodique.



Comme l'a noté Lenz, Chopin inculquait à ses élèves (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 417):

Ta main gauche doit être le maître d'orchestre [et garder la mesure]. Elle ne peut ni trembler, ni hésiter. Avec ta droite, fais ce que tu veux et ce que tu peux.

Dans le salon de Chopin, sur le piano, comme nous le dit Mikuli (Chopin 1993/1995, p. 98), un métronome était toujours présent.

### 3.7. LA RÈGLE DE L'INTUITION STIMULÉE

Chopin croyait qu'un bon jeu au piano est favorisé par l'usage de l'imagination, musicale mais aussi extra-musicale. Nous en avons des preuves, car il avait coutume de suggérer à ses élèves certaines images pour qu'ils retrouvent l'essence de l'œuvre jouée. Selon Kleczyński — Chopin conseillait à son élève qu'elle imagine, en jouant son *Étude en la bémol majeur*, un pastoureau qui s'était réfugié dans une grotte pour échapper à l'orage, et joue du flûteau, en entendant de loin le vent. Il comparait un fragment de la *Sonate en la bémol majeur* de Carl Maria Weber au vol d'un ange. Enfin, pendant une des leçons, il a décrit le «dialogue» de son *Nocturne en fa dièse mineur* comme une conversation entre un tyran et un serf qui lui demande quelque chose.

Chopin ne supportait pas, chez ses élèves, un jeu «indifférent». Il les encourageait (Kleczyński 1879, p. 75):

Engages-y toute ton âme! Joue comme tu le sens!

On se rappelle à ce propos de l'observation de Potocki (1813, p. 3):

Il n'est pas assez de frapper l'oreille, d'occuper les yeux; il faut agir sur l'âme et toucher le cœur tout en parlant à la raison.

Mikuli se souvenait que Chopin lui disait d'analyser la construction des compositions jouées, et, parallèlement, l'évolution des sentiments qu'elle doit exprimer. Reconstituer ces changements des émotions était la clef d'une juste interprétation. Par ailleurs, il envoyait ses élèves aux leçons de formes musicales (chez Henri Reber) et leur conseillait de venir écouter des leçons de chant et les manières dont les chanteurs exécutent des ornements. C'était, à son avis, la meilleure voie de comprendre ce qu'est le *legato cantabile*.

### 3.8. LA RÈGLE DE LA FORMATION DU CARACTÈRE

Respecter ces règles demande bien sûr une volonté de fer. Ainsi, Chopin, *last but not least*, attendait d'un pianiste qu'il exerce les traits de caractère utiles, qu'il forme „ses qualités morales” comme il l'appelait.

Elles étaient: la persévérance, la prudence, la capacité à se concentrer, mais avant tout, la volonté de l'«oubli de soi» au profit de l'art exercé. Le marquis de Custine a fait en passant la remarque (1843, vol. I, p. 331):

La musique peut faire tout oublier pour un moment.

Chopin pourrait paraphraser ces paroles et dire: Oublie tout, si tu veux te consacrer à la musique.



### 1. SES MAÎTRES

#### 1.1. LE PROCESSUS DE LA COMPOSITION

Regardons tout d'abord quelles idées sur les œuvres musicales sont contenues dans l'esthétique *explicite* Chopinienne.

Chopin ne parlait pas volontiers de ses compositions et le faisait en peu de mots. Plusieurs de ses énoncés témoignent cependant qu'il était conscient de leur valeur. Iwaszkiewicz n'a donc pas forcément raison lorsqu'il soutient (1955, p. 208):

Tout vrai artiste méprise presque toutes ses œuvres terminées, et se montre rarement content de ce qu'il a fait.

Pour le second point: oui, sans doute; pour le premier: pas tellement. Et notamment, il n'en est pas ainsi lorsque l'artiste a une vision précise de ce qu'il veut créer. Chopin en avait sûrement une. M<sup>me</sup> Sand a remarqué très justement (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 329):

Chopin parle peu de son art, et en peu de mots, mais lorsqu'il en parle, c'est avec une précision et une sûreté admirables dans ses jugements et ses objectifs.

D'autre part, ce processus de composition était très laborieux pour lui (bien autrement que chez Mozart, à qui l'on le comparait, et qui écrivait pratiquement sans rayer).

Il composait au piano. Son point de départ était une improvisation qu'il élaborait peu à peu et revêtait de «cadre formel». Il essayait plusieurs versions du même fragment. On trouve des traces de cette labeur créative et des hésitations quant à la forme définitive sur les manuscrits conservés.

Une fois la pièce écrite, il la mettait à part et la jugeait après un certains temps. Il lui arrivait d'envoyer trois versions différentes du même fragment à trois éditeurs différents (il en fut ainsi du *Nocturne en si majeur* op. 61 n° 1, dont il envoya une version à Paris, une autre à Leipzig et une autre encore à Londres). Était-ce seulement un effet de distraction, ou d'indécision excessive? Et si Chopin avait simplement voulu préserver de quelque manière toutes les trois versions qu'il croyait tout aussi bonnes?

Il confessait ses hésitations de compositeur dans la lettre du 11 octobre 1846 à sa famille:

Je joue un peu, j'écris un peu. Ma *Sonate pour piano et violoncelle*, à un moment, j'en suis content, à un autre, pas du tout. Je l'envoie voler dans un coin et puis je la ramasse de nouveau. J'ai trois mazurkas nouveaux: je ne crois pas qu'avec les lacunes anciennes [mot illisible], mais il faut du temps pour juger. Lorsque l'on est en train de le faire, cela semble bon, sinon on ne ferait jamais rien. La réflexion vient plus tard et accepte ou refuse. Le temps est la meilleure censure, et la patience est le meilleur professeur.

#### 1.2. L'ART DE COMPOSITEUR

Chopin écrivait relativement peu, et sciemment: par contre, il faisait tout pour que ses œuvres soient parfaites. Il était de ceux qui n'auraient jamais préféré la quantité à la qualité. Il détestait tout bâclage, tout laisser-aller. Il ne composait rien sur commande et jamais uniquement en vue du gain (bien que la composition et les leçons de piano, avec des concerts très peu nombreux, constituent sa seule ressource). On retrouve dans sa correspondance des traces de pourparlers avec les éditeurs, qui visiblement n'avaient aucune idée de ce

qu'ils publiaient. Citons un fragment significatif de la lettre du 18 octobre 1841 à Fontana:

Je sais qu'il est difficile de me vendre. Mais dis-lui [à Troupenas], que, si j'avais voulu l'escamoter, j'aurais écrit 15 pièces faibles par année qu'il m'aurait acheté à 300 et j'y gagnerais davantage. Serait-ce plus honnête?

Le fruit de son travail de compositeur c'est (on serait tenté de dire: à peine) dix heures de musique. Mais peut-être les dix meilleures heures qui en soient remplies.

Quelques faits témoignent de ce que Chopin prisait davantage des œuvres plus mûres que des pièces juvéniles. On peut expliquer le fait qu'il jouait plus volontiers ses compositions nouvelles que les «anciennes» parce qu'ils constituaient une sorte de publicité. Mais dans son âge mûr, il jouait des compositions plus tardives même avec ses élèves. Avec une de ses dernières élèves, M<sup>lle</sup> Stirling, il avait joué des dizaines de ses œuvres, mais pas une de sa jeunesse.

### 1.3. SES IDÉAUX ET SES ANTI-IDÉAUX

L'esthétique Chopinienne se manifestait entre autres dans l'attitude que Chopin prenait envers les autres compositeurs et leurs œuvres. En esthétique *explicite*, certains de ses jugements peuvent être reconstruits d'après son évaluation des œuvres des autres compositeurs. En esthétique implicite, sa relation avec les autres compositeurs se laisse voir par son choix de ceux qu'il prenait pour exemple. Il est surprenant de n'y voir pratiquement que des compositeurs allemands. Chopin ne laissait le moindre doute à ce sujet. Lenz l'a entendu dire (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 413):

Il n'y a qu'une école en musique: l'école allemande.

Il est remarquable que, si les jugements de Chopin en ce domaine éteint très catégoriques, sinon impitoyables, avec le

temps, peut-être à cause de son état de santé qui s'aggravait, il devenait de plus en plus modéré. Il le décrivait, on sans auto-ironie, dans la lettre du 18 août à Fontana:

Je suis devenu si tolérant que je pourrais entendre avec plaisir l'*Oratoire* de [Wojciech] Sowiński et ne pas en mourir.

#### 1.3.1. JOHANN SEBASTIAN BACH ET GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Commençons par Bach, car son culte était peut-être le plus caractéristique de Chopin. Il écrivait dans une de ses lettres à Potocka (Chopin 1949, p. 309):

Bach ne vieillira jamais. La construction de ses œuvres ressemble à des figures géométriques, parfaites, où tout est à sa place, et sans une ligne de trop. [...] Si jamais une époque se détournera de Bach, elle donnera un témoignage piteux de superficialité, de sottise et de goût pervers.

Cette admiration pour Bach lui fut inculquée déjà par Żywny, et Elsner l'y a encore confirmé. Aujourd'hui, il nous est permis de juger que ce fut leur grand mérite. Difficile de ne pas entendre que l'inspiration des études de Chopin ne vient pas tellement (pas seulement?) des exercices pour piano conçus à son époque, mais surtout des préludes et des fugues de Bach. On sait que Chopin jouait beaucoup Bach et recommandait à ses élèves de jouer ses œuvres. Avant ses concerts publics, il s'enfermait avec son piano et répétait des compositions de Bach au lieu des siennes qu'il devait exécuter.

L'attitude pieuse que Chopin gardait envers Bach est visible dans le fragment suivant de la lettre du 8 août 1839 à Fontana:

Ne faisant rien en ce moment, je corrige l'édition parisienne de Bach non seulement de ses „fautes du graveur”, mais de celles-ci aussi qu'avaient accréditées ceux qui disent comprendre Bach (sans prétention de le mieux comprendre, mais dans la conviction que je devinerai un jour).

Son élève, Emilia von Timm, se souvenait (Tomaszewski 2010, p. 149):

Bach était d'une priorité absolue pour Chopin.

En effet, Friederike Müller–Streicher racontait que Chopin lui avait joué une fois de mémoire 14 préludes et fugues, et, quand elle exprima son admiration, il répondit simplement (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 384)

*Cela ne s'oublie jamais.*

Nous savons moins en revanche sur la connaissance que Chopin a pu avoir de Händel. Juste cette note s'est préservée dans sa lettre du 20 septembre 1828 à sa famille:

L'oratoire *Cäcilienfest* de Händel fut plus près de l'idéal que je me suis fait [de la grande musique].

Un souvenir de Felix Mendelssohn de la lettre du 6 octobre 1835 à sa famille vient la compléter:

Encore avant son départ on m'a envoyé les œuvres de Händel, et Chopin s'en réjouissait comme un enfant; en effet, elles sont si belles que ne pouvais les savourer assez moi-même.

### 1.3.2. JOSEPH HAYDN, WOLFGANG AMADEUS MOZART ET LUDWIG VAN BEETHOVEN

Chopin gardait un grand respect, bien que d'une nuance différente, pour les classiques viennois. Il les estimait beaucoup tous les trois, Haydn comme Mozart et Beethoven. Il décrivait ainsi les différences entre eux à son ami (et mélomane), Delacroix (1932, vol. I, pp. 190 et 284):

Chopin me dit que l'expérience y a donné cette perfection [aux dernières œuvres de Haydn]. [...]

Là, m'a-t-il dit, où [...] [Beethoven] est obscur et paraît manquer d'unité, ce n'est pas une prétendue originalité un peu sauvage, dont on lui fait honneur, qui en est cause; c'est qu'il tourne le dos à des principes éternels. Mozart jamais. Chacune des parties a sa marche, qui, tout en s'accordant avec les autres, forme un chant et le suit parfaitement.

Il exprimait plusieurs fois son admiration pour Mozart, à qui l'on avait commencé à le comparer au début de sa carrière. Józef Cichowski écrivait dans le *Journal Commun Polonais* du 25 mars 1930 (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 120):

Monsieur Chopin, doté d'un génie supérieur, ne peut être comparé qu'à Mozart.

Chopin, exalté, écrivait à Potocka (Chopin 1949, pp. 310–311):

Ah, Mozart, Mozart — songes-y. Va fourrer la création de Mozart dans sa vie; songe combien de travail et de création la plus géniale ont tenu dans une vie si brève. À mon âge, que d'œuvres majeures il a déjà créées; que je suis petit, comparé à lui. Il est vrai qu'il a tout embrassé et tout étreint qui soit de la création musicale, et moi, je n'ai que le clavier dans la cervelle.

Quand, en route pour Paris, il s'était arrêté à Salzbourg, il n'a pas omis de visiter la maison de Mozart; ajoutons par parenthèse qu'en évoquant son séjour dans cette ville, il nota qu'il avait vu à l'église Saint-Pierre la statue de Johann Michael Haydn, frère cadet de Joseph, et „père de la vraie musique d'église” (Tomaszewski 2010, p. 53).

Remarquons que Mozart et Chopin se ressemblent par leurs mélodies chantantes et le naturel de leurs compositions, difficile à expliquer mais bien audible chez l'un comme chez l'autre. Il est caractéristique que Chopin eût vu en Mozart plutôt (et non en Beethoven, comme la majorité) le précurseur du romantisme (disons tout de suite — le romantisme Chopinien).

Un jugement de Liszt est généralement admis, d'après lequel Chopin n'aurait prisé que les pièces lyriques de Beethoven et dédaigné ses œuvres monumentales. Les énoncés de Chopin à propos de Beethoven ne confirment pas cette opinion. On sait par contre que les œuvres de Beethoven qu'il a entendues lui ont fait une grande impression. Il tenait l'opéra *Fidelio* pour un chef-d'œuvre. Voici sommairement il décrivait ses impressions d'une exécution du dernier trio de Beethoven dans la lettre du 20 octobre 1830 à Woyciechowski:

Il y a longtemps que je n'ai pas écouté quelque chose d'aussi grandiose  
— Beethoven y raille le monde entier...

C'est sans doute dans le caractère de certains scherzos de Beethoven qu'on doit chercher la source du dramatisme des scherzos de Chopin. Notons que Chopin fut un exécutant parfait de Beethoven. Delacroix écrivait à Frédéric Villot dans sa lettre du 19 août 1846 (Sydow (éd.) 1955, vol. II, p. 397):

Chopin m'a joué du Beethoven divinement bien; cela vaut bien de l'esthétique.

### 1.3.3. LUIGI CHERUBINI, GIACOMO MEYERBEER ET FRANZ SCHUBERT

Quand Chopin connut personnellement Cherubini, si prisé par ses contemporains, il dit méchamment dans la lettre du 14 décembre à Elsner:

Ces messieurs ne sont que des pantins desséchés que l'on ne peut que regarder avec respect.

D'après Delacroix, Chopin était „effrayé” par le *Prophète* de Meyerbeer (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 323).

L'opinion de Chopin sur Schubert nous fut rapportée par Liszt (1852, p. 151):

Malgré le charme qu'il reconnaissait à quelques-unes des mélodies de Schubert, il n'écoutait pas volontiers celles dont le contour était trop aigu pour son oreille.

### 1.3.4. FELIX MENDELSSOHN-BARTHOLDY ET ROBERT SCHUMANN

L'attitude de Chopin envers Mendelssohn et Schumann, cités aujourd'hui, avec Chopin, comme les plus grands compositeurs de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, peut paraître choquante. Chopin les connaissait tous deux personnellement, et leurs relations étaient bonnes, mais plutôt pas amicales. Comme on l'a dit plus haut, Schumann le critique était son grand allié au début. Mais il n'aimait pas trop Schumann le compositeur. L'histoire racontée par Mathias (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 391) le prouve le mieux:

[Un] jour, [...] j'ai vu sur [...] la table de nuit [de Chopin] la première édition du *Carnaval* de Schumann avec une lithographie ornant la page de titre. Lorsque mon père avait demandé ce qu'il pensait de cette œuvre, Chopin a répondu avec une indifférence si profonde que s'il ne connaissait cette composition de Schumann que superficiellement. C'était en 1840, et le *Carnaval* fut écrit en 1834 et [...] Chopin donnait l'impression [...] de ne point vouloir l'étudier.

Rappelons que, cependant, Chopin fut dépeint en musique dans le *Carnaval* dans un des épisodes du cycle.

Il déconseillait également à ses élèves de jouer du Schumann. Son élève Camille Dubois, qui avait fait la liste de toutes les œuvres qu'elle apprenait à jouer avec Chopin, a fait cette inscription significative: „Schumann — *strictement rien*” (Tomaszewski 2010, p. 149).

Mendelssohn s'apparentait à Chopin par son «classicisme romantique». Néanmoins, Chopin parlait de la création de Mendelssohn avec une certaine réserve. Par exemple, il écrivait avec une pointe d'ironie que, pour plaire en Angleterre, il faut jouer Mendelssohn. De même, Mendelssohn était bienveillant envers Chopin, mais non sans un certain

sarcasme. Il écrivait dans la lettre du 23 mai 1835 à sa mère (Czartkowski & Jeżewska, p. 249):

Chopin est à présent le premier de tous les pianistes; [...] il joue comme Paganini du violon.

Tous les deux [c.-à-d. Chopin et Hiller] sont un peu atteints de la manie parisienne du désespoir, de l'exagération sentimentale, et partant, en musique, ils respectent peu la mesure et la modération.

#### 1.4. LES PROTOTYPES DES GENRES MUSICAUX

La création de Chopin reflète en partie d'autres compositeurs, dont certains déjà oubliés. En fait, pour chacune des formes qu'il employait, on pourrait indiquer quelque source: pour les polonaises — Elsner, Karol Kurpiński et Weber, pour les valse — Lanner, pour les études — Bach et Clementi avant tout, pour les préludes — Bach encore, pour les impromptus et les chants — Schubert, pour les nocturnes — Field, pour les scherzos — Beethoven (ils n'étaient encore chez lui que des éléments du cycle de sonates), pour les sonates et les concertos — Hummel, un ami de Chopin et élève, entre autres, de Haydn et de Mozart. Parmi les compositeurs qui avaient inspiré plusieurs des formes préférées par Chopin, il faut encore citer Szymanowska. Par ailleurs, elle fut à Moscou l'élève de Field, lui-même subissant l'influence de Clementi. Field, étant rusophile, traitait sans enthousiasme son «imitateur» polonais; de même Chopin, quand il a pu voir Field «en face», en fut déçu. Seulement dans le cas de ses mazurkas et de ses ballades, Chopin puisait son inspiration en dehors de milieu des «professionnels»: pour ses mazurkas — la création populaire, et pour ses ballades — les ballades littéraires de Mickiewicz. C'est d'autant plus important que Chopin tenait énormément à se mazurkas comme à ses ballades. Schumann écrivait dans la lettre du 14 septembre 1836 à Dorn:

J'ai reçu de Chopin une *Ballade* nouvelle (*en sol mineur*). Elle me semble l'œuvre la plus proche de son génie (sans être la plus géniale), et je

lui ai dit que, de tout ce qu'il avait composé jusque-là, elle a le plus touché mon cœur. Il s'est tu un long moment pour me dire avec accent: „Cela me réjouit, car je l'aime le plus, moi aussi; elle m'est la plus chère”.

On peut donc dire que les mazurkas, et dans une certaine mesure les ballades, constituaient la spécialité de Chopin. De là le surnom duquel le désignait Liszt: „Mazurka”.

#### 1.5. LE «MINIMALISME» DU PIANO

Comme nous l'avons déjà dit, Chopin ne s'était pas décidé à écrire lui-même une pièce de théâtre. Il aimait pourtant beaucoup l'opéra. Dans ses lettres, on trouve plusieurs relations des représentations d'opéras. Les réminiscences de *Don Juan* de Mozart, qu'il avait entendu encore à Varsovie, il les a insérées dans ses *Variations* (les mêmes qui lui ont valu le nom de génie de la part de Schumann). *Robert le Diable* de Meyerbeer lui fit un grand effet (non seulement pour sa musique, mais aussi, sinon avant tout, pour la scénographie et la manière dont il fut mis en scène). Mais en général chaque représentation d'opéra l'impressionnait beaucoup. Nous en trouvons plusieurs traces dans sa correspondance. Cette opéromanie a-t-elle pu être une des raisons de son «minimalisme» au piano?

Un des philosophes les plus éminents du XX<sup>e</sup> siècle, Kazimierz Ajdukiewicz, que les participants de son propre séminaire avaient surpris à ne pas connaître quelques textes philosophiques qu'il «était de bon ton» de connaître et de citer, aurait dit:

Pour écrire SOI-MÊME quelque chose qui en vaille la peine, il faut cesser de lire LES AUTRES.

Cela vaut sans doute aussi pour l'art: trop regarder faire les «concurrents» paralyse notre propre invention.

C'était son unique professeur de composition, Elsner, qui surtout voulait le convaincre d'écrire un opéra. L'influence

d'Elsner sur Chopin est hors de doute, bien que le professeur eût plutôt joué le rôle de stimulant positif que celui d'un exemple à suivre. Elsner a reconnu le génie de Chopin, et, ce qui est peut-être l'essentiel, n'en a pas empêché la croissance. Qui plus est, il essayait de libérer et de développer dans son élève ce qui a décidé de son génie. Il lui écrivait le 27 novembre 1831:

En enseignant la composition, il ne faut pas donner de recettes, surtout aux élèves visiblement doués; qu'ils les trouvent eux-mêmes, pour pouvoir un jour se surpasser. [...] Ce qui étonne les contemporains, l'artiste (qui doit toujours profiter de ce qui l'entoure et de ce qui lui est donné en exemple), il ne peut l'avoir qu'en soi et par l'auto-perfectionnement.

Jusqu'à la fin de sa vie, Chopin échangeait des lettres cordiales avec Elsner. Il y faisait montre d'un grand respect pour l'œuvre de son enseignant. Il lui a écrit par exemple, avec auto-ironie, dans la lettre du 14 décembre 1831:

En 1830, bien que je sache combien il me manque et comme je suis loin d'égaliser aucun des modèles que j'ai eus en Vous, quand bien même je le voudrais, mais j'ai osé songer: je me rapprocherai de lui ne fût-ce qu'un peu et si je ne fais pas de *Le Roi Łokietek*, peut-être au moins un *Le Duc Laskonogi* sortira de ma cervelle.

Finalement, il n'a composé aucun *Laskonogi*. Il s'en justifiait toute sa vie. Dans une des lettres à Potocka, il confessait (Chopin 1949, p. 309):

Il y a peu de ces génies qui sentent bien tous les instruments, et savent tirer tout de chacun d'eux. Je n'en connais que deux: Bach et Mozart. [...] Pour moi, je sens le mieux le piano.

## 2. LE BEAU

Parmi les valeurs esthétiques, on voit plusieurs catégories, entre autres les valeurs formelles (liées à la structure de

l'œuvre), des valeurs d'élaboration (liées à l'effort de l'artiste, fourni pour parfaire son œuvre), les valeurs théliques (liées à l'aspect fonctionnel de l'œuvre), les valeurs créatives (liées au contexte de l'œuvre) et enfin des valeurs thématiques (liées aux sens de l'œuvre).

Dans le cadre de ces catégories, quelles valeurs «ont pris corps» dans les œuvres de Chopin?

Elles se caractérisent par la symétrie, la congruence et l'harmonie, bien que Chopin se permette parfois de s'en écarter, si cela profite à certaines valeurs THÉMATIQUES. On y retrouve alors une SYMÉTRIE BRISÉE. On le voit presque dans tous les aspects des œuvres de Chopin. Par exemple, le point de départ de l'aura tonal des compositions de Chopin est le système majeur-mineur, et pourtant on retrouve chez lui des fragments à tonalité non univoque (labiles) et fortement modalisants. Les mélodies de Chopin «échappent» au cadre étroit des mesures et de la structure symétrique des périodes, parfois elles abondent en voltes brusques et en modulations, et une autre fois nous surprennent, p.ex., par une limitation drastique de l'envergure. La facture Chopinienne, différant très peu de la traditionnelle dans sa notation, étonne par la différence de son quand on la réalise, bien qu'il n'introduisit que des changements minimes par rapport à l'original, comme agrandir les intervalles entre les sons de l'accompagnement. Les structures formelles traditionnelles, comme la forme de la sonate, le rondeau ou les variations, il les abandonnait progressivement pour des structures qui lui sont caractéristiques, subordonnées à l'expression des œuvres, bien que puisant dans la tradition.

On trouve dans les compositions de Chopin la maîtrise et l'art, et la modération. Cela ne veut pas dire qu'il n'y a pas dans son dossier des œuvres plus faibles (mais pas faibles tout court). Pas de monumentalité sentant la prétention. Les grandes œuvres de Chopin sont justement «grandes», mais non pas monumentales. À leur côté, on



trouve des pièces miniatures, voire lapidaires, bien que tout aussi parfaites. On l'appelle non sans raison „le poète du piano”.

Dans les compositions de Chopin, l'innovation est présente, mais jamais comme but en soi, toujours au service du «contenu musical». Chopin a indiqué lui-même deux exemples de ce type d'innovations, l'on pourrait dire: innovations verticales, liées à la fonction de l'accompagnement, et horizontales, en rapport la fonction de la finale (Chopin 1949, pp. 309–310):

Dans mes balivernes écrites, le beau tient souvent dans l'accompagnement. [...] J'accorde toujours à l'accompagnement les mêmes droits qu'à la mélodie, et souvent il doit prendre les devants. Pour les finales, qui furent jusque-là, même chez les grands maîtres comme Beethoven, qu'un bruit vide et sans goût, les miennes sont différentes. Comme, dans un roman captivant, le dernier chapitre est souvent le plus intéressant et vient dénouer les aventures de héros, de même je m'efforce que mes finales soient un dénouement logique de toute l'œuvre. Il arrive souvent chez moi que la dizaine des dernières mesures prend une importance extrême. Je ne le dis pas aux pianistes qui exécutent mes sornettes, car celui qui a un brin de cervelle devinera tout seul, et celui qui n'a que des doigts agiles, et la tête vide, ne le comprendra jamais, même si on lui fait un dessin.

Les historiens de la musique, qui regardent son histoire du point de vue de son «développement», n'ont aucun doute là-dessus: l'apport de Chopin fut considérable, en harmonie, en forme, en facture d'instrument, en la manière de traiter la musique nationale etc. Et pourtant Chopin était à mille lieues d'une attitude de musicien d'avant-garde, c'est-à-dire, de faire des inventions pour les inventions. Il recherchait seulement l'expression convenable de ses idées musicales.

Il y a, enfin, dans les compositions de Chopin toute une gamme de contenus compris très particulièrement.

### 3. LE CONTENU

#### 3.1. LE LANGAGE DE LA MUSIQUE

Dans les *Esquisses* l'on retrouve plus d'une dizaine de définitions de la musique (on a l'impression que Chopin n'a pu trouver les mots justes).

Tout d'abord, on lit tout simplement (Chopin 1993, p. 48):

L'art se manifestant par les sons est appelé musique.

[La musique est] l'art de manier les sons.

Mais autre part, Chopin souligne que la musique n'est pas qu'un simple „art de manier les sons”, mais l'expression des idées (1993, p. 48):

L'expression de la pensée par les sons.

L'art d'exprimer ses PENSÉES par les sons.

La pensée exprimée par les sons.

Chopin soutenait que non seulement la musique est un ensemble de signes, mais qu'elle est un langage. Il soulignait le parallélisme de la musique et du langage (Chopin 1993, p. 48):

La parole indéfinie (indéterminée) de l'homme, c'est le son. La langue indéfinie [–] la musique.

La parole naquit du son — le son avant la parole. La parole [est une] certaine modification du son. On se sert des sons pour faire de la musique comme on se sert des paroles pour faire un langage.

On peut supposer que cette conviction date de sa jeunesse. Elsner écrivait (1818, pp. 6 et 9):

Il n'y a [...] aucun doute que, comme la musique atteint la perfection suprême lorsque son esprit est poétique, de même la poésie, lorsque sa



forme est musicale. Cette forme est conçue par un arrangement de mots beaux par leur son, et plus encore, métriques et rythmiques, et partant le poète aide le musicien comme par avance. [...]

Personne n'ignore la parenté mystérieuse de la musique et de la poésie, si étroite que tout artiste raisonnable, maîtrisant l'une ou l'autre, et pénétré par son essence, doit remarquer la perfection que ces deux arts partagent. L'influence de la musique sur la poésie et de la poésie sur la musique est si importante que l'une, prise comme un art, ne peut être expliquée précisément et à fond que grâce à l'autre.

Dans ses autres explications, Chopin soulignait que la musique est l'expression non des idées (du vécu de convictions), mais d'émotions, de sentiments et d'humeurs particulières (1993, p. 48):

[La musique est] l'expression de nos PERCEPTIONS par les sons.

La manifestation de notre SENTIMENT par les sons.

En même temps, nous connaissons les œuvres de Chopin comme des compositions de musique absolue, donc, comme on le dit, asémantique — dépourvue de contenu. Doit-on par conséquent chercher une dissonance dans l'esthétique Chopinienne *explicite* et son esthétique *implicite*? Et si, dans un sens, la musique de Chopin EST un langage et remplit les fonctions que Chopin attribue à la musique?

### 3.2. LES FONCTIONS SÉMIOTIQUES DES SYMBOLES

Pour répondre à ces questions, il faut introduire quelques distinctions terminologiques.

Un objet est le signe de quelque chose s'il remplit une fonction sémiotique — sémantique ou pragmatique. Les fonctions sémantiques englobent avant tout les fonctions remplies par les expressions des langages, naturels ou artificiels: les noms et les propositions. Nous dirons p.ex. que le nom „Frédéric Chopin” a pour fonction de désigner, car, par convention, on lui avait attribué un référent — Frédéric Chopin. Grâce à

cela, en se servant du nom „Frédéric Chopin”, on peut parler de Chopin. Le nom „compositeur polonais” désigne lui aussi Frédéric Chopin, car on peut le distinguer à son aide; on peut également attribuer à Chopin le nom de „compositeur”, en toute vérité, car ce terme connote des propriétés qui étaient en effet celles de Chopin. La coutume langagière attribue également des corrélats à des expressions complexes. Par exemple la proposition „Chopin avait les cheveux clairs” constate (nous dirons: remplit la fonction de constater) un certain état des choses; c'est d'ailleurs une proposition vraie, car Chopin avait réellement les cheveux clairs.

Grâce aux fonctions sémantiques de la langue naturelle nous nous passons notre savoir sur le monde: nous désignons des objets, nous en prédisons, nous transmettons des informations. Les œuvres musicales ne remplissent pas ces fonctions «en elles-mêmes». On dit des fonctions sémantiques qu'elle relie des signes directement (sans l'«intermédiaire» de l'utilisateur) aux corrélats. Il en est ainsi, bien sûr, grâce à des conventions, à la création desquelles les utilisateurs avaient pris part, mais les signes en deviennent indépendants par la suite.

Les expressions linguistiques et d'autres signes entrent aussi dans certaines relations pragmatiques, c.-à-d. des relations dont les utilisateurs des signes sont les arguments. Parmi les fonctions pragmatiques du signe remplies par rapport aux utilisateurs (émetteurs et receveurs), la plus importante est l'expression. Un signe donné exprime une impression de son utilisateur (*scil.* du locuteur) lorsque ce signe est un symptôme de cette impression. Le locuteur peut avoir ou non conscience de ce que les symptômes des sentiments peuvent être présents dans leur signe.

Ensuite, parmi les fonctions pragmatiques des sons on classe l'évocation, c.-à-d. le fait que quelque chose éveille en quelqu'un certains sentiments. Nous dirons que si un objet éveille en nous un sentiment, il est pour nous le signe de ce sentiment.

Enfin, on distingue en sémiotique la fonction mimétique, remplie par des signes iconiques, c.-à-d. semblables à leurs corrélats. Remarquons que le mimétisme (l'iconicité) n'est une variante d'aucune fonction sémiotique citée ci-dessus, mais elle est «mise à profit» soit pour désigner quelque chose (donc elle apparaît en même temps que la désignation), soit pour exprimer quelque chose (elle est donc alors liée à l'expression), soit pour éveiller un sentiment (elle est donc réalisée dans le cadre de l'évocation).

### 3.2.1. L'EXPRESSION EN MUSIQUE

Essayons de trouver les types de signes que nous rencontrons en musique, et quelle fonctions sémiotiques sont remplis par les œuvres musicales et leurs parties.

Soulignons tout d'abord avec force que, sans les conventions supplémentaires, qui relient certaines structures musicales à des significations extra-musicales, les œuvres musicales ne remplissent aucune fonction sémantique. On rencontre parfois ces conventions supplémentaires en musique. On peut donner l'exemple le fait qu'aux temps de Chopin, on ajoutait volontiers des programmes à des œuvres instrumentales, ou bien on dressait des listes de motifs principaux de l'œuvre, auxquels on attribuait, par décision arbitraire, des significations extra-musicales.

Il en est autrement des fonctions pragmatiques, que les pièces musicales peuvent remplir sans conventions supplémentaires.

Premièrement, une œuvre musicale peut constituer un signe des émotions du compositeur. Elles peuvent s'y manifester de par sa volonté ou contrairement à elle. Prenons un compositeur qui crée une idée-composition. Disons qu'il VEUT y exprimer ses émotions, comme la joie, le désespoir ou la nostalgie. Il compose son œuvre DE SORTE QUE l'auditeur de sa réalisation sonore puisse «comprendre», saisir ce que le compositeur avait vécu. Il faut distinguer ce cas d'une situation où ces émotions viennent s'exprimer MALGRÉ lui dans une composition.

Deuxièmement, il arrive qu'une pièce de musique éveille des sensations chez l'auditeur. Ce peuvent être des souvenirs, des associations, des idées, ou des sentiments. Voici un énoncé caractéristique de Władysław Tatarkiewicz (les Tatarkiewicz 1979, p. 176):

La musique [...], je n'y réagis pas en me concentrant. Ceci est dû non seulement à la nature éphémère de ce art, mais aussi à mon incompetence. Mais rêver m'en console. Pour moi, la musique est le rythme et le rêve: mais c'est déjà beaucoup. De tous les classiques, Chopin (évidemment!) m'en donne le plus.

Posons que le compositeur veut que son œuvre (une fois concrétisée) fasse sentir quelque chose à l'auditeur. En écrivant cette œuvre, le compositeur ne doit pas forcément sentir ces émotions; il suffit qu'il SACHE comment les faire sentir. On peut douter, bien sûr, si l'on peut distinguer l'expression des émotions de leur évocation. D'autre part, il semble possible que la même pièce, en même temps, exprime un certain type d'expériences du compositeur, et en évoque d'autres. Il peut également exister des œuvres musicales en deux couches, où ce qu'elles évoquent cache les émotions exprimées, sans en brouiller les contours.

Il s'avère cependant que les «significations» émotionnelles contenues dans les pièces de musique ne se laissent pas réduire simplement à l'expression et à l'évocation. Parfois nous interprétons une œuvre comme exprimant certaines sensations, or, nous savons très bien par ailleurs que le compositeur ne les a pas ressentis. D'autre part, en écoutant des œuvres «joyeuses», nous ne sentons pas toujours la joie, même si nous savons que la joie y est contenue d'«une façon» ou d'«une autre», car il faut faire une distinction nette entre ce que nous ressentons une émotion, p.ex. le regret, évoquée par une œuvre musicale, et une conviction que cette œuvre doit exprimer ou évoquer le regret.

Remarquons que les sensations exprimés ou évoqués au quotidien sont des sensations particulières: par exemple,

la rencontre avec un ami que nous n'avons pas vu depuis longtemps provoque NOTRE joie, que nous exprimons par NOTRE sourire. Les émotions et le climat présents dans la musique sont d'un autre caractère — elles sont universelles sous certains égards. La joie présente dans une œuvre musicale n'est pas la joie de quelqu'un, mais la joie en général. Le regret dans lequel baignent les compositions de Chopin n'est pas (ou, du moins, n'est pas uniquement) le regret de Chopin, mais le regret en général.

Le contenu émotionnel d'une œuvre musicale peut être en partie ressenti par différents auditeurs comme leurs propres émotions. Ainsi la musique, porteuse d'émotions et de climats universels, exprime et éveille les émotions particulière de ses créateurs et de ses récepteurs. Marian Przełęcki présente comme suit cette correspondance entre les structures émotionnelles et les structures musicales (1997, p. 224):

Il existe une correspondance stable entre des arrangements de tons et des états émotionnels, qui donne à ces arrangements, tant aux motifs et aux thèmes particuliers qu'aux pièces entières, une qualité émotionnelle définie. La conformité surprenante des descriptions de ces qualités, formulées par des auditeurs dotés d'oreille musicale, et particulièrement des musicologues expérimentés, peut en témoigner. La qualité émotionnelle d'un arrangement donné de sons, sa couleur émotionnelle, semblent indissociables de sa forme musicale, désignée directement par sa forme sonore.

Comment un compositeur réussit-il à insérer un contenu émotionnel dans sa musique? Les moyens d'expression dont il dispose semblent modestes par rapport à ceux qu'ont à portée de main les représentants des autres arts. La musique exprime et éveille des sentiments par les sons, les propriétés des sons, les arrangements de sons et les propriétés de ces arrangements, bref, par divers éléments musicaux. Il semble d'ailleurs qu'en musique, le moyen principal servant à exprimer et à éveiller des sentiments est l'imitation: les parcours

musicaux imitent les processus de la vie émotionnelle. La ressemblance entre la musique et les éléments de cette vie est très difficile à expliquer, mais intuitivement présent. Iwaszkiewicz écrivait (1955, p. 86):

Pour Chopin, la musique exprime les sentiments. [...] Non seulement elle les exprime; elle les dépeint.

Il faut cependant faire une réserve. Il ne s'agit pas de ce que chaque œuvre musicale dans son entier illustre un sentiment ou un parcours sentimental. Rappelons-nous que la construction de la majorité des œuvres musicales base sur une symétrie. Les émotions et les climats, dans leurs parcours, ne sont même pas en partie symétriques. On peut les attribuer plutôt à certains fragments des pièces, aux motifs, aux mélodies, aux arrangements d'accords. Mais la forme elle-même des compositions de Chopin, surtout créées dans son âge mûr, semble refléter un parcours d'émotions. Il suffit, pour s'en convaincre, d'analyser le développement des thèmes Chopiniens dans ses ballades, les changements de l'expression des thèmes dans les mazurkas dans leurs variantes consécutives. En plus, chez le Chopin «tardif», les structures formelles sont plus en plus fréquemment non pas symétriques, mais évolutives.

Il est surprenant que la multitude des climats que la musique peut exprimer et éveiller est si grande malgré un nombre si minime de moyens à la disposition du compositeur. La musique n'est qu'arrangement de sons, et les sons n'ont que trois paramètres basiques: la longueur, la force et la hauteur, et un paramètre composé — la couleur. La réponse à ce „comment?” est possible si nous remarquons que les parcours musicaux rendent d'une certaine manière ce qui se passe dans notre esprit. Nos idées s'écoulent lentement ou vite, et parfois dans un *prestissimo* vertigineux. Parfois, dans notre vie psychique, quelque chose de surprenant se passe — comme un accord inattendu ou un changement brusque de la

dynamique. Prenons par exemple le climat peut-être le plus caractéristique de Chopin — celui des nocturnes, donc «de la nuit». Il est créé par une musique basse, étouffée, relativement lente, d'une mélodie cantabile, et avec un accompagnement accordé caractéristiques. Avec cela, le «silence et le calme» de la nuit se trouvent interrompus par des moments dramatiques (chez Chopin, dans les parties médianes). Il existe quelques variantes de ce climat «nocturne» des nocturnes: «élégiaque»: (tel dans le *Nocturne en sol mineur* op. 37 n° 1), «érotique» (comme le *Nocturne en ré bémol majeur* op. 27 n° 2). Mais, pour les variantes émotionnelles, il y en a peut-être autant que de nocturnes Chopiniens et de ses compositions para-nocturnes (certains préludes, études et des fragments de compositions plus grandes).

### 3.2.2. L'ÉVOCATION EN MUSIQUE

Les sensations exprimables et évocables à l'aide des pièces musicales ne se résument pas à des sentiments, des émotions et des climats. Les compositeurs peuvent aussi créer certaines associations, c.-à-d. des représentations des objets ou des idées. Cela se fait, là aussi, par certains moyens strictement musicaux.

Voyons par exemple comment le compositeur peut évoquer une représentation de sa patrie. Il peut y arriver en employant une mélodie ou un rythme ressemblant à ceux de son pays natal. Il peut citer dans son œuvre un fragment de mélodie associée à sa patrie. Le choix de moyens est vaste. Bien sûr, ces suggestions du compositeurs ne sont lisible que pour ceux qui connaissent leur base. Les rythmes des mazurkas, par exemple, n'évoqueront pas une représentation de la Pologne chez quelqu'un qui ignore les particularités des danses nationales polonaises.

Certains structures des mélodies ont elles aussi une force évocative, grâce à une «signification» des intervalles particuliers, à genèse inexpliquée jusqu'alors, mais perceptible à une oreille sensible. De même les tonalités. Władysław

Stróżewski l'a décrit, avec une sensibilité hors pair et en même temps une grande simplicité, sur l'exemple d'une composition „dans laquelle tient tout Chopin” — les *Préludes* (Stróżewski 1989, pp. 52, 58):

Les préludes consécutifs sont mystérieusement adaptés aux possibilités d'expression des tonalités particulières, et [...] réalisent ces possibilités à la perfection. [...]

[Voici] les qualités expressives (et esthétiques) évoquées dans les *Préludes*. Le mystère sombre du *Prélude en la mineur* dévoile l'essence de ce type de mystère en général, comme le *Prélude en fa dièse mineur* avec l'essence de violence et de douleur, *en fa dièse majeur* — avec douceur et harmonie mélancolique, *en si bémol mineur* — avec une essence de galop, de fuite, *en la bémol majeur* — avec l'essence de la sérénité et d'un bien-être étrange (existant plutôt dans un souvenir ou un rêve, non dans le «maintenant» immédiat, qui s'annonce par la sonnerie de l'horloge?) enfin, le dernier, *en ré mineur*, avec une essence d'un fier combat avec le sort, d'héroïsme et de décision. [...]

Le caractère général des préludes, malgré la diversité des qualités émotionnelles évoquées, est grave. Cette gravité rejoint parfois les qualités de mystère ou de „solennité” (*Prélude en ut mineur*), de drame, voire du tragique, mais d'autre part — de bien-être, de lyrisme et sérénité, mais ne disparaît jamais. En dépit des apparences, il ne disparaît même pas là où le bonheur ou l'insouciance se font entendre, ne constituant par ailleurs que des instants de répit au cours du chemin duquel ils font partie intégrale. Ce caractère suprême, les *Préludes* le doivent avant tout à leur substance musicale commune, qui consiste en une succession des secondes, qui domine tous les éléments du cycle.

Il serait intéressant de comparer ce diagnostic aux titres que M<sup>me</sup> Sand, d'après le témoignage de Solange, a donnés à tous les préludes (Eigeldinger 1978, pp. 226–227). Par malheur, l'exemplaire des *Préludes*, offert par Chopin à M<sup>me</sup> Sand, avec les titres, ne s'était pas conservé.

Ajoutons que les associations peuvent servir de base aux sentiments. Une représentation de la Pologne, par exemple,

évoquée par une citation d'un chant polonais, peut éveiller chez un émigré polonais un sentiment de nostalgie. Ces sentiments sont donc évoqués, eux aussi, par la musique, mais indirectement (par les associations).

### 3.3. LES PROGRAMMES ET LES ASSOCIATIONS

Les distinctions ci-dessus permettent de mieux expliquer comment Chopin comprenait le caractère langagier de la musique.

L'essentiel était qu'il se prononçait contre l'attribution de programmes quelconques aux œuvres musicales ou à leurs fragments. Déjà dans son enfance, il s'était rendu compte des limites du «langage musical». Sur une carte de vœux pour son père du 6 décembre 1818, il avait écrit (Helman & Skowron & Wróblewska–Straus (éd.) 2009, p. 44):

Mon Cher Papa! Bien qu'il me fût plus facile d'exprimer mes sentiments en musique, même le meilleur concert ne saurait contenir tout mon attachement à Toi, Cher Papa, je dois employer les mots simples de mon cœur, pour T'offrir toute ma gratitude et mon respect filial.

C'est pour cela qu'il ne donnait jamais à ses compositions que des titres «de genre». Il entra en furie en apprenant qu'un éditeur anglais avait, sans sa permission, ajouté des titres aux éditions de ses œuvres. Dans la lettre du 10 septembre 1841, il écrivait à Fontana:

S'il a perdu de l'argent à publier mes compositions, c'est assurément à cause des titres idiots qu'il leur a donnés malgré mon interdiction.

Toujours contre la volonté de Chopin, même après sa mort on a essayé de donner des titres de programme à ses œuvres. Parmi un grand nombre de propositions, trois furent universellement acceptées: l'*Étude en ut mineur* op. 10 n° 12 est appelée „l'étude révolutionnaire” jusqu'à nos jours, l'*Étude en la mineur* op. 25 n° 11 — „Le vent

d'hiver”, et le *Prélude en ré bémol mineur* op. 2 n° 15 — „Le prélude pluvial”.

On a pourtant l'impression que Chopin a avant tout refusé qu'on attribue des significations «fixes» à ses œuvres, à les classer dans un groupe limité d'associations. (Ce serait comme si l'on donnait une paraphrase univoque à un poème.)

En même temps, il donnait libre cours, dans ses compositions, à ses sensations et y enfermait à dessein un certain groupe d'émotions. Assez souvent, comme p.ex. dans la lettre du 15 mai 1830 à Woyciechowski, Chopin mentionne le caractère illustratif de ses œuvres:

L'„Adagio” pour le nouveau concerto est en mi majeur. Il ne doit pas être bien fort, mais plutôt romantique, serein, mélancolique, et devrait faire l'effet d'un regard vers un endroit qui rappelle mille doux souvenirs. C'est une rêverie dans un beau temps printanier, mais à la lune. Pour cela je l'ai fait accompagner de sourdines, c'est-à-dire de violons au son assourdi par une espèce de peignes, qui, enjambant les cordes, leur donnent un petit ton nasal et argenté.

Beaucoup de témoignages écrits viennent confirmer la force évocative des œuvres de Chopin. La convergence de certaines descriptions est tout aussi frappante. Tomaszewski en rassemble plusieurs pour la *Sonate en si bémol mineur* (2010, pp. 661–662):

Malgré que la perspective historique eût changé, la lecture des significations au-delà des sons a donné en général des formules semblables, se laissant réduire à un dénominateur commun. Par exemple la *Sonate en si bémol mineur*, dès ses premières mesures, annonçait aux auditeurs une nouvelle tragédie de prime importance. Selon F. Niecks (1888) cette œuvre a „quelque chose de grandiose”; pour L. Bronarski (1930), elle constitue „l'expression d'une terreur tragique”, et Z. Mycielski (1956) y a entendu „une note tragique et puissante”. „Une pièce futile ne saurait commencer ainsi.”



Le fait que la portée émotive des compositions de Chopin, malgré son caractère indéfini, est claire pour l'auditeur, est corroboré par les descriptions semblables du *Scherzo en si mineur*, recueillies par Tomaszewski. Ses parties initiale et finale furent décrites comme „une course accélérant très fort, des cris allant percer le ciel” (Huneker), „la passion à son zénith” (Kleczyński), „les éclats de voix passionnées et des jurons” (Hoesick), „des cris déchirants du haut et du bas du clavier” (Jachimecki), „une œuvre amère, désespérée, tumultueuse” (Iwaszkiewicz), exprimant „la passion, l'effroi, la rage, la révolte” (Zieliński). À son tour, la partie médiane, paraphrasant le chant de Noël, fut caractérisée comme une mélodie „vraiment céleste”, baignée dans „un souffle idyllique” (Kleczyński), „une idylle pleine de douceur angélique” (Jachimecki), „une mélodie domestique, c.-à-d. accompagnant la coutume de la Veille do Noël, familiale, intime et purement polonaise” (Iwaszkiewicz), un chant „doux, tendre, apaisant” (Zieliński). Ajoutons que Schumann, antérieurement, avait écrit cette remarque générale (Tomaszewski 2010, p. 466):

Que revêtira la gravité, si une plaisanterie déjà se drape de couleurs sombres?

Le contenu indéfini et universel de la musique de Chopin, fut rendu le plus joliment par Felicien Mallefille, dans une lettre de 1838 au compositeur:

Mon Cher Ami! Il y a de temps, dans une de ces soirées où, entouré de sympathies choisies, Vous Vous abandonniez sans méfiance à Votre INSPIRATION, Vous avez fait entendre cette *Ballade polonaise* que nous aimons tant. A peine le génie mélancolique enfermé dans Votre instrument, reconnaissant les mains qui ont seules le pouvoir de le faire parler, eut-il commencé à nous raconter ses douleurs mystérieuses, que nous tombâmes tous dans une profonde rêverie. Et quand vous eûtes fini, nous restâmes silencieux et pensifs, écoutant encore le chant sublime

dont la dernière note s'était depuis longtemps perdue dans l'espace. De quoi songions-nous donc ainsi tous ensemble et quelles pensées avait éveillées dans nos âmes la voix mélodieuse de Votre piano? Je ne puis le dire; car chacun voit dans la musique, comme dans les nuages, des choses différentes. Seulement en voyant notre ami le Sceptique, qui a pourtant conservé une foi si vive dans l'amour et dans l'art, regarder vaguement devant lui, la tête penchée sur l'épaule et la bouche entr'ouverte par un triste sourire, je me suis imaginé qu'il devait rêver de ruisseaux murmurants et de mornes adieux échangés sous les sombres allées des bois, tandis que le vieux Croyant, dont nous écoutons avec une admiration si respectueuse la parole évangélique, avec ses mains jointes, ses yeux fermés, son front chargé de rides, semblait interroger le Dante, son aïeul, sur les secrets du ciel et les destinées du monde. Pour moi, caché dans le coin le plus sombre de la chambre, je pleurais en suivant de la pensée les images désolantes que vous m'aviez fait apparaître.

Ce qu'exprimaient les compositions de Chopin évoluait avec le temps, avec sa propre disposition, vers le désespoir. Liszt écrivait (1852/1879, p. 55):

À la dernière période des œuvres de Chopin [...] une tristesse élégiaque y prédomine, entrecoupée par des mouvements effarés, de mélancoliques sourires, des soubresauts inopinés, des repos pleins de tressaillements, comme les ont ceux qu'une embuscade a surpris, cernés de toutes parts, qui ne voient poindre aucune espérance sur le vaste horizon, auxquels de désespoir est monté au cerveau.

### 3.4. LES OBJECTIFS CATHARTIQUES

Certains auteurs, encouragés par de nombreux théoriciens de l'art, attribuent à leurs œuvres des objectifs cathartiques: l'«épuration» spirituelle des auditeurs, devant conduire à leur renouveau spirituel. Ces aspirations étaient complètement étrangères à Chopin. Słowacki (entre autres) l'a très justement remarqué, convaincu, le plus injustement, que cela suffit pour disqualifier sa création. Il écrivait sur un ton de reproche à sa mère du février 1845 (Sydow (éd.) 1955, vol. II, pp. 126–127):

Il est de coutume chez les Anglais, surtout parmi les brasseurs et les hommes de constitution grasse et sanguine, qu'il prennent un émétique chaque mois, sans quoi ils souffriraient de pléthore, s'étoufferaient de graisse, perdraient leur esprit et leur énergie. Pour ces gens-là, Dieu a créé il y a longtemps l'émétique, et maintenant il leur fait don d'un médicament plus parfait encore, à savoir l'énervante musique de Chopin. Si Tu vois un de ces pachydermes, que leur corps tyrannise, recommande-lui l'une ou l'autre cure, mais crains les deux pour les flétris et les malades, car, ayant pris l'émétique, ils vomiront une partie de leur corps, et, ayant entendu un concert de Chopin, il perdront une partie de leur âme. Et Toi, ma chère, ma tendre, ma bonne, ma compassionnée, chérissante, Tu T'es assise pour m'écrire, ayant pleuré dans un coin de toute ton âme, ayant pleuré en vain, donc en péché. parce que les polonaises de Ch[opin] T'ont chatouillé sur tous les nerfs de leurs semi-tons et de leurs dissonances. [...] Était-ce à Toi de me faire la remarque que Tu m'as vu, dans ton élégant salon chopinesque, en manteau troué? Vous êtes malades et voulez de plus que tous gémissent comme Vous. Vous ne sentez plus avec le cœur, mais avec vos nerfs... Vous aimez ce qui Vous attendrit les nerfs, et avez en horreur la nourriture plus saine... As-Tu jamais vu qu'au lendemain du grand attendrissement causé par la musique de Chopin quiconque fût devenu meilleur, plus beau, plus compatissant, ou un héros?

### 3.5. LE CARACTÈRE POLONAIS DE SA MUSIQUE

#### 3.5.1. „POLONAIS PAR LE CŒUR”

Dans son *Carnaval*, Schumann donne un quasi-nocturne comme symbole de la musique de Chopin. Mais la majorité de auditeurs de Chopin et des théoriciens de son œuvre sont persuadés que le «contenu» principal de la musique de Chopin n'est pas la «nuit», mais la Pologne. Le marquis de Custine l'a résumé avec sa subtilité coutumière dans sa lettre du 6 mars 1838:

Je Vous ai retrouvé et avec Vous le piano sans ses inconvénients, sans notes pour les notes, avec des pensées que Vous exprimez malgré l'instrument, car ce n'est pas du piano que Vous jouez, c'est de l'âme. [...]

La Pologne n'est malheureuse qu'en masse, chacun de ses enfants a une étoile particulière qui le dédommage des malheurs publics.

D'ailleurs Chopin a fait lui-même une suggestion importante à ce propos, dans sa lettre du 6 mars 1839 à Fontana, et qui concerne, croyons-nous, l'avenir de la Pologne:

La réponse à Ta lettre, véritable et sincère, se trouve dans la seconde *Polonaise* [en ut mineur op. 40].

Il semble que le caractère polonais de la musique de Chopin était ce trait caractéristique décrit, et pris en défense contre certains critiques de musique, par Schumann, qui a écrit le 4 décembre 1838:

Chopin ne sait plus rien écrire de quoi, à la septième ou huitième mesure, on ne s'écrierait pas: c'est de lui! On le lui a reproché comme maniérisme, et on a décidé qu'il s'est arrêté en croissance. Pourtant, on devrait lui en savoir gré. N'est-ce pas toujours la même force originale, qui Vous a jadis grisés et émerveillés?

Le climat patriotique d'au moins certaines œuvres de Chopin était clair pour tous ceux qui l'écoutaient. Norwid l'a exprimé métaphoriquement dans l'épithaphe célèbre du 18 octobre 1849 (1971–1976, vol. VI, p. 251):

Varsovien de souche, Polonais de cœur, citoyen du monde par son talent, Frédéric Chopin a quitté ce monde. [...] Il savait résoudre le problème le plus difficile en art, avec une maîtrise mystérieuse, car il savait cueillir les fleurs des champs, sans leur faire perdre la rosée ou le duvet le plus léger. Il savait, par l'art de l'idéal, les transfixer de sa lumière et les changer en étoiles, en météores, pour ne pas dire: en comètes, qui brillaient pour toute l'Europe. Grâce à lui, les larmes du Peuple polonais, dispersées par les champs, ont formé, sur le diadème de l'humanité, un diamant de beauté, fait de cristaux d'une harmonie singulière. [...] Presque toute sa vie (car c'en fut la partie principale), il l'a passée à l'étranger — pour son



pays. [...] Il est partout, car il vivait sagement dans l'esprit de la Patrie, et il repose dans la Patrie, car il est partout. [...] Kochanowski a montré le premier aux savants la poésie du peuple, dans ses *Feux de la Saint-Jean* [*Sobótki*], et Chopin a fait la même chose en musique.

Il l'a exprimé plus brièvement, et de manière plus belle encore, en parlant de son jeu dans une apostrophe poétique à Chopin (1971–1976, vol. II, p. 144):

Et, dans Ton jeu, [...]
[...] tenait [...] la Pologne, au sommet
de l'omniperfection des ans
Prise, en arc-en-ciel montée —

Rien d'étonnant qu'au temps de la seconde guerre mondiale, dans la partie de la Pologne occupée par les Allemands, la musique de Chopin était proscrite.

La Pologne partage attendait avec espoir un «compositeur national», qui saurait donner le portrait musicale de sa nation et de son pays. Cet espoir se trouve exprimé dans les paroles de Witwicki dans sa lettre du 6 juillet 1831 à Chopin:

Pourvu que Tu aies toujours devant Tes yeux le national, le national et encore le national; c'est presque un mot vide pour le commun des écrivains, mais pas pour un talent comme le Tien. Une mélodie de la patrie est comme le climat du pays. Les montagnes, les bois, les eaux et les prés ont leur voix de famille intérieure, bien que tout le monde ne sache pas l'entendre.

Les intellectuels polonais de l'époque attendaient une «grande» musique nationale — des opéras, des symphonies. Chopin a réalisé leur rêve d'une manière qu'il n'avaient pas pu prévoir. À vingt et un ans, Chopin avait déjà écrit dans la lettre du 25 décembre 1831 à Woyciechowski:

Tu sais combien j'ai voulu sentir, et je suis en partie arrivé à sentir notre musique nationale.

La justesse de ce «sentiment» est confirmées par les relations de ceux pour qui la présence de l'élément polonais dans la musique de Chopin était évidente. Norwid écrit simplement: „Et la Pologne y fut...” (1971–1976, vol. II, p. 144). Schumann, comme il nous en souvient, y voyait des canons dissimulés sous des fleurs. Berlioz précisait (Czartkowski & Jeżewska 1957, p. 347):

[Lorsque Chopin commençait à jouer dans un „cercle d'auditeurs choisis”, il devenait poète et chantait l'amour ossianique des héros de ses rêves, leurs joies chevaleresques et les souffrances de sa patrie, la Pologne lointaine...

Selon Paderewski „en Chopin, l'âme de la nation a parlé” (Tomaszewski 2010, p. 17). Et d'après Theodor Adorno (Tomaszewski 2010, p. 17):

La musique [de la *Fantaisie en fa mineur*] dit que la Pologne n'a pas encore péri, et qu'elle se relèvera sûrement un jour. [...] Il faut avoir les oreilles bouchées pour ne point l'entendre.

### 3.5.2. LE COURANT NOBLE ET LE COURANT POPULAIRE

Le caractère polonais de la musique de Chopin a deux courants: noble et aristocratique d'une part, et populaire de l'autre. Il semble que Norwid songeait au premier en parlant de „la Pologne de l'omniperfection des ans”, et au second en parlant des „fleurs des champs”.

Chopin avait connu le premier courant, ce que Liszt a scrupuleusement noté, aux bals varsoviens. La source, et le symptôme du second fut la fascination par le folklore, manifeste, chez Chopin, depuis son enfance. Wójcicki décrit une scène caractéristique (1858, vol. II, p. 17):

Un hiver, en revenant d'une soirée entre amis avec son père, [Frédéric] entendit dans l'auberge un violoniste zélé qui jouait bravement les mazurkas et les obereks. Frappé par leur originalité et leur force, il s'arrête

sous les fenêtres et supplie son père de s'arrêter, car il doit entendre le musicien de campagne. Il resta planté ainsi près d'une demi-heure; en vain son père le pressait de rentrer, Frédéric ne quitta pas la fenêtre avant que le violoneur n'eût fini.

Iwaszkiewicz a remarqué que la genèse de cette fascination remonte à l'époque du roi Stanislas Auguste (1955, p. 41):

Il flotte [sur cela] l'âme de Kołłątaj et de Staszic, les premiers initiateurs de la collecte des chants populaires polonais, et qui avaient inspiré des hommes comme Zorian Dołęga-Chodakowski, et après lui Krystyn Lach-Szyrma.

Chopin lui-même a d'ailleurs souvent décrit son intérêt pour la musique populaire polonaise, ne fût-ce que dans le *Courrier de Szafarnia*.

Mais comment montrer en quoi le caractère polonais ou le patriotisme se manifestent en musique?

Référons-nous au diagnostic de Liszt, à qui il faut concéder un savoir d'expert et une intuition profonde, nourrie également de sa pratique de compositeur.

Le point de départ de ce diagnostic est l'hypothèse suivante (Liszt 1852, p. 36):

Dans les danses nationales tout un côté du caractère des peuples se décèle.

Adoptons-le, sans oublier que ces caractères peuvent évidemment se manifester d'autres manières.

Dans le cas de la Pologne, les danses nationales que sous-entendait Liszt éteint: la polonaise et la mazurka; dans un moindre degré, la cracovienne.

Remarquons que le premier représente bien la «noblesse» et l'«aristocratie», et le second — le caractère «populaire», bien que, comme le note Liszt, il est plus universel que le premier (1852/1879, pp. 688–690):

Dans ces pays [*scil.* en Pologne] [...] la mazour se danse des palais jusqu'aux chaumières.

Un siècle après, Kotarbiński renchérit, en écrivant (1960, p. 394):

Dans les chants de Noël comme dans les chants de la fête des moissons pulse le rythme de la polonaise, et si la joie de vivre entraîne les jeunes à danser ce sera la mazour ou un rythme similaire.

### 3.5.3. LES POLONAISES ET LES MAZURKAS

Déjà avant Chopin, on composait des polonaises en version de concerto. Son apport à ce genre fut, selon Liszt, «une présentation plus émotive et des arrangements harmoniques nouveaux» (1852/1960, p. 48). Prenons le risque d'ajouter: une présentation et un arrangement plus «raffinés» et en même temps plus polonais. N'oublions pas que Chopin sentait la «note polonaise», ayant pu l'entendre non seulement en monodie solo, mais aussi avec accompagnement. Même des connaisseurs aussi éminents et bienveillants envers Chopin, comme Norwid, ne l'ont pas compris tout de suite. Norwid confessait dans la lettre de la fin de 1845 à Antoni Celiński (1971–1976, vol. VIII, p. 18):

J'estime beaucoup CHOPIN, mais la polonaise d'OGIŃSKI me semble plus vraie, et je pourrais dire que j'en sens la rondeur „DANS MES MAINS”, comme le dit Adam [*scil.* Mickiewicz].

Liszt voyait la spécificité de la polonaise en tant que genre musical avant tout dans son rythme «autoritaire» et «gracieux» à la fois. Encore de nos jours, il est plus aisé de le «voir» chez les personnes dansant la polonaise, d'un pas lent et avec des révérences, et l'«entendre» chez des musiciens qui jouent pour elles, que de le décrire avec précision.

Rien d'étonnant que Liszt, dans son «explication» de la particularité rythmique de la polonaise, se soit servi de

métaphores et de comparaisons (1852/1879, pp. 42, 27–28 et 32):

Ce n'était point une promenade banale et dénuée de sens qu'on accomplissait; c'était un défilé. [...]

Les rythmes énergiques des POLONAISES [...] font tressaillir et galvanisent toutes les torpeurs de nos indifférences. Les plus nobles sentiments traditionnels de l'ancienne Pologne y sont recueillis. Martiales pour la plupart, la bravoure et la valeur y sont rendues avec la simplicité d'accent qui faisait chez cette nation guerrière le trait distinctif de ces qualités. Elles respirent une force calme et réfléchie, un sentiment de ferme détermination joint à une gravité cérémonieuse qui, dit-on, était l'apanage de ses grands hommes d'autrefois. L'on croit y revoir les antiques Polonais, tels que nous le dépeignent leurs chroniques; d'une organisation massive, d'une intelligence déliée, d'une piété profonde et touchante quoique sensée, d'un courage indomptable, mêlé à une galanterie [...].

La polonaise [...] fut, par une exception caractéristique, surtout destinée à faire remarquer les hommes, à mettre en évidence leur beauté, leur bel air, leur contenance guerrière et courtoise à la fois. (Ces deux épithètes [*scil.* „guerrière” et „courtoise”] ne définissent-elles pas le caractère polonais?...)

Cette «autorité» et «grâce» rythmiques se trouvent soulignées par la mélodique et l'harmonique particulières à la polonaise. Pour parler en images, c'est une mélodique «de fanfare» et une harmonique «claire», qui la distinguent de la mélodique de cantilène et de l'harmonique labile, abondant en „dissonances osées”, des mazurkas typiques. Voilà comment Liszt décrivait cette différence (1852/1879, pp. 60–61 et 109–110):

Les MAZOURES de Chopin diffèrent notablement d'avec ses POLONAISES en ce qui concerne l'expression. Le caractère en est tout-à-fait dissemblable. C'est un autre milieu, dans lequel les nuances délicates, tendres, pâles et changeantes, remplacent un coloris riche et vigoureux.

[...] Ce n'est que là [*scil.* en Pologne] qu'on peut saisir ce que cette danse renferme de fier, de tendre, de provoquant. [...]

Dans le grand nombre des MAZOURES de Chopin, il règne un extrême diversité de motifs et d'impressions. Plusieurs sont entremêlées de la résonnance des éperons [...]. Quelques autres semblent révéler les angoisses, les peines et les secrets ennuis, apportés à des fêtes dont le bruit n'assourdit pas les clameurs du cœur.

Ces paroles contiennent aussi l'opinion de Liszt sur la rythmique particulière des mazurkas, où il percevait, là encore en opposition aux polonaises, „une force rustique” et „une hardiesse”. Pourtant, il vaut la peine de souligner ce que Moniuszko a remarqué le premier: l'évolution formelle et la *sui generis* individualisation des mazurkas de Chopin. Moniuszko écrivait dans un texte bref, mais essentiel, „En réponse à J.I. Kraszewski” [„W odpowiedzi J.I. Kraszewskiemu”], publié en 1857 (1857, pp. 61–62):

Jamais je ne fus éconduit par le nom modeste de la MAZURKA, donné [par Chopin] à une idée profonde de POÈME ÉPIQUE tenant par miracle dans quelques mesures de musique. [...]

Chopin n'était responsable que pour soi, il chantait en son génie la beauté de SON âme, la douleur de SON cœur, le jeu des SES sentiments. [...]

Chopin à ses débuts a pris le thème populaire pour exemple. Avec le temps, quand il se détachait de sa source, il n'est pas étonnant que cette nuance populaire s'estompa peu à peu et, de matériel travaillé par lui, devint l'élément unique de la création de Chopin. Seule l'inscription qu'il avait donnée à la première s'est préservée dans la dernière MAZURKA. [...]

Compare la dernière à la première, tu ne sauras qu'alors ce que le maître avait voulu obtenir et ce qu'il a atteint.

Cette évolution concernait aussi le «contenu». D'abord, un «climat» d'oberek y régnait. Heller écrivait en 1827 (*O Chopinie* 2010, p. 42):

Chopin [...] jouait avec son art, le maîtrisait, charmait l'auditeur par le brio inné du rythme et de la mélodie polonais.

Ensuite, la «note» mélancolique prit le dessus.

Iwaszkiewicz explique la „rêverie” et la „tendresse” de ces mazurkas mélancoliques par l'influence de l'etnos ukrainien, qui se propageait par deux voies (1955, p. 98):

À cette époque, le contact [de Varsovie] avec le chant de l'Ukraine, la dumka ukrainienne et la danse ukrainienne étaient naturels, directement, par les propriétaires terriens des régions de l'Est, qui arrivaient en grand nombre à Varsovie avec leurs serviteurs ukrainiens. [...]

Par le paysage et les chants de la région de Hrubieszów, Chopin s'est rapproché de l'essence même du climat créé [...] par le chant mélancolique des «bandos» loués pour travailler aux champs de betteraves.

Sans vouloir écarter ces relations, qu'Iwaszkiewicz à peut-être remarquées parce qu'il venait lui-même du cœur de l'Ukraine (il naquit à Kalnik près de Kiev), ajoutons que la source principale de la „rêverie” et de la „tendresse” Chopiniennes coulait au cœur de la Pologne: en Couïavie natale de sa mère et dans la version locale de la mazoure — la couïavienne, et dans les «dumkas de Dobrzyń». L'une d'elles fut heureusement notée par Oskar Kolberg, qui avait traversé la région de Dobrzyń peu de temps après Chopin (et d'ailleurs sur sa suggestion) (Kolberg 1969, p. 78):



Comparons-la à la *Mazurka en si mineur* op. 33 n° 4:



La ressemblance mélodique la plus saillante existe entre les mesures 5–8 chez Chopin et les mesures 7–8 et 111–112 de la «dumka de Dobrzyń». On peut toutefois retrouver d'autres analogies de mélodique. Dans les deux premières mesures de la «dumka» la mélodie reste dans l'ambitus de l'octave, et la quarte effectue un saut en bas caractéristique, répété dans la quatrième mesure, après un motif de gamme retombant. Dans la mazurka «à la couïavienne» de Chopin, on a également l'ambitus d'une octave, et les points-clés de la mélodie sont des intervalles purs: des quartes montantes dans la 1<sup>e</sup> mesure, et des quintes tombantes dans la 2<sup>e</sup> mesure. À un endroit (la 12<sup>e</sup> mesure), Kolberg a noté une «plainte gémissante» du chanteur; chez Chopin, il y a davantage d'endroits qui mettent en valeur ce maniérisme caractéristique — aux places «plaintives» correspondent des mordantes (dans les mesures: 1, 2, 3, 5 et 7) et des appoggiatures (dans les mesures 2 et 4).

Le motif de la quarte retombante est par ailleurs très caractéristique pour Chopin. On le retrouve notamment

dans la *Mazurka en sol mineur* op. 24 n° 1 et dans la *Mazurka en sol dièse mineur* op. 33 n° 1.

### 3.5.4. LES CHANSONS ET LES CHANTS

On souligne que toutes les œuvres de Chopin appartenant à la lyrique vocale ont des textes polonais. Ce n'est pourtant pas leur langue qui est essentielle, mais leur contenu. Sous cet égard, leur choix est loin d'être aléatoire.

Ils expriment, par une forme poétique, la vision Chopinienne du monde, le fait que son noyau était constitué par les éléments suivants: l'amour, la vie et la mort, la patrie. Et ils forment deux groupes naturellement contrastés: dans la période varsovienne prévaut la lyrique romantique, l'idylle, et dans la période parisienne — la lyrique patriotique, pleine de mélancolie.

#### 3.5.4.1. L'AUBE ET LE CRÉPUSCULE DE L'AMOUR

Voici l'«histoire» lyrique d'un amour malheureux, prise par Chopin dans les textes de Ludwik Osiński, de Zaleski, de Witwicki et de Mickiewicz; peut-être extrêmement simple, mais si singulièrement réelle.

L'amour naît imperceptiblement („Chanson lithuanienne” [„Piosnka litewska”] d'Osiński, 1830–1831):

La vérité?

Oui, ma bonne mère, dire vrai je préfère,

J'ai entrevu mon garçon sur la lande.

Quelques instants nous nous parlâmes à peine.

Après vient le charme („Le beau garçon” [„Śliczny chłopiec”] de Zaleski, 1841):

Il est beau, je ne demande pas trop!

Moustache noire, et pâle de peau.

Qu'il me regarde bien en face,

C'est le bonheur qui m'embrasse. [...]

Qu'il est tard d'une heure seulement,

Il me manque, j'en meurs de tourment.

Ensuite, un sentiment d'abandon et de sacrifice total („Le souhait” [„Życzenie”] de Witwicki, 1829):

Si je puis être le soleil qui luit,

Vois, je ne brillerais que pour toi, chéri!

Enfin, les caresses („Ma cajoline” [„Moja pieśzcotka”] de Mickiewicz, 1832–1837):

Ma cajoline, à l'instant joyeux

Si elle commence son chant, son gazouillis, [...]

Je la laisse faire [...].

Quand son discours ses yeux fait briller [...],

J'avance mes lèvres, n'écoute pas, et rêve

de l'embrasser, encore de l'embrasser!

Tout d'un coup naissent de mauvais pressentiments („La magie” [„Czary”] de Witwicki, 1829):

J'en suis sûr — c'est la magie!

Nous chantons: cela me tracasse;

Elle part: le regret m'envahit;

Je veux me réjouir — hélas!

Les pressentiments sont devenus réalité, et voilà la séparation („La bague” [„Pierścień”] de Witwicki, 1836; *nb.* dédié à Maria Wodzińska):

Les autres s'étaient amusés,

Moi, j'étais fidèle.

Un jeune gars était passé,

Ma bague reste chez elle.

Il ne reste que le souvenir („Hors de ma vue” [„Precz z moich oczu...”] de Mickiewicz, 1827/1830), la nostalgie („L'émissaire” [„Poseł”] de Witwicki, 1830) et le regret („Hors de ma vue” de Mickiewicz, 1827/1830):

Hors du souv'nir! Oh non, non! Ma mémoire  
Ni la tienne, chère, n'obéira guère.

Ô hirondelle [...]  
Bienvenue à toi, chanteuse pleine de rires.  
[...] Nous apportes-tu de loin un chant neuf?  
[...] Qu'as-tu à sourire? Elle n'est plus ici!

Comme l'ombre s'allonge lorsque l'on retraite,  
Elle fait plus large son cercle noirâtre,  
Telle ma mémoire, plus loin est défaite,  
Plus grosse la crêpe dont elle te drape.

#### 3.5.4.2. LES JOIES ET LES PEINES DE LA VIE

La vie est remplie de joies et de peines, comme le disent les textes de Witwicki et de Zaleski.

Les peines dominant („Le printemps” [„Wiosna”] de Witwicki, 1838):

La mémoire regrette,  
Et le cœur a pleuré.  
Une larme va naître,  
Une larme a coulé.

Certains s'y sont résignés („Où elle aime être” [„Gdzie lubi”] de Witwicki, 1829):

La jolie fille [...],  
Elle aime être où l'on chante du gai,  
Elle aime être où l'on chante du triste.

Les autres peuvent essayer de faire taire les pensées noires („La débauche” [„Hulanka”] de Witwicki, 1830):

Que ruminez-vous, mon frère? Au diable les ennuis!  
Partout la misère sorcière; bois vite et oublie!

„Oublie” — car tout finit avec la mort („Le fiancé” [„Narzeczoney”] de Witwicki, 1831; „La double fin” [„Dwojaki koniec”] de Zaleski, 1845):

Où est-tu, ma jolie fille?  
Que ne m'accours-tu?  
Comment veux-tu qu'elle sautille,  
Si en terre elle gît?  
Lâchez-moi! le regret me mine.

Après l'amour d'un an, séparés pour longtemps,  
Les cœurs brisés, et tous les deux dormant.  
Gît la belle fille dans son lit moelleux,  
Gît le cosaque en chènevie allongé!

#### 3.5.4.3. LA LUTTE POUR LA LIBÉRATION DE LA PATRIE

Enfin, une «histoire» lyrique de la lutte pour la libération de la patrie, telle que l'ont décrite les textes de Witwicki, Zygmunt Krasiński, Wincenty Pol et Zaleski, choisis par Chopin:

Vient le moment de faire ses adieux — d'aller se battre („Le soldat” de Witwicki, 1830):

Mon cheval hennit et gratte; il est temps; laissez!  
Père et mère, et sœurs chères, je vous dis „adieu”!

L'insurrection commence („Le soldat” de Witwicki, 1831):

Si je dois mourir —  
Mon cheval, vers ton étable va, libre, courir!



J'entends appeler mes sœurs; reviens, mon cheval!  
Non? Va donc, que Dieu nous garde, cours dans la bataille!

Mais hélas! L'insurrection se termine par la défaite („La rivière triste” [„Smutna rzeka”] de Witwicki, 1831):

Ô rivière près de la frontière,  
Que sont troubles tes eaux? [...]  
Une mère pleure dans mon courant. [...]  
Elle a enterré sept filles, [...]  
Les têtes vers l'est.  
Elle salue leur esprits tristes [...]  
Et chante son deuil.

Au lieu d'une révolte armée, sans chances de réussir, peut-être aurait-on mieux fait de travailler au quotidien pour le bien de sa patrie („La mélodie” [„Melodia”] de Krasiński, 1847; *nb.* dédiée à Potocka; „Les feuilles tombent de l'arbre” [„Leci liście z drzewa”] de Pol, 1836):

De la montagne [...]  
Ils avaient vu la terre promise. [...]  
En cette vie de noce jamais n'auront,  
Et il se peut que l'on les oublie,  
Oubliés, oubliés ils seront.

Ô mon pays; si ces héros, ces frères  
Pour toi avaient travaillé,  
Et pris chacun une poignée de ta terre,  
La patrie ils rebâtiraient.

Les vaincus devront faire face à l'exil et à la solitude („Il n'y a guère ce qu'il me faudrait” [„Nie ma czego trzeba”] de Zaleski, 1840):

Car il n'y a guère ce qu'il me faudrait!  
Depuis longtemps je suis mal, je m'ennuie,

De mon soleil et de mes nues pas trace,  
Ni de cette chose qui mon cœur nourrit.

Quelle joie d'aimer et de chanter serait-ce,  
À l'étranger mes rêves pourrais-je rêver,  
Hélas, personne ici pour ma tendresse,  
Hélas, personne ici à qui chanter!

### 3.5.5. L'„ÂME DE LA NATION”

Qu'en est-il donc du caractère polonais de la musique de Chopin en général?

Parfois il est évident, et l'allusion du compositeur — lisible. Ce fut le cas du concert à Vienne, que Chopin a décrit dans la lettre du 12 août 1829 à sa famille:

Hier, après le concert, le [metteur en scène], m'ayant serré la main bien fort m'a dit [...] de prendre encore un thème polonais; j'ai choisi *Chmielek* [Le houblon], ce qui a échauffé le public, qui n'avait pas l'habitude de tels chants. Mes espions au parterre me juraient qu'on sautait sur les bancs.

Il s'agissait d'un chant nuptial polonais très ancien, pentatonique encore, chanté au moment de mettre son bonnet à la mariée, qui devait danser alors jusqu'au bout de souffle, tour à tour avec chacun des invités, la danse dite „d'oreiller”:





L'allusion est claire aussi dans le cas du *Scherzo en si mineur* contenant la seule citation incontestable dans les compositions préservées de Chopin: celle d'un très beau chant de Noël polonais „Dors, mon petit Jésus” [„Lulajże Jezuniu”], connue en ses premières versions des débuts du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui y apparaît dans la partie médiane, légèrement modifiée et développée.



Dans ce contexte seulement, le début et la fin du *Scherzo* prennent leur signification complète: nous interprétons spontanément leur dramatisme poignant, et par moment le «cri» (en finale) comme une expression de nostalgie teintée de révolte (comme un *Album de Stuttgart* en musique?).

Dans les mazurkas, les plus «polonais» de parmi les œuvres de Chopin, nous n'avons pas d'allusions si transparentes. Elles ont bien peu en commun avec de simples stylisations en danse populaire, que Chopin a vues et entendues dans sa jeunesse, à Varsovie. Le caractère polonais des mazurkas de Chopin est plutôt imaginaire: il se manifeste par un rythme, des accents et la tonalité spécifiques. C'est pourquoi il s'irritait tellement des tentatives grossières d'Oskar Kolberg et de Wojciech Sowiński ou de Nowakowski en ce domaine.

À propos des chants de Kolberg avec accompagnement, il a écrit simplement à sa famille dans la lettre d'avril 1846:

De bonnes intentions, pas assez de muscle.

Pour Sowiński, il le dépeignait dans la lettre du 25 décembre 1831 à Woyciechowski:

Si j'ai pu imaginer la charlatanerie ou la sottise en art, je ne le pus jamais aussi bien que je ne le peux maintenant, lorsque j'en dois écouter en me lavant ou en arpentant ma chambre. Mes oreilles en rougissent — je le flanquerais volontiers à la porte, et je le dois ménager, voire lui montrer une tendresse réciproque. [...] Et savez-vous de quoi [Sowiński] m'empoisonne le plus? C'est de son assemblage de chants d'auberge, arrangés contre tout bon sens, avec le pire accompagnement, sans la moindre connaissance de l'harmonie et de la prosodie, avec des finales de contredanse — et il appelle ça un recueil de chants polonais. [...] Imagine comme c'est agréable, lorsqu'il saisit au vol par-ci par-là une bribe de ma musique, et dont la beauté repose souvent sur l'accompagnement, et la joue dans un goût provincial, de Schœne Kathrin, de glouglou, de l'orgue la plus piètre,<sup>21</sup> et l'on ne peut rien dire, car il ne comprendra jamais plus en dehors de ce qu'il a saisi. C'est un Nowakowski retourné.

Quant à Henri Herz, il le jugeait plus âprement encore dans la lettre du 28 mai 1831 à sa famille:

Et, en fin de son concert, Herz doit jouer se propres *Variations sur des MOTIFS POLONAIS*. PAUVRES MOTIFS POLONAIS! Vous n' imaginez pas quels *majufes* il va vous servir, l'appelant, pour attirer le public, de la „musique polonaise”. Avec ça, va maintenant défendre cette musique POLONAISE,

<sup>21</sup> Les composantes successives décrivant le „goût provincial” ont probablement le sens suivant: l'expression „de Schoene Kathrin” vient de l'expression „la belle Catherine” („schoene Kathrin” en allemand) qui désigne une aubergiste; „de glouglou” fait allusion au terme dont Chopin se servait pour désigner la façon de chanter des paysannes des environs de Dobrzyń; enfin „de l'orgue la plus piètre” se rapporte au niveau déplorable des organistes de campagne.

trahis ton opinion d'elle, et on te prendra pour un fou, d'autant plus que Czerny, cet oracle viennois sur la fabrication des sucreries musicales de toute sorte, n'a encore varié aucun thème POLONAIS.

Comment donc peut-on expliquer que de vrais „motifs polonais” se laissent entendre même dans celles des œuvres de Chopin où il n'a pas fait même ces allusions légères à une genèse polonaise?

Il semble que nous entendons chez Chopin un caractère polonais d'autant plus distinctement que nous en savons davantage sur lui-même: qui il était, quelles valeurs il prônait et ce qu'il tenait pour le plus important.

Car Chopin fut de ces artistes qui nous sont transmis le monde de leurs valeurs par leur musique. Karol Szymanowski l'a très justement formulé en ces paroles (Szymanowski 1930, p. 134; 1923, p. 132; et 1931, p. 138):

Ne chercher dans la [...] [musique de Chopin] que des ombres vagues et des reflets des événements passés sans retour, quelle étroitesse d'imagination! La vanité multicolore, criarde, des manteaux à la polonaise et des manteaux fourrés des nobles, le cliquetis des sabres nus des chevaliers — dans les POLONAISES! Ou le froissement des draps raides et grossiers des paysans, les sarabandes des souliers ferrés, les échos des chansons d'auberge — dans les MAZURKAS! Et comme il arriva souvent qu'on essayât de la plier par force à des cadres trop étroits, trop pauvres pour sa magnificence! Cette musique n'est pas non plus un journal du vécu personnel, douloureux, de son auteur, ni une plainte stérile de l'amertume des jours trop gris, ni même une vision noire, lugubre, du deuil national de ces temps. [...]

Le «caractère polonais» de l'œuvre de Chopin ne laisse pas le moindre doute; il ne consiste cependant pas à ce qu'il écrivit aussi des polonaises et des mazurkas (une relation mal comprise avec la musique populaire comme base d'une création individuelle!), dans lesquels on essayait d'imprimer DE L'EXTÉRIEUR un contenu émotionnel et littéraire qui leur était complètement étranger. Dans la «musicalité» directe de ses œuvres, il dépassa son époque au double sens du mot: comme artiste, il recherchait

des formes en dehors du caractère littéraire et dramatique de la musique, propre au romantisme, et comme Polonais, il n'y dépeignait pas l'essence de cette crise tragique de l'histoire de sa nation, il visait par instinct à rendre l'expression la plus profonde, et comme outre-historique, de sa race, conscient de ce que seulement en libérant l'art du cadre historique, aussi dramatique fût-il, il saurait lui donner les valeurs les plus durables, et réellement polonaises. [...]

Le «caractère polonais» [...] [de la musique] de Chopin, s'élevant au-dessus d'un exotisme populaire et par trop facile, propre à l'ainsi dite musique «nationale», vise les hauteurs les plus pures de l'expression transcendente de l'âme même de notre nation.

En tant que pianistes, nous avons joué les compositions de Chopin «depuis toujours», et nous connaissions les faits essentiels de sa biographie. Mais seulement en élaborant ce livre, en lisant les lettres de Chopin, les relations de ses proches et de ses amis, nous avons vraiment appris à le connaître, du moins le mieux que c'est possible pour quelqu'un qui a vécu deux siècles plus tôt. Ce que nous avons appris sur Chopin nous a surpris et réjouis, et cela pour deux raisons.

Premièrement, il s'était avéré que Chopin ne fut pas seulement un musicien génial, ce dont nous étions toujours conscients, mais un homme, d'une part, sage, plein de droiture et de probité, et d'autre part sensible et charmant.

On ne rencontre qu'exceptionnellement un génie qui rassemble tous ces traits de caractère.

Deuxièmement, nous avons découvert que plusieurs opinions de Chopin sont aussi les nôtres. Comme Chopin, nous avons horreur des mystifications dans le raisonnement et du bredouillement pseudo-scientifique. En art, nous prisons, nous aussi, la maîtrise, la modération et le bon goût, et nous détestons le bâclage, l'exagération et la nouveauté à tout prix. Au sommet de notre hiérarchie des valeurs, nous avons placé, comme Chopin, la Patrie.

\*\*\*

Le bâtiment au 3, rue Krakowskie Przedmieście, où trouve son siège l'Institut de la Philosophie de l'Université de

Varsovie se trouve entre l'église Sainte-Croix et le pavillon gauche du Palais des Krasinśki, où, pendant les dix dernières années du séjour de Chopin à Varsovie, avaient habité ses parents.

Ce fut de cet appartement que Chopin était parti pour quitter la Pologne — à jamais, comme il s'était avéré.

Devant les fenêtres du Département de la Sémiotique Logique dans les combles du bâtiment au 3, rue Krakowskie Przedmieście, où nous sommes employés tous les deux, s'ouvre la vue majestueuse des dômes magnifiques de la Sainte-Croix.

C'est dans cette église, à quelques dizaines de mètres seulement du lieu où nous travaillons, que repose le cœur de Chopin, ramené en Pologne par Ludwika Jędrzejewiczowa sur une demande expresse de son frère.

À chaque fois que nous venons dans notre Institut et dans notre cabinet, nous songeons à l'instant où Chopin quittait Varsovie, et en même temps, nous sentons, malgré la malignité du sort, son éternelle présence.

## TABLE DES ILLUSTRATIONS

COMPRISES DANS LA VERSION POLONAISE DU LIVRE

abréviations: ABr — Anna Brożek; ABrz — Agnieszka Brzezińska; DPZS — Dyrekcja Państwowych Zbiorów Sztuki; FC — Fundacja XX Czatortoryskich; JJ — Jacek Jadacki; JK — Jerzy Koralewski; LB — Leon Binental; LC — Laura Ciechomska; MFC — Muzeum Fryderyka Chopina; MJ — Małgorzata Józków; MM — Maria Mirska; MwŁ — Muzeum w Łowiczu; NIFC — Narodowy Instytut im. Fryderyka Chopina; SC — Sylwiusz Chrastina; SZ — Szczepan Ziarko; TH-L — Towarzystwo Historyczno-Literackie; TiFC — Towarzystwo im. Fryderyka Chopina; TJ — Tadeusz Jelinek; WTM — Warszawskie Towarzystwo Muzyczne.

La collection de LC — disparue en 1939. La collection de LB a disparu dans les années 1939–1944. La collection WTM a disparu dans les années 1942–1944. La collection de DPZS a disparu en 1939.

1. *Chacun, ici, admire l'attention que tu as eue [pour nous] [...] en venant nous joindre à Carlsbad, lieu que nos n'oublierons jamais.* (15.12.1835). La place du marché à Karlove Vary (Carl Waage, avant 1850); Waage 1850 (vers).
2. *Même un meilleur concert ne saura rendre mon affection pour toi, cher papa* (6.12.1818). Mikołaj Chopin (Ambroży Mieroszewski, 1829); de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.
3. Le roi Stanisław Leszczyński sur une médaille de 1706; de la collection de JJ.
4. La rivière Utrata à Żelazowa Wola; photo: JJ.
5. *Le c-te de Sabran [est mort], je l'avais beaucoup aimé, [...] celui qui a écrit de jolis contes en vers [...] en imitant certains de Krasicki* (11.10.1846). Ignacy Krasicki (Daniel Chodowiecki, fin du XVIII<sup>e</sup> siècle); Krasicki 1830.
6. La lettre du père de Chopin à Frédéric, écrite le 14 septembre 1835, lors de son chemin de retour de Karlove Vary à Varsovie; de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.
7. Le tombeau des parents de Frédéric Chopin — Justyna née Krzyżanowska et Mikołaj Chopin — à la Cimetière de Powązki à Varsovie (9–IV–1); photo: JJ.
8. *Je termine, en remerciant encore une fois Madame ta mère pour s'être souvenue dans sa bienveillance de son serviteur fidèle, qui a, lui aussi, un peu de sang couïavien dans les veines* (18.07.1834). Les Couïaviens (Jan Nepomucen Lewicki, 1841), [en:] Leon Zienkowicz, *Les costumes du peuple polonais*, Paris 1838–1841; de la collection de JJ.
9. *Écris-nous plus souvent, par égard pour mon âge et pour notre affection pour Toi* (fin février 1838). Justyna Chopin née Krzyżanowska (Ambroży Mieroszewski, 1829); de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.
10. La page de titre des *Œuvres [Dziela]* d'Ignacy Krasicki, publiées en 1830 à Paris; Krasicki 1830.
11. La lettre de sa mère à Frédéric Chopin, écrite en la deuxième moitié de février 1848 à Varsovie (a et b); de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.
12. *Je crains [...] que tu ne te fâches même une fois contre ce cœur qui t'aime le plus au monde et t'estime* (15.12.1835). Ludwika Jędrzejewiczowa née Chopin (Ambroży Mieroszewski, 1829); de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.

13. La lettre de Frédéric Chopin, écrite le 25 juin 1849 à Paris à Ludwika Jędrzejewiczowa à Varsovie; de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.
14. La page de titre de la première édition d'*Un bref imagier de la vie de sainte Véronique Giuliani* (1841), écrit par Ludwika Chopin-Jędrzejewicz d'après une biographie en italien par Filippo Maria Salvatori; de la collection de JJ.
15. Portrait de sainte Véronique (Walenty Bułakowski, mi-XIX<sup>e</sup> s.), illustration dans la seconde édition de l'*Imagier de la vie de sainte Véronique Giuliani* (1859); de la collection de JJ.
16. La page de titre de la seconde édition de l'*Imagier de la vie de sainte Véronique Giuliani* (1859); de la collection de JJ.
17. Le tombeau de Ludwika Jędrzejewicz née Chopin à la Cimetière de Powązki à Varsovie (175-V-1); photo: JJ.
18. *Nous les blonds, moi et Izabela* (18-20.07.1845). Izabela Jędrzejewicz née Chopin (Ambroży Mieroszewski, 1829); de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.
19. Le tombeau d'Izabela Barcińska née Chopin à la Cimetière de Powązki à Varsovie (II-II-10); photo: JJ.
20. *Cela fait quatre semaines qu'Emilia est alitée; une toux l'a prise, elle a commencé à cracher du sang, maman a pris peur* (12.03.1827). Emilia Chopin (auteur anonyme, vers 1826, miniature aquarelle et gouache sur ivoire); de la collection de MFC dans NIFC; propriété de TiFC, n° inv. M/34.
21. Le tombeau de Emilia Chopin à la Cimetière de Powązki à Varsovie (175-II-6); photo: JJ.
22. *Bien que Maman n'eût vraiment pas voulu me permettre de partir, rien n'y fit; nous sommes à Żelazowa Wola tous les deux, avec Ludwika* (24.12.1825). La gentil-hommière de Żelazowa Wola; photo: JJ.
23. *Tu t'attarderas encore sur ma pierre comme un de nos saules, te souvient-il? ceux qui montrent leur crânes nus* (18.08.1848). Un vieux saule à Żelazowa Wola; photo JJ.
24. Le Palais des Saxons à Varsovie (du côté du Jardin des Saxons), où les Chopins ont habité dans les années 1810-1817 (Julian Cegliński, mi-XIX<sup>e</sup> s.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
25. Le Jardin des Saxons, avec l'allégorie de la Gloire; les Chopin s'étaient promenés là dans les années 1810-1817; photo: JJ.
26. *Mon Jardin le Botanique, l'ancien alias derrière le palais, fut fort bien arrangé sur l'ordre de la Commission* (15.05.1826). Le Parc Casimir, l'ancien Jardin Botanique de l'Université de Varsovie, où Frédéric Chopin avait joué et s'était promené aux temps de son séjour au Lycée de Varsovie; photo: JJ.
27. *Tu ne devineras jamais d'où sort cette lettre!... Aurais-tu songé que c'est de la seconde porte du pavillon du Palais Casimir?* (24.12.1825). Le pavillon droit du Palais Casimir à Varsovie, où les Chopin avaient habité dans les années 1817-1827; photo: JJ.
28. *Il y a un haut une chambre qui me servira à habiter confortablement* (27.12.1828). Le pavillon gauche du Palais des Krasiński à Varsovie, où les Chopin avaient habité dans les années 1827-1837; photo: JJ.
29. *Sa Majesté l'Empereur et Roi Alexandre a daigné l'honorer d'une bague coûteuse, lorsqu'il avait eu l'honneur de se laisser entendre par ce Monarque* (Mikołaj Chopin, 13.04.1829). L'église évangélique-augsbourg de la Trinité à Varsovie; photo: JJ.
30. La vue de Varsovie du côté de la Prague (Julian Cegliński, mi-XIX<sup>e</sup> s.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
31. Le salon des Chopin au Palais des Krasiński à Varsovie (Antoni Kolberg, 1832); de l'ancienne collection de WTM; Binental 1930.
32. L'Église Sainte-Croix et Le Palais Staszic vus du salon des Chopin dans le pavillon du Palais des Krasiński; photo: JJ.

33. Le Palais des Radziwiłł (du Gouverneur) à Varsovie, où Frédéric a donné un premier concert public le 24 février 1818 (Fryderyk Krzysztof Dietrich, vers 1821); Lam (éd.) 1928–1930, vol. III.
34. Le Palais des Radziwiłł (du Gouverneur) à Varsovie; photo: JJ.
35. Le Palais Bleu, où Frédéric Chopin avait joué plusieurs fois depuis sa 6<sup>e</sup> année; photo: JJ.
36. Le Palais des Potocki, où avait joué Frédéric Chopin; photo: JJ.
37. Le Grand Théâtre à Varsovie (Alfons Matuszkiewicz, mi–XIX<sup>e</sup> s.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
38. *Aux côtés des M.M. Żywny et Elsner même un âne bâté aurait appris quelque chose* (19.08.1829). Wojciech Żywny (Ambroży Mieroszewski, 1829); de l'ancienne collection de LC; Karłowicz 1904.
39. La pierre tombale de Wojciech Żywny à la Cimetière de Powązki à Varsovie (12–II–20); photo: JJ.
40. *Si je n'avait pas pris des leçons chez Elsner [...] j'aurais su encore moins que je ne le sais aujourd'hui* (10.04.1830). Józef Elsner; Askenazy et al. 1901–1903, vol. I.
41. La pierre tombale de Józef Elsner à la Cimetière de Powązki à Varsovie (159–V–1) (Ludwik Piechaczek, vers 1858); Wójcicki 1858, vol. II.
42. La pierre tombale de Józef Elsner à la Cimetière de Powązki à Varsovie (159–V–1); photo: JJ.
43. L'exemplaire des *Leçons d'harmonie — Aneweising zum General Baß [Nauka harmonii]* de Karol Antoni Simon (Poznań 1923, Aux frais de l'auteur), propriété de Frédéric Chopin; de l'ancienne collection de WTM; Binental 1930.
44. L'orgue dans l'église des sœurs visitandines à Varsovie, sur laquelle avait joué Frédéric Chopin; photo: JJ.
45. *Chaque semaine, le dimanche, je joue de l'orgue chez les visitandines, et les autres chantent* (novembre 1825). L'église des sœurs visitandines à Varsovie; photo: JJ.
46. Le maître-autel de l'église des sœurs visitandines à Varsovie; photo: JJ.
47. Le Palais Staszic à Varsovie, qui, dans les années 1823–1832, fut le siège de la Société des Amis des Sciences; photo: JJ.
48. Samuel Bogumił Linde; buste (Jakub Tatarkiewicz, mi–XIX<sup>e</sup> s.) du tombeau à la Cimetière Évangélique–Augsbourg à Varsovie (1–12); photo: JJ.
49. Le tombeau de Samuel Bogumił Linde (Władysław Walkiewicz, avant 1858) à la Cimetière Évangélique–Augsbourg à Varsovie (1–12); Wójcicki 1858, vol. III.
50. *Je viens écouter Brodziński, Bentkowski et les autres, dont les cours se réfèrent à la musique, même si ce n'est qu'un petit peu* (2.10.1826). Feliks Bentkowski; Askenazy et al. 1901–1903, vol. I.
51. *Nous avons dû nous inscrire dans son livre [scil. de Hanka], consacré à ceux qui viennent visiter le Musée de Prague, et qu'il honore de son estime. Il y a déjà des inscriptions de Brodziński, de Morawski etc.* (26.08.1829). La tête de Kazimierz Brodziński de sa statue dans l'église des visitandines à Varsovie (Władysław Oleszczyński, 1863); photo: JJ.
52. Jakub Tatarkiewicz (autoportrait avec sa femme Antonina et son fils Franciszek Ksawery, vers 1855); Jaworski 1975.
53. Buste de Frédéric Chopin (Jakub Tatarkiewicz, 1850); de l'ancienne collection de WTM; Binental 1930.
54. *Je remercie M. Skarbek, qui m'avait encouragé plus que les autres à donner ce concert [du 11 août 1829 à Vienne], car cela m'ouvre déjà toutes les portes* (13.08.1829). Fryderyk Skarbek (Walenty Bułakowski, 1837); Lam (éd.) 1928–1930, vol. III.
55. *SZANIASIO, le Polonais qui fut tué aujourd'hui, a dévoré tranches de viande roulées et choucroute comme pas un carmélite ne saurait* (26.12.1830). Józef Kalasanty



- Szaniawski (début du XIX<sup>e</sup> s.); Lam (éd.) 1928–1930, vol. III.
56. Krystyn Lach–Szyrma (mi–XIX<sup>e</sup> s.); Kraushar 1900–1906, vol. VII.
  57. *J'ai vu une ville superbement belle, dont j'envoie les vues les plus laides sur papier* (10.08.1848). Edinbourg; photographie de l'ancienne collection de MM; Mirska 1949.
  58. Stanisław Kostka Potocki (Johann Ferdinand Gottfried Krethlow, vers 1820); Kraushar 1900–1906, vol. I.
  59. *Sowiński, ce brave homme, entre les mains de ces salauds!* (après 16.09.1831). General Józef Sowiński; Sokołowski 1907.
  60. *Auriez-vous la gentillesse, au nom de notre vieille connaissance et du voisinage récent, de me permettre de venir chez vous demain, à n'importe quelle heure?* (Klementyna Hoffmanowa née Tańska, 1844). Klementyna Hoffmanowa née Tańska; Askenazy *et al.* 1901–1903, vol. I.
  61. Le Palais Casimir à Varsovie, depuis 1916 siège du Lycée de Varsovie (jusqu'en 1839) et de l'Université (jusqu'aujourd'hui); au premier plan, les étudiants des deux Écoles (Jan Feliks Piwarski, 1824); Kraushar 1900–1906, vol. VI.
  62. Le Palais Casimir; photo: JJ.
  63. L'exemplaire du *Cours de statique pour les écoles départementales et des voïvodies* par Gaspard Monge (Warszawa 1820, Drukarnia Zawadzkiego i Węckiego), que Chopin avait obtenu en récompense pour son examen au Lycée de Varsovie en 1824; de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.
  64. Un café que fréquentait Frédéric Chopin, rue Krakowskie Przedmieście (Alojzy Misierowicz, seconde moitié du XIX<sup>e</sup> s.); Nowaczyński 1939.
  65. La maison rue Podwale à Varsovie, appartenant aux parents de Józef Reinschmidt, où, en 1831, eut lieu la réception d'adieu avant le départ de Frédéric Chopin pour l'étranger; photographie de l'ancienne collection de MM; Mirska 1949.
  66. *Permetts-moi de me rappeler à ton souvenir et te remercier pour tes si jolies chansons* (Stefan Witwicki, 6.07.1831). Stefan Witwicki; *Encyklopedia krakowska* 1929–1938, vol. XVIII.
  67. *Mochnicki, m'ayant loué à satiété dans le Courrier Polonais, et particulièrement l'Adagio [du Concerto en fa mineur op. 21], me conseille plus d'ÉNERGIE vers la fin* (27.03.1830). Maurycy Mochnicki (Antoni Oleszczyński, 1827); Kraushar 1900–1906, vol. I.
  68. Les régions ouest de l'ancienne République Polonaise, incorporées en fin du XVIII<sup>e</sup> s. à l'Autriche, à la Russie et à la Prusse; *Królestwo Polskie* 1829; de la collection de JJ.
  69. Carte du district de Sochaczew (Józef Michał Bazewicz, 1907); Bazewicz 1907.
  70. La petite patrie de Frédéric Chopin: aux frontières de la Mazovie, de la Grande-Pologne, de la Poméranie et de la Couïavie; *Królestwo Polskie* 1829 (fragment).
  71. L'étang à Brochów; photo: JJ.
  72. L'église Saint-Roch à Brochów; photo: JJ.
  73. Le maître-autel de l'église Saint-Roch à Brochów; photo: JJ.
  74. Les fonts baptismaux de l'église Saint-Roch à Brochów; photo: JJ.
  75. L'orgue de l'église Saint-Roch à Brochów; photo: JJ.
  76. *Il fait matin [...] l'air est frais, le soleil brille si joliment, les oiseaux gazouillent* (6.07.1827). La place du marché à Kowalewo; Mirska 1949.
  77. *Alors, aujourd'hui à Płock* (6.07.1827). Une vue de Płock (Napoleon Orda, première moitié du XIX<sup>e</sup> s.); de la collection de JJ.
  78. *J'ai séjourné [...] à Sanniki, chez les Pruszkak. J'y ai passé tout l'été* (9.09.1828). Palais de Sanniki, où Frédéric



- Chopin séjournait en 1828; photographie de l'ancienne collection de MM; Mirska 1949.
79. *Lors d'une assemblée musicale à [...] Messire Pichon a joué un concerto de Kalkbrenner* (19.08.1824). Le petit palais bâti en 1910 dans le domaine des Dziewanowski, avec une statue de Frédéric Chopin (Roman Dantan, 2001); photo: ABrz; de la collection du Centre Chopin [Ośrodek Chopinowski] à Szafarnia.
  80. *Le 14 du m.c., une poule est devenue boiteuse, et un canard a perdu une patte dans un duel avec une oie* (19.08.1824). *Le Courrier de Szafarnia* — une gazette plaisante éditée par Frédéric Chopin à Szafarnia — «numéro» du 16 août 1824; Opieński 1909.
  81. La fête des moissons (Michał Stachowicz, 1821); de la collection de MN à Varsovie; photo: Archiwum Foto — Muzeum Narodowe à Varsovie.
  82. *Demain matin, nous partons pour Turzno, et nous ne rentrerons que mercredi* (26.08.1835). Le palais des Działowski à Turzno, où Chopin avait donné des concerts en 1825 et en 1827; photographie de l'ancienne collection de MM; Mirska 1949.
  83. *J'ai vu [...] la maison de Kopernik. [...] J'ai vu la Tour Inclinée, le fameux Hôtel de Ville, à l'extérieur comme à l'intérieur, dont la particularité est qu'il a autant de fenêtres que de jours dans l'année, autant de salles que de mois, autant de chambres que de semaines, et qu'il est tout somptueusement bâti en style gothique. Mais tout cela n'arrive pas à la cheville aux pains d'épice* (début septembre 1825). L'Hôtel de Ville à Toruń; photo: JJ.
  84. *Oui, je l'ai vue, c'est vrai, et toutes les fortifications de tous les côtés de la ville [...] j'ai vu la fameuse machine à transporter le sable d'un endroit à un autre [...] et, à part cela, les églises en style gothique, fondées par l'ordre des Chevaliers de la Croix, dont une [scil. des Saint-Jean] de 1231* (début septembre 1825). La cathédrale des Saint-Jean à Toruń; photo: ABr.
  85. *Ce furent les pains d'épice qui me firent la plus grande impression.[...] Selon l'habitude des boulangers qui les préparent, ici, les magasins de pains d'épice sont de grands vestibules, pleins de coffres fermés à clef, où les pains d'épice reposent, divisés en douzaines selon leurs espèces* (début septembre 1825). Pain d'épice traditionnel de Toruń; photo: JJ.
  86. *En un moment, nous nous retrouvâmes à Gedanie* (6.07.1827). L'intérieur de la Gentilhommière d'Arthus (Johann Karl Schultz, après 1850); Schultz 1851–1867.
  87. *Collegium Maius* de l'Université Jagellone à Cracovie; photo: ABr.
  88. Tour des Sénateurs à Wawel; photo: ABr.
  89. Wawel (Jan Nepomucen Głowacki, 1836); Głowacki 1836.
  90. *Cracovie m'a tellement occupé qu'il reste peu de temps pour songer à la maison [...] et à toi* (12.09.1829). Wawel du côté de la Vistule; photo: ABr.
  91. Saline à Wieliczka (Józef Fischer, 1843); de la collection de JJ.
  92. Mines de sel à Wieliczka, vue de l'intérieur (Ludwik Emanuel Hrdina, 1842); de la collection de JJ.
  93. Morceaux de sel de Wieliczka; de la collection de JJ.
  94. *M. Indyk [...] nous a donnés une chambre juste sous la roche. [...] Exactement où a été M<sup>me</sup> Tańska!* (1.08.1829). Vue d'Ojców (Fryderyk Krzysztof Dietrich, XIX<sup>e</sup> s.); de la collection de JJ.
  95. *Ojców est réellement joli* (12.09.1829). La Massue de Krak dans la Roche aux Chiens près d'Ojców; photo: ABr.
  96. *Ayant traversé la ville et les beaux alentours de Cracovie, nous avons ordonné à notre cocher d'aller droit à Ojców* (1.08.1829). Chopin y a visité entre autres la Grotte du Roi „où jadis, en fin du XIII<sup>e</sup> siècle, le roi Łokietek s'était réfugié devant ses ennemis”. La sortie de la Grotte du Roi à Ojców; photo: ABr.

97. La Roche aux Chiens près d'Ojców; photo: ABr.
98. *Woyciechowski m'a écrit de composer un oratoire. [...] Je lui ai rétorqué: que n'a-t-il fondé un couvent de camaldules ou de dominicaines au lieu d'une sucrerie* (8.08.1839). Les restes de la sucrerie sur un fond de paysage de Poturzyn; photo: SZ.
99. Poturzyn — vue de la gentilhommière de l'entre-deux-guerres; photographie de la collection de Zygmunt Rulikowski.
100. L'étang à Poturzyn; photo: SZ.
101. *Tes champs m'ont laissé une nostalgie* 1.08.1830). Les ruines de la forge à Poturzyn; photo: SC.
102. Le moulin à Poturzyn; photo: SZ.
103. La pierre portant l'inscription: *En mémoire de Frédéric Chopin, qui, en 1830, avait séjourné à Poturzyn chez son ami, Tytus Woyciechowski, pour emporter dans son cœur les chants populaires locaux lorsqu'il dut quitter à jamais sa patrie* (Jan Bolesław Bulewicz, 2002); photo: SC.
104. Une figure du Christ de la cimetièrre orthodoxe à Poturzyn (Konstanty Hegel, 1864); photo: SC.
105. *C'était dans la région de Posnanie, dans le château du prince Radziwiłł, en compagnie peu nombreuse, mais d'élus* (novembre 1829). Palais — pied-à-terre de chasseurs des Radziwiłł à Antonin; photo: JK.
106. Fragment du parc anglais à Antonin; photo: JK.
107. Tableau commémorant les visites de Frédéric Chopin à Antonin dans les années 1827 et 1829 (Józef Petruk, 2000); photo: JK.
108. *À Antonin, chez Radziwiłł [...] j'ai passé [...] une semaine; tu ne m'y croiras pas, mais j'y étais très bien* (14.11.1829). Un pilier soutenant la voûte dans la grande salle du palais des Radziwiłł à Antonin; photo: JK.
109. *Nous chassions le matin et, le soir, nous faisons de la musique* (novembre 1829). Petit salon au palais des Radziwiłł à Antonin, avec le pianoforte de Fryderyk Buchholtz, des temps Chopiniens; photo: JK.
110. Un concert de Frédéric Chopin au salon du prince Antoni Radziwiłł (Rudolf Heinrich Schuster, 1888; photogravure d'après le tableau de Henryk Siemiradzki, huile); de la collection de MFC dans NIFC; propriété de TiFC, n° inv. M/1383.
111. L'Hôtel de Ville à Posnanie (Fryderyk Krzysztof Dietrich, 1835); de la collection de JJ.
112. L'Hôtel de Ville à Posnanie; photo: JJ.
113. Les tours de la cathédrale sur l'Ostrów Tumski à Posnanie; photo: JJ.
114. *En revenant, je fus présent aux noces de Mlle Bronikowska [...]; une enfant ravissante, elle épousa Kurnatowski [...]. Figure-toi que j'ai perdu mon rouleau en retournant des noces* (le 12.09 et le 3.10.1829). Żychlin. Statue de Frédéric Chopin devant le palais des Bronikowski (Magdalena Walczak, Marcin Mielczarek, 2010); photo: TJ.
115. Église évangélique-réformée à Żychlin; photo: TJ.
116. Tableau commémorant le séjour de Frédéric Chopin à Żychlin (Giotto Dimitrow, 1999); photo: TJ.
117. *Il fut splendide aujourd'hui, à Prater* (1.05.1831). Prater — un parc viennois; photo ABr.
118. Prater — une allée; photo: ABr.
119. *Je me promène dans les montagnes dont est entouré Reinerz [scil. Duszniki], souvent ravi par la vue des vallées* (18.08.1826). Le bâtiment du théâtre à Duszniki, où Frédéric avait donné des concerts en 1826; photographie de l'ancienne collection de MM; Mirska 1949.
120. L'Hôtel de Ville à Vratislavie (Wilhelm Lœillot, mi-XIX<sup>e</sup> s.); de la collection de JJ.
121. *Cette fois-ci, Vratislavie m'a plu davantage* (9.11.1830). L'Ostrów Tumski à Vratislavie; photo: ABr.
122. Les figures de l'ivrogne et de la mégère sur l'Hôtel de Ville à Vratislavie; photo: JJ.

123. *Recevez, mon Cher Chopin, l'assurance [...] de tout l'intérêt que m'inspire Votre talent* (Antoni Radziwiłł, 4.11.1829). Le prince Antoni Radziwiłł (début du XIX<sup>e</sup> s.); Lam (éd.) 1928–1930, vol. III.
124. *M<sup>me</sup> Szymanowska donne un concert cette semaine. [...] J'y viendrai sans faille* (8.01.1827). Maria Szymanowska (Henri Benner, vers 1824); Lam (éd.) 1928–1930, vol. III.
125. Le dos de la couverture et la page de titre du II<sup>nd</sup> volume des *Poèmes divers* d'Adam Naruszewicz, imprimés par Tadeusz Mostowski (Warszawa 1805); collection de JJ.
126. Antoni Malczewski; *Encyklopedia krakowska* 1929–1938; vol. IX.
127. *Les yeux noirs baissés et vêtement de deuil* (Michał Elwiro Andriolli, seconde moitié du XIX<sup>e</sup> s.); Malczewski 1825.
128. La mort du porteglaive (Michał Elwiro Andriolli, seconde moitié du XIX<sup>e</sup> s.); Malczewski 1825.
129. *Je serai à vos [scil. Jane Stirling] ordres et à ceux de M. Chopin de midi à 5 heures* (25.12.1846). Hugues Félicité Robert de Lamennais; *Encyklopedia krakowska* 1929–1938, vol. VIII.
130. *Si tu vois Emerson [...] rappelle-moi à son souvenir.* (18.08.1848). Ralph Waldo Emerson; Zielewiczówna 1910.
131. *Je me recommande à tes œuvres. Persécuteur bénévole.* (Adam Mickiewicz, juin–juillet 1842). Adam Mickiewicz (Antoni Oleszyński selon un bas-relief de Pierre Jean David d'Angers, 1829); Lam (éd.) 1928–1930, vol. III.
132. Cyprian Norwid (Franciszek Siedlecki, devant 1834); Norwid 1934.
133. Frédéric Chopin (Eliza Radziwiłłówna, 1826); photographie de l'ancienne collection de MM; Mirska 1949.
134. *La princesse Eliza [...] a fait deux fois mon portrait, qu'est-ce que les gens en ont parlé!, et ils étaient fort ressemblants* (14.11.1829). Frédéric Chopin (Eliza Radziwiłłówna, 1826); photographie de l'ancienne collection de MM; Mirska 1949.
135. *Si tu viens le mois prochain, tu verras toute la famille sur toile; même Żywny, qui pense souvent à toi, m'a fait une surprise et s'est fait peindre, et Miroszesio [scil. Miroszewski] l'a si bien fait que le portrait est ressemblant à souhait* (13.10.1829). Frédéric Chopin (Ambroży Miroszewski, 1829); de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.
136. *Hummel m'a rendu visite avec son fils; il finit mon portrait, si ressemblant qu'on ne peut mieux faire* (22.12.1830). Frédéric Chopin (Carl Hummel, 1830–1831); Sydow (éd.) 1955, vol. I.
137. *Mon pianoforte n'a pas entendu que les mazoures* (16.07.1831). La mazouze (Antoni Kurzawa, 1897); Gliński (éd.) 1930.
138. L'encrier de Frédéric Chopin; de la collection du Musée National à Cracovie; Opieński 1909.
139. La lettre écrite par Frédéric Chopin les 18–20 juillet 1845 à Nohant à sa famille à Varsovie; photographie de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.
140. *Le bon Hiller, un garçon très doué* (12.12.1831). Le médaillon de Frédéric Chopin et de Ferdinand Hiller (1835); photographie de l'ancienne collection de LC; Mirska 1929.
141. L'église évangélique–augsbourg de la Trinité à Varsovie, où Frédéric Chopin avait joué devant le tsar Alexandre I en 1825 sur un aeolomélodicon construit par Karol Fidelis Brunner (mi–XIX<sup>e</sup> s.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
142. Un paysage au petit château (dessin de Frédéric Chopin); de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.

143. Un paysage au moulin à vent (Frédéric Chopin, avant 1830); crayon sur papier, couleur; de la collection de MFC dans NIFC; propriété de TiFC, n° inv. M/458.
144. Un paysage au petit pont (Frédéric Chopin); crayon sur papier, couleur; sous le dessin figure l'inscription: „Paysage fait par Frederyk Chopin”; de la collection de MFC dans NIFC; propriété de TiFC, n° inv. M/334.
145. *Ecce homo! Voilà un homme qui est venu au monde. Linde, Linde eut son successeur. Nous fûmes tous ravis* (20.06.1826). Samuel Bogumił Linde (Frédéric Chopin, 1829); de la collection du Musée Jacek Malczewski à Radom; Opieński 1909.
146. Frédéric Chopin (Pierre–Roche Gineron, 1833); *Encyklopedia warszawska* 1892–1914, vol. XI.
147. Frédéric Chopin (Jean François Antoine Bovy, 1837); *Encyklopedia warszawska* 1892–1914, vol. XI.
148. Le regret. Le tombeau des Herman (Bolesław Syrewicz, 1880) à la Cimetière de Powązki à Varsovie (T); photo: JJ.
149. *Vive Krakowskie Przedmieście!* (27.10.1841). Vue de la rue Krakowskie Przedmieście allant vers la rue Nowy Świat à Varsovie (Fryderyk Krzysztof Dietrich, 1823); Kraushar 1900–1906, vol. I.
150. Le Château Royal à Varsovie (Alfons Matuszkiewicz, mi–XIX<sup>e</sup> s.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
151. Annonce de la VII<sup>e</sup> Soirée de musique de chambre qui eut lieu le 17 mars 1910 lors de la célébration du centième anniversaire de la naissance de Chopin, organisée par l'Institut Musical de Cracovie, avec son portrait fait par Eugène Delacroix (1838); de la collection de JJ.
152. *Solo — Mélancolie* (Cyprian Norwid, 1861); de la collection de JJ.
153. Le Regret. Le tombeau des Jakubowski (Jan Woydyga, vers 1898) à la Cimetière de Powązki à Varsovie (26); photo: JJ.
154. Frédéric Chopin (Fritz Hendrich Rumpf, vers 1840); photographie de l'ancienne collection de MM; Mirska 1949.
155. Le tombeau d'Antoni Karol Kolberg à la Cimetière Évangélique–Augsbourg à Varsovie (24–34); photo: JJ.
156. Frédéric Chopin — camée d'agate (Luigi Isler, 1842); de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.
157. *Ce bouleau sous les fenêtres ne quitte pas mon souvenir* (21.08.1830). Le petit bouleau; photo ABr.
158. *Je dois aller chez Scheffer et poser pour mon portrait* (28.03–19.04.1847). Frédéric Chopin (Ary Scheffer, 1847); *Encyklopedia warszawska* 1892–1914, vol. XI.
159. Frédéric Chopin (photographie d'un daguerréotype fait par Louis–Auguste Bisson en 1847 au plus tard; dimensions de l'original: 7,5 × 6 cm; reproduction faite entre 1936 et 1919); de la collection de TH–L à Paris; Mirska 1949.
160. Frédéric Chopin (Antoni Kolberg, 1847/1848); de l'ancienne collection de WTM; Binental 1930.
161. Frédéric Chopin (Ferenc Liszt, 1849); de l'ancienne collection de Laura Rappoldi–Kahrer; Mirska 1949.
162. Chopin sur son lit de mort (Teofil Kwiatkowski, 1849); de l'ancienne collection de WTM; Binental 1930.
163. *La souscription pour son [scil. de Chopin] monument est toute prête pour compléter la somme nécessaire: Pleyel, Eug. Delacroix, Franchomme, Albrecht, Kwiatkowski, peintre polonais, Herbault en tout* (Wojciech Grzymała, 8.11.1849). Frédéric Chopin habillé pour la maison (Teofil Kwiatkowski, après 1849; crayon couleur, crayon, aquarelle); de la collection de NIFC.
164. Frédéric Chopin (Tytus Maleszewski, 1892); de l'ancienne collection de Władysław Buchner; Mirska 1949.
165. Buste de Frédéric Chopin (Bolesław Syrewicz, 1892) dans le bâtiment de l'Université Musicale Frédéric Chopin à Varsovie; photo: JJ.



166. *Les partitions dans un sac, un ruban à l'âme, l'âme tremblante, et hop! — dans un fiacre* (22.09.1830). Un fiacre (Piotr Michałowski, 1830–1831); de l'ancienne collection de Adam Skirmunt; Sterling 1932.
167. La statue de Frédéric Chopin à Łazienki Królewskie à Varsovie (Wacław Szymanowski, 1926); photo: JJ.
168. La tête de Frédéric Chopin (Stefan Kergur, avant 1949); photographie de l'ancienne collection de MM; Mirska 1949.
169. La statue de Frédéric Chopin à Żelazowa Wola (Józef Gosławski, 1955); photo: JJ.
170. *Je me suis posté dans le coin le plus noir, au pied d'un pilier gothique* (26.12.1830). Les colonnes de la cathédrale Saint-Étienne à Vienne; photo: MJ.
171. *Quelle magnificence indescriptible, quelle majesté de ces voûtes énormes! Le silence y régnait* (26.12.1830). La voûte de la cathédrale Saint-Étienne à Vienne; photo: MJ.
172. *Une tombe derrière, une tombe en dessous... Il ne manquait qu'un tombeau au-dessus. Harmonie lugubre* (26.12.1830). Un détail d'un sarcophage dans la cathédrale Saint-Étienne à Vienne; photo: MJ.
173. Les enfants studieux. Une vignette du livre de Ludwika Chopin-Jędrzejewicz *Le voyage du petit Joseph de Varsovie aux eaux de la Silésie, décrit par lui-même* (Warszawa 1844); Chopin-Jędrzejewiczowa 1830.
174. *Demain, la nuit, nous partons pour Paris chercher un appartement* (27.07.1842). Appartement de Frédéric Chopin, 9, Square d'Orleans à Paris; (Teofil Kwiatkowski (?), aquarelle non signée, entre 1843/1844 et 1849; reproduction photographique en noir et blanc d'un original disparu en 1939 de l'ancienne collection de LC publiée dans: Bienental 1930); de la collection de NIFC.
175. *Fais venir un bouquet de violettes le vendredi, pour que j'aie encore un bout de poésie chez moi en rentrant* (novembre 1848). Les violettes; photo: JJ.
176. *Après avoir bien cherché, il s'est trouvé un app-t très cher réunissant tout les conditions voulues — place Vendôme au n° 12* (17.09.1849). Le dernier appartement de Frédéric Chopin, 12, Place Vendôme à Paris (Teofil Kwiatkowski, 1849); de l'ancienne collection de LB; Binental 1930.
177. La tête de Frédéric Chopin d'après sa statue à Żelazowa Wola (Stanisław Sikora, 1968); photo: JJ.
178. *Il fait beau aujourd'hui; je me suis assis au salon et je contemple ma vue de tout Paris [...] Notre Dame* (25.06.1849). La cathédrale Notre-Dame à Paris; photo: ABr.
179. Un vitrage dans la cathédrale Notre-Dame à Paris; photo: ABr.
180. *Jamais amitié ne fut plus fidèle et moins confiante que la mienne* (Astolphe de Custine, 15.11.1839). Le marquis Astolphe de Custine; dessin de JJ.
181. *Pour moi, par malheur peut-être, j'ai mon idéal* (30.10.1829). Konstancja Gładkowska (Anna Jaxa-Chamcówna, 1969; miniature; aquarelle et gouache sur ivoire); de la collection de MFC dans NIFC; propriété de TiFC, n° inv. M/1140.
182. *Noël. Dimanche matin. L'autre année je fus aux Bernardins ce jour-là* (26.12.1830). L'église Sainte-Anne à Varsovie; photo: JJ.
183. *Je ne connais pas le calme, sauf si [...] j'ouvre la vue de la colonne du Roi Sigismond* (26.12.1830). L'église Sainte-Anne et la Colonne du roi Sigismond à Varsovie (mi-XIX<sup>e</sup> s.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
184. Maria Wodzińska (autoportrait, vers 1835); de l'ancienne collection de DPZS; Binental 1930.
185. *Samedi, lorsque vous nous quittâtes, chacun de nous se promenait triste, les yeux remplis de larmes* (Maria Wodzińska, septembre 1835). Frédéric Chopin (Maria Wodzińska, 1836); de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.

186. *Croyez à l'attachement que vous a voué pour la vie toute notre famille et particulièrement votre plus mauvaise élève et amie d'enfance* (Maria Wodzińska, 1837). Paquet contenant les lettres de Maria Wodzińska; de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.
187. *Mes bonnes Écossaises [...] Il faudrait d'un attrait physique, et celle qui n'est point mariée me ressemble trop. Comment donner des baisers à soi-même* (30.10.1848). Jane Stirling et sa nièce, Fanny Elgin, fragment (Achille Jacques Jean Marie Devéria, vers 1842; lithographie, 19 × 12 cm); de la collections de MUJ à Cracovie, n° inv. MUJ 52/VIII; photo: Janusz Kozina.
188. *On vous adore* (George Sand, 1838). Statue de George Sand (François-Léon Sicard, 1905) dans le Jardin du Luxembourg à Paris; photo: ABr.
189. *Je vais habiter [...] dans la contrée la plus belle du monde: la mer, la montagne, tout ce que tu voudrais. [...] Dans un couvent de chartreux, vieux, énorme, désert, ruiné.* Le couvent des chartreux à Valdemosse (3.12.1838). Le couvent des chartreux à Valdemosse. (Jean Joseph Bonaventura Laurens, 1840); photographie de l'ancienne collection de MM; Mirska 1949.
190. Frédéric Chopin (George Sand, 1841); de l'ancienne collection de LC; Binental 1930.
191. *Que Dieu vous garde, cher M. Chopin. Au revoir, en début octobre au plus tard* (Delfina Potocka, 16.07.1849). Delfina Potocka (vers 1830); portrait de l'ancienne collection de Muzeum Wojska; Binental 1930.
192. *Demain, nous irons à Nohant* (21.05.1839). Le palais de George Sand à Nohant (Pierre Blanchard, 1870); *L'Illustration* vol. IV/1870, n° 1409 (du 26 février); photographie de l'ancienne collection de MM; Mirska 1949.
193. Acte de baptême de Frédéric Chopin, préservé dans la paroisse Saint-Roch à Brochów; Binental 1930.
194. Livre de prières français *Petit paroissien dédié aux dames* (Paris, avant 1837, Alphonse Giroux et Cie), dont Chopin avait fait cadeau à Józefa Kościelska née Wodzińska; de la collection de MwŁ, n° inv. Art.-3460-MŁ.
195. Dédicace sur le livre de prières français offert à Józefa Kościelska née Wodzińska: „Faites un bout de prière pour moi aussi. F.Ch. Paris 1837”; de la collection de MwŁ, n° inv. Art.-3460-MŁ.
196. *Si jamais je voudrai me confesser, ce serait devant Toi* (Aleksander Jełowicki, 21.10.1849). L'abbé Aleksander Jełowicki; photographie de l'ancienne collection de MM; Mirska 1949.
197. *M<sup>me</sup> Erskine [...] me répète sans cesse que l'autre monde est meilleur que celui-ci; et moi, je le sais par cœur et je lui réponds avec des citations de Écritures* (17-18.11.1848). Exemple de l'*Histoire sainte* (Warszawa 1817, Drukarnia Księży Pijarów), appartenant à Frédéric Chopin; de l'ancienne collection de WTM; Binental 1930.
198. *L'ennemi est entré dans la maison. Les banlieues sont rasées et brûlées* (après 16.09.1831). Panorama de Varsovie aux temps de l'Insurrection de Novembre; Sokołowski 1907.
199. Les Aïeux (Czesław Jankowski, avant 1896); Mickiewicz 1823.
200. *Comme cette toux m'étouffera je vous conjure de faire ouvrir mon corps pour je suis pas enterré vif* (quelques jours avant sa mort). Les derniers instants de Chopin (Teofil Kwiatkowski, 1850); de l'ancienne collection de WTM; Binental 1930.
201. Masque mortuaire de Frédéric Chopin (Auguste Clésinger, 1849); de l'ancienne collection de FC à Cracovie, n° XII — 525.
202. *Le projet pétri en Terre par Clésinger est ravissant* (Wojciech Grzymała, 8.11.1849). Tombeau de Frédéric Chopin (Auguste Clésinger, 1849) à la Cimetière de Père-Lachaise à Paris; photo: ABr.

203. L'église Sainte-Croix à Varsovie; photo: JJ.
204. Épitaphe et cœur de Frédéric Chopin dans l'église Sainte-Croix à Varsovie (Leonard Marconi, 1880); photo: JJ.
205. *Son Altesse Impériale G[rand]–D[uc] le Commandant en Chef a gracieusement daigné lui permettre plusieurs fois de donner en sa présence les preuves de son talent en essor* (Mikołaj Chopin, 13.04.1829). Le Bélvédère de Varsovie (du côté du Parc Łazienki), résidence du grand-duc Constantin, où Chopin enfant avait souvent joué (Alfons Matuszkiewicz, mi-XIX<sup>e</sup> c.); Cegliński & Matuszkiewicz 1855.
206. *Après déjeuner, nous nous sommes rendus à Kahlenberg, où le roi Sobieski avait jadis construit son campement (j'en envoie une feuille à Isabelle). Il s'y trouve une église, anciennement des camaldules, où il avait fait chevalier son fils Jakub avant d'aller attaquer les Turcs, et il y avait lui-même servi la messe* (25.06.1831). L'église de Kahlenberg; photo: ABr.
207. *Je ferais parler tous les tons qu'un sentiment aveugle de rage et d'acharnement m'enverrait pour deviner, ne fût-ce qu'en partie, ces chants qu'entonnaient les armées du roi Jean, dont les échos éparpillés errent encore quelque part aux bords du Danube.* (26.12.1830). Vue du Kahlenberg sur Vienne; photo: ABr.
208. *Nous avons juré de n'abandonner jamais la lutte pour l'indépendance.* L'appel des Chambres de l'Assemblée nationale du 21 juin 1831 concernant l'emprunt national, signé entre autres par Julian Ursyn Niemcewicz, secrétaire d'état; Sokołowski 1907.
209. *Vienne m'a tellement tourné la tête, m'a si bien capté et envoûté, que, restant plus de deux semaines sans aucune lettre de la maison, je n'ai senti aucune nostalgie* (12.09.1829). Panorama de Vienne vue de Glorietta; photo: ABr.
210. *Sachez que me voici maintenant établi au quatrième étage. [...] Au centre de la ville, avec tout à portée de main. En bas, la promenade la plus délicieuse* (22.12.1830). Le tableau sur l'immeuble rue Kohlmarkt 9 à Vienne où Frédéric Chopin avait séjourné en 1830–1831; photo: ABr.
211. Médaillon de Frédéric Chopin sur l'obélisque à Żelazowa Wola (Jan Woydyga, 1894); photo: JJ.
212. *Nous avons visité Prague [...]. La place me manque pour décrire la cathédrale magnifique, avec Saint-Jean Nepomuk en argent, la très belle chapelle de Vaclav, incrustée d'améthystes et d'autres pierres précieuses* (26–27.08.1829). La cathédrale Saint-Wit à Prague (à gauche, la chapelle Saint-Vaclav, à droite, la grande nef); photo: ABr.
213. *Suis-moi par ce pays des larmes* (Artur Grottger, 1866); Potocki (Antoni) 1907.
214. *Le quatrième doigt mal formé* (18.08.1848). Moulage de la main de Frédéric Chopin (Auguste Clésinger, 1849); de la collection de FC à Cracovie, n° XII — 518.
215. Moulage du piano-forte de Pleyel de 1847 qui avait appartenu à Frédéric Chopin (Agata Biskup, Ryszard Idzik, Tarczyjusz Michalski, Paweł Moczarski, 2010), placé sur le Rond-Point Mogiłskie à Cracovie; photo: ABr.
216. Karol Mikuli (Artur Grottger, 1866); Potocki (Antoni) 1907.
217. *Mercredi, nous allons nous aventurer à Salzbourg* (16.07.1831). Panorama de Salzburg; photo: ABr.
218. *La mazouze* de Frédéric Chopin, incorporé par Celina Mickiewicz ou par Władysław Mickiewicz dans l'ainsi dit Album de Maria Szymanowska; de la collection de TH-L à Paris; Mirska 1949.
219. *Ils m'ont fait jouer à deux fois dans le Théâtre Impérial-Roy[al].* (12.09.1829). Intérieur de l'Opéra de Vienne; photo: ABr.
220. *...et Fritz [abr. de Frédéric, scil. ici, un musicien campagnard] de jouer le dobrzyński [scil. la mazouze locale] sur son violon rustique, et tous se mirent à danser* (26.08.1825). Musicien campagnard de Mazovie



- du XIX<sup>e</sup> siècle (Wojciech Gerson, seconde moitié du XIX<sup>e</sup> s.); Kolberg 1885.
221. Stanisław Staszic (Walenty Śliwicki, début du XIX<sup>e</sup> s.); Kraushar 1900–1906, vol. VI.
222. *Les académiciens l'[Staszic] ont porté de la Sainte-Croix jusqu'aux Biélanes, où il avait voulu être enterré. [...] J'ai moi aussi gardé en souvenir un fragment de la crêpe dont était recouverte la bière* (12.02.1826). Tombeau de Stanisław Staszic à Bielany, à Varsovie (mi–XIX<sup>e</sup> s.); Kraushar 1900–1906, vol. VI.
223. Cracovienne (XIX<sup>e</sup> s.); de la collection de FC à Cracovie, n° XV — R. 9498.
224. *Le rondeau à la Cracovienne est terminé en partition* (27.12.1828). Cracovienne (Zofia Stryjeńska, 1927); Stryjeńska 1929.
225. La cracovienne (Władysław Boratyński, vers 1935); Boratyński vers 1935; de la collection de JJ.
226. *Excuse-moi [...] d'être si fatigué, mais j'ai dansé la mazoure* (18.09.1930). La mazoure (Zofia Stryjeńska, 1927); Stryjeńska 1929.
227. Michał Kleofas Ogiński (fin du XVIII<sup>e</sup> s.); Lam (éd.) 1928–1930, vol. III.
228. *Et vous, comme tu l'as souhaité, recevrez une polonaise et une mazoure, pour que vous sautiez et vous réjouissiez pour de bon* (10.09.1832). Bal polonais: la polonaise (Jan Piotr Norblin, XVIII/XIX s.); de la collection de FC à Cracovie, n° XV — Rr. 1665.
229. *J'ai commencé une Polonaise pour piano et orchestre, elle est en train de buter, il y en a un bout, mais pas de début* (18.09.1830). La polonaise en plein air (Korneli Szlegel, mi–XIX<sup>e</sup> s.); Łoziński 1907.
230. La polonaise (Wacław Siemiątkowski, début du XX<sup>e</sup> s.); Gliński 1930.
231. Frédéric Chopin, *Collection de chants polonais accompagnés au piano*. Édition de Julian Fontana, Warszawa 1859, Gebethner i Wolff; de la collection de JJ.
232. Palais des Ostrogski à Varsovie, à présent siège du musée Frédéric Chopin; photo: JJ.
233. Les fenêtres de l'appartement des Chopin au second étage de l'aile du Palais des Krasiński, vues du bâtiment de l'Institut de Philosophie de l'Université de Varsovie; photo: JJ.
234. Les heaumes des tours de l'église Sainte-Croix vus du cabinet du Département de la Sémiotique Logique de l'Université de Varsovie; photo: JJ.

## INDEX DES NOMS PROPRES

---

L'index ne comprend pas les noms servant, dans le texte, de points de repère bibliographiques ou n'apparaissant que dans la bibliographie et sur la liste des illustrations.

### A

Adorno, Theodor 157  
Aigner, Piotr 5, 33, 35, 41  
Ajdukiewicz, Kazimierz 147  
Angoult, Marie d' 92  
Aristote 57  
Arouet, François-Marie (ps.: Voltaire) 26, 28, 57, 83

### B

Bach, Johann Sebastian 9, 34, 140, 144, 145, 147, 148  
Balakirev, Milij 119  
Barcińska, Izabela née Chopin 5, 26, 28, 30, 31, 36, 71, 79  
Barciński, Antoni 26, 30  
Bąkiewna, Agnieszka née Turowska 48  
Beethoven, Ludwig van 9, 129, 130, 145–147, 149  
Bellini, Vincenzo 105  
Bellotto, Bernardo (ps.: Canaletto) 72  
Bentkowski, Feliks 5, 35, 36  
Berlioz, Hector 64, 157  
Białobłocki, Jan 47, 63, 68, 70, 75, 83, 103, 114, 129  
Bielska, Zuzanna 26  
Blanc, Louis 108  
Bogusławski, Wojciech 28, 76

Bonald, Louis de 53  
Borzęcka, Emilia — voir: Hoffmann, Emilia née Borzęcka  
Bovy, Jean François Antoine 64  
Borzewski, Antoni 47  
Brandt, Alfons 120  
Brodziński, Kazimierz 5, 35–37, 52, 53  
Bronarski, Ludwik 154  
Bronikowska, Melania — voir: Kurnatowska, Melania née Bronikowska  
Brożek, Anna 11, 20  
Brzowski, Józef 139  
Buonarroti, Michelangelo 83  
Bychowiec, Józef 6, 53

### C

Canaletto — voir: Bellotto, Bernardo  
Catalani, Angelica 33, 48  
Catherine II, Impératrice de Russie 23, 118  
Cavaignac, Gottfried 108  
Celiński, Antoni 158  
Chałasińska-Macukow, Katarzyna 13  
Chałubiński, Tytus 39  
Chopin, Emilia 5, 26–28, 30, 31, 64, 66, 71, 79, 103  
Chopin, Fryderyk Franciszek *passim*  
Chopin, Izabela — voir: Barcińska, Izabela née Chopin  
Chopin, Ludwika — voir: Jędrzejewicz, Ludwika née Chopin  
Chopin, Mikołaj (Nicolas) 5, 13, 18, 23–26, 28, 30, 31, 35, 38, 39, 44, 47, 48–50, 51, 55, 64–66, 68–71, 73, 79, 80, 85, 82, 83–87, 92, 93, 97, 100, 103, 104, 106–108, 110–112, 114, 115, 120, 127, 128, 130, 134, 137, 139, 143, 145, 154, 157, 158, 163, 164, 166  
Chopin, Tekla Justyna née Krzyżanowska 5, 13, 18, 23, 24, 26, 28, 30, 38, 44, 47, 48, 49, 51, 55, 64–68, 69, 71, 73, 79, 80, 82–86, 92, 93, 97, 98, 100, 104, 106, 107, 110–112, 114, 115, 120, 127, 128, 130, 134, 137, 143, 145, 160, 163, 164, 166

Ciechomska, Ludwika née Jędrzejewicz 104  
 Cieszkowski, August 57  
 Clementi, Muzio 140, 147  
 Clésinger, Auguste 84  
 Clésinger, Solange née Dudevant 33, 104  
 Constantin, grand-duce 32, 33, 108  
 Cousin, Victor 53  
 Cramer, Johann 132  
 Custine, Astolphe de 85, 89, 98, 101, 116–119, 134, 137, 142, 156  
 Czartoryska, Marcelina 19, 79, 128, 140  
 Czartoryski, Adam 108  
 Czerny, Carl 132, 165  
 Czetwertyńska, Idalia Ludwikowa 45  
 Czetwertyński, Borys 45  
 Czetwertyński, Kalikst 45  
 Czetweryński, Włodzimierz 45

## D

Dante Alighieri 155  
 Delacroix, Eugène 18, 61, 83, 90, 115, 127, 131, 137, 145, 146  
 Descartes, René 56  
 Długosz, Jan 56, 72  
 Dmochowski, Franciszek Salezy 136  
 Dmuszewski, Ludwik Adam 71  
 Dobrzyński, Feliks 45  
 Dołęga-Chodakowski, Zorian 158  
 Dorn, Heinrich Ludwig 135, 147  
 Dowgird, Anioł 52, 96  
 Dubois, Camille 146  
 Dudevant, Aurore (ps.: George Sand) 23, 27, 28, 33, 54, 63, 65, 66, 70, 73, 76–84, 88, 90–93, 98, 103, 104, 106–108, 127, 131, 132, 134, 138, 143, 153  
 Dudevant, Maurice 70, 84  
 Dudevant, Solange — voir: Clésinger, Solange née Dudevant

Dworzaczek, Ferdynand 5, 38, 39  
 Działowski, Augustyn 49  
 Działyńska, Cecylia 128, 141  
 Dziewanowska, Ludwika 48  
 Dziewanowski, Dominik 47, 86, 108, 130  
 Dziewanowski, Juliusz 47

## E

Eigeldinger, Jean-Jacques 137  
 Elsner, Józef (Joseph) 5, 13, 33–36, 69, 109, 114, 126, 129, 132, 136, 137, 144, 146–149  
 Emerson, Ralph Waldo 6, 54–56, 116  
 Erskine, Catherine 99

## F

Fétis, François-Joseph 81  
 Field, John 131, 132, 147  
 Fontana, Julian 36, 53, 54, 63–65, 69, 74, 76, 85, 86, 88, 97, 103, 108, 109, 112, 115, 116, 144, 154, 156  
 Fourier, Charles 57  
 Fra Angelico — voir: Mugello, Guido di Pierto da  
 Franchomme, Auguste 69, 70, 76, 104, 115, 127  
 Frédéric II, Roi de Prusse 119

## G

Gagatkiewicz, Eleonora — voir: Ziemięcka, Eleonora née Gagatkiewicz  
 Garglinowicz, Iza 20  
 Gibbon, Edward 57  
 Giuliani, Veronica 28, 29  
 Gładkowska, Konstancja 91, 93, 133  
 Gomółka, Mikołaj 28  
 Goszczyński, Seweryn 45  
 Górecka, Ludwika née Linde 29  
 Grocholska, Ksawera 98  
 Grudzińska, Joanna 45

Grzegorz de Sanok 56, 57  
Grzymała, Wojciech 23, 36, 64–66, 69, 74, 76, 77, 84, 86, 88,  
92, 97, 99, 106, 109, 110, 112, 113, 121, 126, 130, 134  
Gutmann, Adolf 104, 106  
Guzowska, Agnieszka 48

## H

Hall, [James F. (?) ] 135  
Hanka, Václav 116, 120  
Haydn, Johann Michael 145  
Haydn, Joseph 9, 50, 138, 145, 147  
Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 57  
Heine, Heinrich 90, 92, 112, 115, 129, 135  
Heinefetter, Sabine 133  
Heller, Stephen 78, 159  
Helman, Zofia 18  
Hervé, [Jacques (?) ] 71  
Herz, Henri 132, 164  
Hiller, Ferdinand 63, 70, 115, 147  
Hoene–Wroński, Józef 53  
Hoesick, Ferdynand 155  
Hoffmannowa, Emilia née Borzęcka 66, 93  
Hoffmanowa, Klementyna née Tańska 6, 27, 30, 43, 44  
Hornowska, Natalia 19  
Hube, Romuald 97  
Hummel, Johann Nepomuk 33, 136, 147  
Humnicki, Ignacy 30  
Huneker, James Gibbons 155

## J

Jachimecki, Zdzisław 20, 155  
Jachowicz, Stanisław 28  
Jadacki, Jacek Juliusz 11, 20  
Jan de Głogów 56, 57  
Janiewicz, Feliks 43  
Jarocki, Feliks Paweł 5, 38

Jaroński, Feliks 6, 37, 52  
Jasiński, Andrzej 14  
Jean–Casimir, Roi de Pologne 13, 32, 36  
Jean III Sobieski, Roi de Pologne 54, 113  
Jełowicki, Aleksander 90, 104  
Jędrzejewicz, Antoni 64  
Jędrzejewicz, Józef Kalasanty 27, 79  
Jędrzejewicz, Ludwika — voir: Ciechomska, Ludwika née  
Jędrzejewicz  
Jędrzejewiczowa, Ludwika née Chopin 5, 23, 24, 26–30, 45,  
47, 91, 92, 97, 98, 104, 105, 107, 111, 166

## K

Kadłubek, Wincenty 72  
Kalkbrenner, Arthur 132  
Kalkbrenner, Friedrich Wilhelm 132, 136  
Kant, Immanuel 53, 56  
Karłowicz, Mieczysław 129  
Karpiński, Franciszek 6, 28, 50, 51  
Kierkegaard, Søren 102  
Kleczyński, Jan 73, 77, 82, 139, 141, 142, 155  
Kniaźnin, Franciszek Dionizy 28  
Kochanowski, Jan 28, 157  
Koczalski, Raoul 126  
Kolberg, Oskar 160, 164  
Kolberg, Wilhelm 63  
Kołłątaj, Hugo 158  
Kopernik, Mikołaj 49  
Kościuszko, Tadeusz 24, 39, 44, 116  
Kotarbiński, Tadeusz 67, 110, 111, 158  
Koźmian, Stanisław 77, 110  
Kozuchowski, Antoni 50  
Krasicki, Ignacy 24, 26, 28, 119  
Krasińska, Maria Urszula 32, 166  
Krasiński, Józef 119  
Krasiński, Wincenty 32, 166

Kraśński, Zygmunt 92, 162, 163  
 Kraszewski, Józef Ignacy 159  
 Krzysztofowicz, Apolinary 76  
 Krzyżanowska, Tekla Justyna — voir: Chopin, Tekla Justyna  
     née Krzyżanowska  
 Kubicki, Jakub 33  
 Kuchaż, Jan Křtitel 33  
 Kumelski, Norbert Adolf 85, 97, 114, 132  
 Kurnatowska, Melania née Bronikowska 49  
 Kurnatowski, Wiktor 49  
 Kurpiński, Karol 147  
 Kwiatkowski, Teofil 18, 64, 85, 88, 104

## L

Lablache, Luigi 133  
 La Bruyère, Jean de 27  
 Lach–Szyrma, Krystyn 5, 27, 39, 41–43, 52, 53, 158  
 Ladislas Laskonogi, duc polonais 72, 148  
 Ladislas Łokietek, Roi de Pologne 148  
 La Fontaine, Jean de 28  
 La Rochefoucauld, François de 27  
 Lamennais, Hugues Félicité Robert de 6, 54  
 Lanner, Joseph 69, 147  
 Lelewel, Joachim 81  
 Lenartowicz, Teofil 91  
 Lenz, Wilhelm von 76, 106, 109, 119, 142, 144  
 Léo, Auguste 86  
 Leroux, Pierre 56, 108  
 Lessel, Franciszek 50  
 Linde, Ludwika — voir: Górecka, Ludwika née Linde  
 Linde, Luiza née Nussbaum 35  
 Linde, Samuel Bogumił 5, 32, 35, 50, 68, 72, 75, 89, 90,  
     114  
 Liszt, Ferenc 23, 32, 45, 63, 65, 66, 70, 71, 73–75, 79–83,  
     85, 88, 90, 92, 98, 104–106, 109, 110, 113, 131–136, 146,  
     147, 155, 157–159

Louis–Philippe, Roi de France 108

## Ł

Łączyńska, Ewa 24  
 Łączyński, Mateusz 24

## M

Maciejowski, Franciszek 120  
 Maciejowski, Ignacy 75  
 Magnuszewski, Dominik 45  
 Maistre, Joseph de 53, 57  
 Malczewski, Antoni 6, 50  
 Malibran, Marie 133  
 Mallefille, Felicien 155  
 Marino, Giambattista 100  
 Marliani, Charlotte 73, 76  
 Mathias, Georges 63, 113, 146  
 Matuszyński, Jan 23, 25, 69, 80, 83, 85, 103, 109, 110, 113,  
     133, 137  
 Mayerowa, Barbara 33  
 Mendelssohn–Bartholdy, Felix 10, 130, 145, 146  
 Mesmer, Franz Anton 74  
 Meyerbeer, Giacomo 9, 146, 147  
 Mikuli, Karol 126, 141, 142  
 Mochnacki, Maurycy 45, 46, 109, 137  
 Moniuszko, Stanisław 129, 159  
 Montesquieu, Charles Louis de 57  
 Moriollles, Alexandre Nicolas 32  
 Morsztyn, Jan Andrzej 100  
 Moryto, Stanisław 11, 15  
 Moscheles, Ignaz 130, 135  
 Mosselmann, Alfred 84  
 Mostowski, Tadeusz 50  
 Moszczeński, Aleksander 116  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 9, 28, 33, 34, 127, 129, 130, 138,  
     143, 145, 147, 148

Mugello, Guido di Pietro da (ps.: Fra Angelico) 84  
Murat, Joachim 53  
Murillo, Bartolomé Esteban Pérez 84  
Mycielski, Zygmunt 154

## N

Napoléon I, Empereur de France 24, 32, 44  
Naruszewicz, Adam 6, 50, 51, 100  
Nidecki, Tomasz 86  
Niecks, Friedrich 154  
Niemcewicz, Julian Ursyn 28, 54, 72, 114  
Niemcewicz, [Karol (?)] Ursyn 76  
Nietzsche, Friedrich 102  
Norblin, Jean Pierre 103  
Norwid, Cyprian Kamil 6, 21, 30, 37, 58, 59, 61, 90, 95, 102,  
103, 105, 107, 116, 123, 129, 156–158  
Nowakowski, Józef 69, 71, 109, 164  
Nussbaum, Luiza — voir: Linde, Luiza née Nussbaum

## O

Obrescov, Natalie 86  
Odyniec, Antoni Edward 45  
Ogiński, Michał Kleofas 43, 158  
Opaliński, Krzysztof 28  
Orda, Napoleon 76  
Orłowski, Aleksander 103  
Orłowski, Antoni 114  
Osiński, Ludwik 161  
Osławski, Wiktor 76

## P

Pac, Michał Jan 23  
Paderewski, Ignacy Józef 113, 157  
Paganini, Niccoló 33, 132, 147  
Paskevitch, Ivan 103  
Pasta, Giuditta 133

Perugino — voir: Vannucci, Pietro  
Piasecki, Wojciech 71  
Pikul, Andrzej 14, 19  
Piwnicki, Alojzy 47  
Pixis, Friedrich Wilhelm 71, 137  
Plater, Cezary 105, 108  
Plater, Ludwik 108  
Plater, Paulina 76  
Plater, Władysław 36  
Platerowa, Maria 76  
Platon 40, 41, 56  
Pleyel, Camille 74, 134, 136  
Pociej, Bohdan 98  
Podczaszyński, Paweł Bolesław 64  
Pol, Wincenty 162  
Poniatowska, Irena 18  
Potocka, Delfina 17, 58, 81, 89, 92, 93, 106, 107, 116, 128,  
142, 144, 145, 148, 163  
Potocki, Stanisław Kostka 28, 43, 142  
Pruszek, Aleksander Paweł 47  
Prusakowa, Marianna 71  
Prusakowa, Seweryna née Żochowska 30  
Przełęcki, Marian 152  
Przybylski, Ryszard 74, 111

## R

Radziwiłł, Antoni 6, 49, 50, 65  
Radziwiłł, Karol («Panie Kochanku» [«Messire Chéri»])  
58  
Rellstab, Ludwig 130, 131  
Rolanowska, Irena 14, 20  
Romocki, Hieronim 75  
Rosengardt, Zofia — voir: Zaleska, Zofia née Rosengardt  
Rossini, Gioacchino Antonio 129  
Rousseau, Jean Jacques 87  
Roziérs, Marie de 70

Rubens, Peter Paul 83, 84

Rubini, Giovanni 133

## S

Sabran, Elzéar de 119

Saint-Simon, Claude Henri 57, 108

Salvatori, Filippo Maria 28

Salvi, Giovanni Battista (ps.: Sassoferato) 84

Salzmann, Christian Gotthilf 28

Sand, George — voir: Dudevant, Aurore

Santi, Raffaello 84

Sapieha, Kazimierz Nestor 33

Sassoferato — voir: Salvi, Giovanni Battista

Scheffer, Ary 18

Schubert, Franz 9, 146, 147

Schumann, Robert 10, 81, 109, 131, 133, 135, 146, 147,  
156, 157

Shakespeare, William 83

Sierakowski, Antoni 49

Simon, Karol Antoni 34

Skarbek, Fryderyk 5, 24, 38

Skarbek, Kacper 26, 32, 86

Skarbek, Ludwika 26, 32, 86

Skowron, Zbigniew 18

Skrodzki, Eugeniusz (ps.: Wielisław) 35, 74, 133

Skrzynecki, Jan Zygmunt 110

Słowacka-Bécu, Salomea 155

Słowacki, Juliusz 66, 127, 155

Sobański, Izidor 53

Sontag, Henrietta 33

Sowińska, Katarzyna 6, 27, 43, 44

Sowiński, Józef 6, 43, 44

Sowiński, Wojciech 144, 164

Stanislas Leszczyński, Roi de Pologne 24

Stanislas-Auguste Poniatowski, Roi de Pologne 23, 85, 118,  
158

Stirling, Jane 27, 86, 92, 93, 99, 106, 116, 144

Stradella, Alessandro 105

Stróżewski, Władysław 153

Stumpf, Carl 42

Suvorov, Alexandre 103

Szaniawski, Józef Kalasanty 5, 39–41

Szulczewski, Karol 110

Szymanowska, Maria 6, 33, 50, 147

Szymanowski, Karol 165

## T

Tańska, Klementyna — voir: Hofmann, Klementyna née  
Tańska

Tatarkiewicz, Jan Jakub 5, 35, 38

Tatarkiewicz, Władysław 39, 41, 122, 125, 127, 128, 151

Tellefsen, Thomas 140

Tetzner, Jerzy 71

Thalberg, Sigismund 69, 106, 133

Tomaszewski, Mieczysław 18, 154, 155

Towiański, Andrzej 37, 53, 96, 127

Trembecki, Stanisław 28

Trentowski, Bronisław Ferdynand 6, 53, 57

Trębicka, Maria 102

Troupenas, Eugène-Théodore 144

Turgenev, Alexandre 119

Turowska, Agnieszka — voir: Bąkiewna, Agnieszka née  
Turowska

## U

Urban, Ignaz 28

## V

Vannuci, Pietro (ps.: Perugino) 84

Vaudémont, Louise de 130

Viardot, Pauline 80, 84, 104

Vogel, Zygmunt 72



Voigt, Henrietta 137  
Voltaire — voir: Arouet, François-Marie

## W

Walewska, Maria 24  
Weber, Carl Maria von 129, 142, 147  
Werbuz, Józefa 27  
Weydlich, Adam 23, 24  
Wieck, Friedrich 114  
Wieck, Clara 69, 114  
Wielisław — voir: Srodzki, Eugeniusz  
Wiesiołowska, Anna 49  
Wiszniewski, Michał 52  
Witelo 56  
Witwicki, Stefan 45, 78, 96, 109, 157, 161–163  
Wodzińska, Józefina 75  
Wodzińska, Maria 18, 69, 91, 93, 111, 161  
Wodzińska, Teresa 69  
Wodziński, Antoni 91, 112  
Wodziński, Feliks 80, 133, 136  
Wodziński, Wincenty 119  
Wolicki, Teofil 49  
Wołowski, [?] 104  
Woyciechowski, Tytus 49, 65, 66, 68, 69, 76–82, 86, 89, 90,  
103, 107, 115, 122, 127, 130, 132, 133, 136, 137, 146, 154,  
157, 164  
Wójcicki, Kazimierz Władysław 67, 71, 75, 120, 157  
Wróblewska–Straus, Hanna 18  
Würfel, Wenzel Wilhelm (Václav Vilém Werfel) 33, 35  
Wybraniecki, Antoni 47

## Z

Zaleska, Zofia née Rosengardt 45, 138  
Zaleski, Bohdan 45, 108–110, 161–163  
Zamoyska, Zofia 27, 30  
Zamoyski, Andrzej 27, 30

Zboiński, Karol 47  
Zboiński, Ksawery 47, 49  
Zieliński, Tadeusz Andrzej 155  
Ziemięcka, Eleonora née Gagatkiewicz 29  
Zbylitowski, Andrzej 28  
Zubelewicz, Adam Ignacy 5, 39–41, 52

## Ž

Žmudziński, Tadeusz 14  
Żochowska, Seweryna — voir: Pruszkowa, Seweryna née  
Żochowska  
Żywny, Wojciech (Adalbert, Vojtěch Živný) 5, 27, 30, 33–35,  
120, 135, 144