

## GIDE ET CHOPIN\*

par

Bernard MÉTAYER

### AVANT-PROPOS

Au premier abord, on peut se demander ce qui incite les Amis d'André Gide à rendre une visite à George Sand : on ne voit pas bien le lien. Aussi cela mérite-t-il quelques mots d'explication.

"*George Sand, on l'aime ou on la déteste*", nous dit André Lavagne, "*c'est affaire de tempérament*". Tantôt on en fait le vampire de Chopin, tantôt son terre-neuve<sup>1</sup>. André Gide n'a jamais pris parti dans cette querelle. Il ne considère jamais George Sand en tant que compagne de Chopin, mais seulement en tant qu'écrivain. Cet écrivain ne fait hélas pas partie du Panthéon littéraire gidien. Si l'on omet le célèbre passage de *Si le grain ne meurt* où Gide raconte comment la métamorphose de Gribouille l'a troublé, étant enfant, plus que "*nulle page d'Aphrodite*"<sup>2</sup>, il n'y a rien dans son oeuvre qui témoigne d'un grand intérêt pour la grand-mère de Nohant. Il ne voit en elle que la romancière obsédée par "*le bonheur parfait des parfaits amants*"<sup>3</sup> et Gide, cela l'assomme<sup>3</sup>.

Nous serions donc bien ennuyés s'il nous fallait étudier les rapports Gide/Sand. En revanche, les écrits de Gide sur Chopin et sur la musique en général nous intéressent depuis longtemps tant ils suscitent de réflexions, aussi bien sur Chopin que sur Gide lui-même, et où mieux évoquer la figure de Chopin, sinon chez George Sand ?

"*Il ne faut jamais oublier que (les) plus grands chefs-d'oeuvre (de Chopin) restent liés aux années passées près de cette femme, et cette seule raison, qui n'est pas une coïncidence, vaudrait à George Sand notre gratitude*"<sup>4</sup>. Bien que nous trouvons chez elle, nous ne parlerons

pas de la bonne dame de Nohant, mais à travers nos considérations sur Gide et Chopin, qu'il lui soit rendu une sorte d'hommage.

Les rapports de Gide avec la musique n'ont pas donné lieu à une bibliographie très abondante et cependant, malgré l'absence de documents et d'études, cette idée que Gide était un musicien de talent et un mélomane averti est répandue un peu partout, sans qu'elle soit jamais remise en question. Les rares témoignages que nous ayons sur le jeu de Gide ne nous renseignent que sur l'admiration que ses proches éprouvaient pour le grand homme. Les biographes parlent de l'excellent pianiste qu'aurait été Gide, mais sans tellement préciser. Les musicologues sont dans l'ensemble partagés quant il leur faut parler des écrits de Gide sur la musique, ou encore restent silencieux. Il y a bien des rumeurs murmurant qu'après tout, Gide n'était peut-être pas si musicien que cela, mais ces rumeurs ne s'écrivent pas, tant il est vrai qu'autour du piano de Gide s'est créée une sorte de légende, sinon même une sorte de mythe, au sens où l'entend Henri Meschonnic, c'est-à-dire de "*tromperie collective, consciente ou non*".

## PREMIÈRE PARTIE

### LE MYTHE EN QUESTION

#### 1. Gide au piano

Que Gide ait été un bon pianiste, il n'est pas permis d'en douter. Il aborde sans hésiter à peu près toutes les pièces du répertoire pianistique, même les plus difficiles et c'est donc de l'intérieur, en connaissance de cause, qu'il peut en parler, pour avoir lui-même travaillé ce répertoire. Cependant, méfions-nous de l'hyperbole, et n'allons pas jusqu'à qualifier Gide d'excellent pianiste sans y regarder d'un peu plus près.

En effet, l'étude du piano, ou de n'importe quel instrument, pour rapporter de bons fruits, doit être régulière. Or, toute sa vie durant, Gide ne cesse d'abandonner puis de reprendre l'étude du piano. Dès l'enfance, les empêchements commencent. Le piano fait partie intégrante de la bonne éducation bourgeoise de l'époque, mais les

professeurs choisis par Mme Gide n'étaient peut-être pas à la hauteur des dons de leur élève. Les professeurs passent et ne se ressemblent pas, et c'est plutôt à *Si le grain ne meurt* qu'à leur talent de pédagogue qu'ils doivent d'être passés à la postérité. Il faut attendre les cours de Marc de La Nux pour que la révélation d'une vocation s'opère en Gide. Mais Gide est déjà alors un jeune homme de 18 ans quand de La Nux le prend en main et Mme Gide songe pour lui à une carrière moins aventureuse que celle de concertiste. On voit comment s'amorce chez Gide le rêve d'une technicité de professionnel jamais acquise; le dénigrement de la virtuosité, qui est un des piliers de ses principes d'interprétation, pourrait bien avoir à sa source une grande frustration.

Cet enseignement musical que Gide a reçu porte aussi le désavantage d'avoir souvent été interrompu. On connaît la santé fragile de l'enfant André Gide, sa principale maladie étant la nervosité. Pas de meilleur remède que le changement d'air, et les voyages pour raisons de santé se succèdent. Le piano bien entendu, ne suit pas. Mais qu'importe. L'étude du piano est de toute façon néfaste aux nerfs du jeune garçon malade, est-il décidé, et même quand un piano se trouve à disposition, il n'est pas permis à Gide de s'y exercer. Dans ses souvenirs, Gide ne mâche pas sa rancune à l'égard de sa mère, la rendant responsable de sa vocation avortée de musicien. Mais nous avons quant à nous bien du mal à jeter la pierre à une mère à ce point soucieuse de la santé de son fils qu'elle n'hésite pas à se faire itinérante. Enfin, la manie des voyages a poursuivi Gide toute sa vie, et l'absence de piano dont souvent il se plaint n'a plus alors sa mère pour responsable. Certes, il lui arrive de louer un piano là où il s'installe, mais ce fait souvent cité pour montrer l'amour de Gide pour son instrument ne s'est produit que peu de fois et seulement au temps de la jeunesse. Par la suite, les déplacements deviennent trop fréquents et les séjours sur place trop courts pour qu'une location de piano soit envisageable. N'y voyons pas là un rapport strict de cause à effet, car nous ne sommes pas sûr que Gide soit empêché de jouer à cause de ses multiples voyages. Dans cette querelle de la valise et du piano, il est bien tentant de penser que Gide voyage — parmi d'autres raisons — afin de pouvoir se plaindre d'être empêché de jouer.

Le piano est en effet au centre d'un tiraillement constant quant à la manière d'utiliser son temps. Voyage-t-il, Gide regrette son piano;

joue-t-il du piano, il ressent le besoin de voyager. Cette concurrence des activités n'est d'ailleurs pas la seule. Entomologie, botanique, pédagogie, sont autant de vocations abandonnées. N'oublions pas non plus l'intérêt que Gide portait aux questions sociales et le temps qu'il y a consacré. Durant la période de l'engagement communiste, par exemple, on remarque que l'étude du piano n'a pas de place dans la vie de Gide. Nous ne sommes pas sûr, encore une fois, qu'il faille voir là un rapport de cause à conséquence. Enfin, il y a une activité en rivalité presque constante avec l'étude du piano : c'est bien entendu l'écriture. Constamment, l'écrivain se reproche de quitter sa table de travail pour le clavier. Le fonctionnement inverse est bien entendu possible. C'est à regret que souvent il quitte l'instrument pour écrire. L'étude du piano apparaît comme un contrepoids indispensable à la création littéraire, en même temps qu'un empêchement. En d'autres mots, Gide ne peut créer en toute liberté. On a l'impression qu'il se plaît à tisser autour de son geste littéraire tout un réseau d'obstacles imaginaires, comme s'il lui fallait se persuader que l'écriture ne peut naître qu'après un effort de la volonté. Le piano devient l'empêchement indispensable.

On ne compte pas les empêchements à l'étude du piano : présence des voisins ou d'un public, température, état de santé, qualité de l'instrument, manque de partitions, occupations diverses; tout concourt à éloigner Gide de son piano. Mais plutôt d'une coalition du monde qui voudrait empêcher Gide d'être un virtuose, nous préférons voir, dans la manière dont l'écrivain a organisé ou désorganisé sa vie, consciemment ou non, un souci d'éviter une confrontation trop directe avec les exigences et la rigueur de l'étude. Disons plus simplement : Gide se cherche des excuses. Pour toutes les raisons que nous avons évoquées, Gide ne pouvait pas être un excellent pianiste, ne pouvait pas être en possession d'une technique suffisamment sûre, à défaut d'être entretenue. Sans faire de la technique instrumentale la préoccupation principale de l'exécutant, on devine qu'elle est la condition *sine qua non* de toute interprétation. Aussi ne pouvons-nous considérer les affirmations concernant un Gide excellent pianiste qu'avec beaucoup de réserve. Il a pu sans aucun doute former son goût musical et détecter grâce à cela les critères qui font qu'une interprétation est bonne ou mauvaise à ses yeux, mais l'interprétation idéale appartient toujours au

domaine de l'imaginaire et du rêve. C'est la poursuite de ce rêve jamais réalisé qui nous a donné les Notes sur Chopin.

## 2. Le mélomane controversé

Le goût musical de Gide a pu se former, comme nous venons de le voir, grâce à l'étude même des textes musicaux. Gide connaît par les doigts une grande partie du répertoire pianistique, et même au-delà, du répertoire au général, puisqu'il jouait des transcriptions et des réductions de partitions d'orchestre pour le piano. Cette pratique, tout à fait courante avant l'apparition des puristes de la fidélité et des archéologues de la tradition, reste en effet un excellent moyen de parvenir à la connaissance des textes, à une époque où le disque n'existe pas encore. Le concert étant la négation même de l'idée de répétition, il ne permet pas à une idée musicale de se fixer aisément dans la mémoire, ce que permet au contraire le disque ou la répétition de phrases sur le clavier. Mais ce qui surprend chez Gide, c'est que bien souvent il préfère la version pour piano d'une œuvre à la version originale, qu'il s'agisse d'un aria de Glück ou d'une symphonie de Beethoven. Et pourtant, Gide n'aime pas que le piano se fasse orchestre. Il y a là une contradiction qui n'est qu'apparente.

Quand Gide n'admet pas que le piano se fasse orchestre, il s'oppose à une tradition fortement ancrée dans les esprits du XIX<sup>ème</sup> siècle, et même encore dans ceux d'aujourd'hui, dont les romantiques sont les principaux instigateurs. Le piano est le héros de toute la musique puisqu'il permet à peu près de tout jouer, mais à cause de cet aspect de caméléon gigantesque, il risque aussi de perdre son identité. Gide ne veut pas d'un piano-violon ou d'un piano-tambour, mais seulement d'un piano-piano, d'un piano qui ne ressemble qu'à lui-même, "*qui ne cherche point à se donner pour autre chose que ce qu'il est*"<sup>5</sup>. La tentation de céder au mimétisme est grande quand on connaît les énormes possibilités de l'instrument. Gide, lui-même sujet au mimétisme, nous met en garde contre cet éparpillement de la personnalité. Le piano, selon Gide, doit opérer sur lui-même une reconquête de sa personnalité, de ses multiples moi égarés, et l'on voit à quel point le piano fonctionne comme un véritable miroir pour l'écrivain protéiforme qu'est Gide. Tout comme s'il était issu du

monde des *Nourritures terrestres*, le piano doit pouvoir dire, "c'est à moi même que je me dois"<sup>6</sup>.

Tout à la fois, Gide affiche sa préférence pour les réductions d'orchestre pour piano. Il semble qu'il adhère mieux à la musique par la pratique que par l'écoute. Son propre jeu lui permet d'intervenir directement sur cette musique, de la manier, de la pétrir à son image. Gide préfère le rôle d'exécutant, et donc de créateur, à celui d'auditeur, témoin relativement passif de la production du son et non pas source même de l'émission du son. L'auditeur, cependant, est créateur à sa façon, puisque sans son essentielle participation, le concert ne peut avoir lieu. Une musique ne peut exister que si elle est entendue, tandis que pour Gide, elle existe d'abord si elle est jouée, c'est-à-dire que l'échange indispensable entre l'émission et la réception du son ne prend pas pour lui la forme d'un dialogue mais bien d'un monologue. L'aspect créateur de l'écoute échappe à Gide.

Gide va bien entendu au concert, mais certainement pas d'une manière assidue, comme certains ont pu le dire. Dans son enfance, il n'a pas de révélations musicales. Son goût se satisfait de la musique conventionnelle qu'on lui sert, mais sans éblouissement. Plus tard, avide de découverte, il fait montre d'une certaine boulimie musicale, et plus particulièrement autour des années 1900. Ses amis de la Libre Esthétique de Bruxelles sont pour beaucoup dans sa découverte de musiciens tels que Dukas, Fauré ou Franck. Il faut surtout noter le rôle de Ghéon dans cette débauche de musique. Les deux amis sont de tous les concerts, puis, après le concert, une sorte de rituel s'instaure : ils vont chasser ensemble sur les boulevards, à l'affût d'une débauche tout autre que musicale. Curieusement, la fréquentation des salles de concert cesse pratiquement quand l'amitié pour Ghéon s'est refroidie. Ghéon est un compagnon de sortie idéal, puisqu'il aime et la musique et les garçons. Les deux amis partagent ainsi toutes leurs émotions. Nous ne voulons pas dire que c'est la musique qui fait naître chez Gide l'excitation des sens, car nous savons qu'il n'a nul besoin de quelque quatuor ou symphonie pour connaître l'émoi sensuel, mais tout au moins peut-on avancer que l'appât du plaisir goûté en fin de soirée n'est pas étranger à sa curiosité musicale.

Après la période des sorties avec Ghéon, autour de 1900, il ne se trouve personne, parmi les amis de Gide, qui puisse remplacer l'idéal compagnon. L'activité musicale devient dès lors à peu près inexistante en dehors de la pratique solitaire du piano. Aucun dialogue n'est instauré puisque d'un côté Gide n'est pas auditeur, de l'autre il n'a pas d'auditeur. Il ne joue jamais que pour lui-même. Le piano est le lieu de prédilection de Narcisse. Mais comme Gide n'est que pianiste, il ne peut aimer que la musique de piano. Quand il joue au clavier des partitions d'orchestre, c'est en gommant justement ce qui fait leur aspect orchestral, en tentant de les réduire à une partition de piano pure, puisqu'il n'aime pas le piano-orchestre. Le défi étant ambitieux, Gide en reste le plus souvent à la musique écrite dès l'origine pour son instrument. Son goût musical aurait pu se développer en dehors des touches noires et blanches grâce au disque, qui aurait pu être une sorte de produit de remplacement des concerts. Mais Gide n'achètera jamais de gramophone. Même ce moyen si simple d'enrichir sa culture musicale ne trouve pas grâce à ses yeux. En revanche, une autre invention récente le tente : il fait l'acquisition d'un dictaphone. Grâce à cet instrument, Gide peut jouer à surprendre ses amis, mais surtout il peut enregistrer et écouter sa propre voix. Que n'a-t-il enregistré, hélas, son jeu au piano ! Gide fait preuve d'une assez surprenante incuriosité à l'égard de la musique. La seule musique qu'il apprécie vraiment, c'est celle qui sort de dessous ses doigts. La restriction n'est pas moindre, d'autant que Gide, comme tant de pianistes amateurs — et même certains professionnels — n'entretient qu'un répertoire assez restreint. D'un univers assez large, la curiosité de Gide en matière de musique s'est rétrécie peu à peu jusqu'à quasi s'éteindre, hormis de célèbres exceptions, comme Chopin.

## DEUXIÈME PARTIE

### GIDE ET CHOPIN

#### A- Aspect psychologique :

Les goûts de Gide, en matière de musique, ne se sont pas réduits au seul amour pour Chopin, sans qu'il y ait, à la source de cet amour exclusif, de profondes motivations d'ordre psychologique.

Il n'est pas possible de savoir d'une manière précise quand Gide prit connaissance de la musique de Chopin, à la fois par les oreilles et par les doigts. Nous savons seulement qu'en 1883, le grand Anton Rubinstein donne une série de concerts à Paris, auxquels Gide assiste, sauf précisément à celui qui est consacré à Chopin<sup>7</sup>. Mme Gide en a décidé ainsi : Chopin est une musique "*malsaine*" et dangereuse pour les nerfs de son enfant malade. A cette époque, Gide a 14 ans, période d'émois sensuels et de troubles s'il en est. Mme Gide a bien senti qu'avec ses accords arpégés, ses arabesques, ses sonorités troubles et ses contours mouvants, la musique de Chopin pouvait perturber le garçon en faisant trop directement appel à ses sens, et une sensualité trop bruyante comme celle qu'exprime la musique de Chopin doit être condamnée par une mère probe et puritaine. Mme Gide a bien flairé le danger puisque ce qu'elle voit de malsain dans Chopin, c'est justement ce qui va séduire André Gide. Cette séduction ne s'exercera d'ailleurs que plus tard. En 1883, la musique de Chopin, dans l'esprit du jeune protestant qu'est Gide, prend un goût de fruit défendu, un goût de péché, et probablement ne la joue-t-il pas quand sa mère est présente. En 1887 commencent les cours avec Marc de La Nux<sup>8</sup> de qui Gide nous a laissé un souvenir tellement émouvant. Mais c'est surtout du Bach qu'il travaille avec cet élève de Listz. Dans ses lettres à sa cousine Jeanne — du moins celles que nous connaissons — Gide énumère les pièces de son répertoire : multiples compositeurs sont présents, mais de Chopin, point de trace. Il faut attendre que Gide soit en âge de partir seul loin de Paris — et loin de sa mère — pour trouver dans ses textes le nom de Chopin, encore que, dans l'esprit du jeune romantique André Walter-Gide, Chopin soit associé à Schumann, qui ne sera mis à l'écart que plus tard. En 1892, 1893 et même 1894,

Chopin n'a pas encore acquis, dans le coeur d'André Gide, cette place exclusive qu'il lui réservera par la suite. Au début de 1894, Gide est à Biskra et joue du Chopin sur un piano de location. C'est là que nous situons sa découverte et le début de son amour pour Chopin. C'est aussi cette année-là qu'à Biskra il tombe dans les bras du bel Ali. En décidant de laisser parler sa sexualité particulière, Gide s'affranchit de la morale et fait du péché non pas seulement une nécessité, mais un besoin. Dès lors, ce qui avait réputation d'être malsain devient le fondement même de son équilibre. L'amour pour Chopin procède du même affranchissement : puisque cette musique est malsaine, Gide la fait sienne. Chopin devient une revanche contre la mère, une revanche contre ce récital de Rubinstein qui lui avait été interdit en 1883. Gide se pose désormais — et ce trait ira en s'accroissant avec l'âge — en spécialiste de Chopin, non pas tant, selon nous, en fonction de critères musicaux très définis, mais bien parce que la révélation de cette musique est liée à la révélation de son être propre, parce que cette musique est devenue l'emblème de sa prise de liberté en hiver 1893-1894. Son expérience de Chopin, en ce sens, est unique. De toutes les musiques que son propre répertoire lui propose, c'est justement celle que sa mère lui défendait qu'il charge de sa propre personnalité, de toutes ses émotions. Mme Gide sentait bien que la musique de Chopin laisse trop de place à l'individu : Gide s'y exprime en effet tout entier.

#### **B- Restrictions :**

Chopin et piano sont pour Gide indissociables. La musique de piano qu'il préfère, c'est celle de Chopin; la musique de Chopin qu'il préfère, c'est celle de piano. C'est-à-dire que toute la musique d'orchestre et toute la musique de chambre de Chopin sont passées sous silence dans les écrits de Gide : cela ne l'intéresse pas. On sait que la production de Chopin en matière de musique non destinée au piano solo est assez maigre, et pour la plus grande partie, ce sont des oeuvres de jeunesse. Aussi peut-on aisément comprendre l'amputation opérée par Gide. Il ne veut retenir de Chopin que l'essentiel, ou plutôt ce que lui considère comme l'essentiel, et ne doute pas que Chopin puisse être contenu tout entier dans sa musique de piano.

En ce qui concerne la musique de piano du seul Chopin, les restrictions de Gide ne sont pas moindres. Il ne veut entendre parler ni

de Polonaises, ni de Mazurkas, ni de Valses. Gide exclut de son étude, et en bloc, toutes les oeuvres d'inspiration héroïque, patriotique et folklorique. Après s'être débarrassé, en quelque sorte, dès le début des *Notes sur Chopin*, des aspects de l'oeuvre de Chopin qui le dérangent — aspects fondamentaux de la musique et de la personnalité du compositeur, cependant — Gide peut alors livrer sa conception de cette musique. Nous devons bien garder à l'esprit que cette conception ne porte que sur une partie de l'oeuvre même si Gide voudrait pouvoir y enfermer Chopin tout entier.

### 1. À la recherche d'une esthétique

#### a. Chopin français :

À travers sa conception de Chopin, Gide nous livre sa conception de l'art français en général, car pour lui, Chopin est d'abord un Français, et un merveilleux exemple, sinon la meilleure illustration, du génie de la race. L'affirmation n'est pas sans nous surprendre, mais nous avons vu que Gide avait pris la précaution d'écarter de ses *Notes* toutes les oeuvres d'inspiration franchement polonaise, qui desservent sa thèse. Certes, il ne nie pas complètement la source polonaise, ce qu'il appelle "*l'étoffe première*"<sup>9</sup>, mais cette matière brute disparaîtrait sous un revêtement, "*une coupe, une façon française*"<sup>9</sup>. N'oublions pas que Chopin est d'origine française par son père et d'origine polonaise par sa mère : cela ne peut que réjouir Gide dont on connaît le goût pour les bâtards. On sait que pour lui, l'être d'exception, le grand esprit, naît de deux cultures, est un "*produit d'hybridation*"<sup>9</sup>. Sans être un bâtard, comme le Lafcadio des *Caves* ou le Bernard des *Faux-Monnayeurs*, Chopin fait bien partie de cette fameuse caste privilégiée que sont, selon Gide, les "*déracinés*". Mais ne rallumons pas la querelle du peuplier. Ce qui est curieux, c'est cette contradiction qui se semble pas effleurer Gide : tout en soutenant que le mélange des cultures est un bien, voire une nécessité, il ne conçoit pas qu'on puisse parler d'art autrement qu'en opposant le génie français au génie allemand. Chopin polonais, c'est aussi, géographiquement, un Chopin proche de l'Allemagne, et cela, Gide ne le supporte pas : il est essentiel pour lui que Chopin soit "*antigermanique*"<sup>9</sup>. Chopin va servir de point de comparaison, pour Gide, entre la musique française et la musique

allemande. La conception de Gide de la musique allemande est d'ailleurs assez simpliste si l'on veut bien se rappeler qu'elle est pour lui incarnée dans la musique de Wagner, ou de Richard Strauss. D'un côté, l'Allemagne, le romantisme, le gigantisme et la barbarie, Wagner; de l'autre, la France, le classicisme, l'économie des moyens, l'élégance, Racine. On voit que par delà une conception d'un génie national s'amorce un système d'oppositions plus subtil qui montre bien à quel point Gide reste finalement très conservateur dans ses théories. Cette opposition entre génie français et génie allemand tient plus de la mythologie, comme l'a très bien montré Michel Faure<sup>10</sup>, et est plutôt le reflet de la peur de la société de la Belle Epoque devant l'écroulement de valeurs qu'elle croyait acquises. Gide n'échappe pas à cette psychose de l'identité nationale et même il contribue, avec ses *Notes sur Chopin*, à développer cette mythologie qu'on trouve encore chez nombre de musicologues d'après-guerre de 40<sup>11</sup>. Chopin est donc un Français, et par conséquent un classique, puisqu'il semble que les deux termes fonctionnent pour Gide en parfaite synonymie.

#### **b. Chopin classique :**

Chopin classique ou romantique : voilà une controverse qui n'a pas cessé de susciter bien des commentaires, d'aucuns penchant pour l'un, d'autres penchant pour l'autre. C'est que ces deux termes, dans l'esprit de la plupart des musicologues, ne peuvent fonctionner que dans un étroit système d'oppositions, et Gide n'échappe pas à ce travers : il ne conçoit l'un qu'en tant qu'exact contraire de l'autre. Il serait plus sain, pour éviter d'inutiles polémiques, de se placer du seul point de vue historique et de constater que Chopin appartient bel et bien à cette période qu'on appelle le romantisme. Si au sein de cette période se trouve un compositeur qui ne correspond pas aux critères qui la définissent, c'est que ces critères sont faux. En voulant à tout prix faire de Chopin un classique, Gide tente de l'exclure d'une période définie pour le transplanter dans une autre plus conforme, idéalement, à ses propres principes esthétiques, ce qui est un désaveu de l'histoire dont, on le sait, Gide n'était pas friand. Gide procède par exclusion : il donne une définition du romantisme tellement étroite que, de toute évidence, Chopin ne peut qu'être en dehors de cette catégorie. Il est bien évident que Chopin n'est pas Wagner, ce qui n'implique pas que

Chopin ne soit pas un romantique. En fait, Gide oublie qu'il y a plusieurs manières d'être romantique, qu'il n'y a pas qu'un seul romantisme défini par le seul Wagner, mais au contraire par l'apport d'éléments divers propres à chaque compositeur.

Gide n'a d'ailleurs pas eu la conviction du classicisme de Chopin d'emblée. C'est une conviction qu'il s'est peu à peu construite. C'est bien le romantisme qu'il perçoit d'abord chez Chopin, au moment où il écrit sont très romantique *André Walter*. On sait par ailleurs que Gide tiendra en peu d'estime cette oeuvre de jeunesse<sup>12</sup>. Il lui reprochera justement son manque de classicisme. On peut dire que la constitution d'un Chopin classique va de pair avec cet effort de Gide pour se constituer lui-même en tant qu'écrivain classique, ce qui se ressent à travers toute son oeuvre. Gide est à la recherche d'une sérénité et d'une perfection de son écriture et ce n'est pas sans justesse que Karin Ciholas voit dans *Les Faux-Monnayeurs* un équivalent de *L'Art de la fugue*<sup>13</sup>, aboutissement de toute une oeuvre et accomplissement d'une sérénité. Il y a une très grande distance entre la mélodie romantique d'*André Walter* et l'harmonie classique des *Faux-Monnayeurs*. Si Gide nie le rôle fondamental de la mélodie dans *Chopin*, c'est bien parce qu'à tout prix il veut que ce qu'il aime lui ressemble. On connaît la formule de Gide pour définir le classicisme : c'est l'art de la litote. C'est ce qu'il développe en écrivant :

*Chopin propose, suppose, insinue, séduit,  
persuade; il n'affirme jamais*<sup>14</sup>.

Insinuer : voilà bien la clef de la séduction qu'exerce Chopin sur Gide. Gide n'est-il pas lui-même, comme l'écrit Jean Delay, "*le virtuose du style insinuant*"<sup>15</sup> ? Si les termes qu'applique Gide à Chopin sont ceux dont on se sert pour parler de Gide, c'est que l'adéquation est parfaite. Les deux hommes, les deux oeuvres, se confondent dans un même vocabulaire.

## 2. Caractérisation

Une des règles fondamentales du classicisme, selon Gide, c'est l'économie des moyens. Prenons sa critique de la *Salomé* de Richard Strauss :

*indiscrétion des moyens et monotonie des effets, fastidieuses insinuations, insincérité flagrante; mobilisation indiscontinue de toutes les ressources [...] Amplification systématique, etc...*<sup>16</sup>.

Il suffit de prendre le contraire de chacun des termes de cette proposition pour obtenir une sorte de définition de l'art de Chopin :

*Chopin [...] bannit [...] tout développement oratoire. Il n'a souci, semble-t-il, que de rétrécir ses limites, de réduire à l'indispensable les moyens d'expression*<sup>17</sup>.

Cette économie de moyens se caractérise de plusieurs manières dont une des plus essentielles, pour ce qui touche à la composition, est la simplicité relative de l'écriture de Chopin : "*Que les propositions musicales de Chopin sont simples...*" écrit Gide, en étayant cette assertion avec l'exemple suivant :

*Tel nocturne, un des plus beaux, en ut dièze mineur, montre d'abord tout simplement la tierce mineure devenant, en atteignant le demi-ton supérieur, sensible, tandis que la tonique s'affaissant devient sous-dominante du ton relatif où l'on entre*<sup>18</sup>.

On voit que parler de simplicité n'est pas si simple et que chez Gide, comme chez tant d'autres, les mots, la littérature, sont impropres à traduire une analyse musicale. L'analyse de Gide est d'ailleurs fautive et complexe, du fait qu'il n'envisage qu'une explication *harmonique*, alors que d'un point de vue mélodique, il ne s'agit que d'une altération d'un note "en passant". "*La tonique s'affaissant*" appartient déjà au monde littéraire gidien plutôt qu'à un commentaire musical strict. Il y a d'ailleurs peu de commentaires musicaux dans les *Notes sur Chopin*, mais surtout des traductions littéraires d'états d'âme suscités par différentes interprétations, les mauvaises et les bonnes. Même si Jean-Aubry nous assure que ces *Notes* "*sont fort éloignées de n'être que de la littérature*"<sup>19</sup>, on aurait aimé que, dans sa petite plaquette sur Gide, il nous expliquât qu'elles étaient les "*vives clartés*"<sup>20</sup> que Gide jetait sur la question Chopin.

Toute la critique de Gide, en fait, se fonde sur les principes classiques de l'économie et de la discrétion. L'exact contrepied de ce principe est, selon lui, la virtuosité. Il est difficile pour Gide de parler de Chopin sans parler des virtuoses. Il leur reproche de trop s'adonner à la recherche de l'effet. L'effet peut être produit grâce à plusieurs procédés qui ont en commun de mettre en valeur tel élément par

rapport à tel autre, de favoriser un aspect plutôt qu'un autre. Gide, au contraire, prône une relation d'égalité entre les différents éléments et l'absence de vedette.

**Critique des effets : 1) la mélodie-vedette :**

La mélodie ne doit pas avoir le rôle d'une diva accompagnée par d'anonymes tutti : Gide hésite même à lui donner le nom de chant, préférant nommer "*partie supérieure*"<sup>21</sup>, "*ce que l'on n'ose plus appeler mélodie*"<sup>22</sup> :

*Souvent, il n'y a pas, à proprement parler, de voix dans Chopin; il n'écrit pas pour le chant, mais bien exactement pour le piano*<sup>23</sup>.

et Gide donne en exemple un passage (mesures 19 à 22) du 7ème nocturne en ut dièse mineur :

*Le morceau paraît mal composé si le pianiste soucieux de souligner trop la mélodie évoquait deux instruments*<sup>24</sup>.

L'exemple proposé par Gide pour nous dire son "*horreur*" de cette "*mélodie-vedette [qu'il sent] des plus contraires à l'esthétique de Chopin*"<sup>25</sup> n'est pas tout à fait convaincant, ou plutôt, fait preuve d'une certaine mauvaise foi. A ce moment du nocturne apparaît bien un "*contrepoint inférieur qui [...] accompagne la répétition du motif initial*"<sup>26</sup>, et ce serait une erreur grossière que de ne pas le faire entendre, à l'avantage de la mélodie, mais Gide souligne ici une évidence. Comment aurait-il expliqué son horreur de la mélodie s'il avait considéré les dix-huit premières mesures de ce même nocturne où la mélodie est tellement évidente ? Gide a parfaitement raison d'insister sur le fait que les éléments qui n'appartiennent pas strictement au chant ne doivent pas pour autant être relégués au plan de vague fond musical, mais en resserrant trop l'étrécissement de ces principes, il tombe dans certaines exagérations qui deviennent des erreurs, tel son refus de la mélodie :

*Exception faite de quelques cantabile à la Bellini, je tiens que, du haut en bas du clavier, tout doit être d'une homogénéité parfaite*<sup>27</sup>.

thèse qui ne tient pas du tout pour le quatrième nocturne par exemple. Gide a beau dire, le goût de Chopin pour le chant ne se trouve pas que dans "*quelques cantabile*". Chopin n'écrivait pas pour la voix, le fait est

entendu, mais contrairement à Gide qui n'aimait pas la voix humaine<sup>28</sup> et avait horreur du chant à la Bellini<sup>29</sup>, Chopin était un grand admirateur du *bel canto* et conseillait même à ses élèves d'apprendre le chant avant d'apprendre le piano<sup>30</sup>. Le conseil était à l'époque une coutume<sup>31</sup>, mais ce goût de Chopin pour l'italianisme est bien plus visible que Gide ne veut bien l'admettre. Il se manifeste notamment dans ces arabesques écrites en petites notes, le plus souvent, qui sont tout droit inspirées de la vocalise et de l'ornement à la mode italienne, et qui demandent une grande virtuosité<sup>32</sup>. Elles abondent d'ailleurs dans les Nocturnes, comme dans le cinquième. Mais sur ce point précis, Gide demeure silencieux.

#### **Critique des effets : 2) le volume sonore :**

La recherche d'une forme d'équilibre et d'harmonie, et la critique du vedettariat sont également perceptibles dans le goût de Gide pour un volume sonore constant au sein d'une même séquence musicale donnée. Il cherche à conserver une unité de son, *forte* ou *piano*, et à supprimer les *crescendos* et les *diminuendos*<sup>33</sup>. Selon lui, seule la *qualité* du son importe dans la musique de Chopin, tandis que la *quantité* est réservée à celle de Beethoven<sup>34</sup>. Jouer de l'augmentation et de la diminution progressives du son est encore pour Gide un effet, un "truc" pour créer des émotions factices et un certain pathos. Cet effet est réservé aux romantiques parmi lesquels Gide range Beethoven sans hésiter<sup>35</sup>. Il n'y a pas de sa part remise en question de la musique de Beethoven, pas plus que celle d'autres compositeurs, hormis Chopin, telle que la tradition du piano romantique pouvait la lui présenter. Gide oublie que le piano de Beethoven et celui de Chopin ne sont pas de même facture et qu'ils n'offrent pas les mêmes possibilités. Les exagérations en matière de nuance auxquelles la musique de Beethoven a pu donner lieu sont en fait beaucoup moins légitimes, historiquement parlant, qu'elles ne le sont pour la musique de Chopin. Le culte exclusif de Gide pour Chopin tend à l'entraîner vers l'erreur historique et vers l'incompréhension des autres compositeurs.

La nuance sonore que Gide préfère pour Chopin est adaptée aux dimensions du lieu où cette musique est jouée. La demi-teinte est en effet mieux adaptée au salon qu'au concert. On sait que Gide jouait

chez lui, pour lui-même, et c'est là une des raisons qui font qu'il ne retient de Chopin que le côté intimiste, à l'exclusion de tout autre :

*[...] cette musique de Chopin, presque toujours, j'aime qu'elle nous soit dite à demi-voix, presque à voix basse [...] C'est ainsi que jouait Chopin (qui) presque jamais ne faisait rendre au piano son plein son*<sup>36</sup>.

Que Chopin ait toujours joué "à voix basse", cela est possible bien que discutable (la fin de la I<sup>ère</sup> ballade, par exemple, est bien notée *fff*). De nombreux auditeurs se sont plaints de la faiblesse du son de Chopin, mais il s'agissait là d'auditeurs de concerts dont on sait que Chopin n'était ni friand, ni coutumier. D'autre part, on sait que Chopin, sans aller jusqu'à supprimer les *crescendos* et les *diminuendos*, comme le voudrait Gide, aimait à ce que les gradations ne fussent sensibles que progressivement<sup>37</sup>. Gide, sans aucun doute, a l'intuition de ce jeu particulier, mais tout Chopin, encore une fois, n'est pas contenu dans "ce «ton de confessionnal» que Laforgue louait chez Baudelaire"<sup>38</sup>.

### Critique des effets : 3) "le Chopin des jeunes filles" :

Gide a d'ailleurs bien senti les excès auxquels pouvait porter une conception trop "salonnarde" de la musique de Chopin, ce qu'il appelle "le Chopin des jeunes filles"<sup>39</sup>. Il ne veut "aucune préciosité ou afféterie"<sup>40</sup>. A ce propos, il est amusant de rappeler le témoignage de la Petite Dame sur l'attitude de Gide au piano :

*[...] la passion le soulève tout entier, la grâce le fait rire de plaisir, la tendresse le ramasse sur lui-même*<sup>41</sup>.

ou encore

*[...] lui dont le jeu est si contenu, ne peut empêcher son visage d'avoir les expressions les plus excessives tandis qu'il joue [...] cela devient une sorte de grimace [...]*<sup>42</sup>

De nombreux professeurs de musique empêchent, avec raison, les élèves de se livrer à une démonstration trop physique de leurs sentiments en jouant, pensant que cette énergie dépensée en balancements et en mimiques se fait au détriment de la musique. Bien souvent, les coups de mèche d'un violoniste ou les sursauts d'un pianiste ne sont que des mouvements qui se voudraient expressifs pour suppléer à l'absence d'une émotion que les doigts ne rendent pas. Gide

précieux, il pouvait l'être, et l'on veut espérer, comme l'affirme la Petite Dame, que cela ne se ressentait pas dans son jeu. En tout cas, la "mélancolie nostalgique"<sup>43</sup> dont on voudrait affubler la musique de Chopin est un état d'âme trop féminin et trop artificiel aux yeux de Gide. Il veut qu'on parle plutôt de "sombre désespoir" et de "plainte déchirante"<sup>43</sup>, comme pour les mesures 68-69 du 24ème prélude.

Au rebours, Gide ne consent pas à parler de charme ou d'attrait de Chopin. Ce sont là des termes qu'il faut réserver aux mondains des salons. Gide préfère parler de joie :

*Ce que j'aime (chez Chopin) et dont je le loue, c'est qu'à travers et par delà (la) tristesse, il parvient pourtant à la joie; c'est que la joie en lui domine<sup>44</sup>*

Gide concède que Chopin puisse être mélancolique, sentimental et charmant, mais ce qu'il aime avant tout, chez un compositeur, c'est qu'il lui fasse entrevoir une métaphysique de la sérénité. Ainsi Gide parle-t-il de musique sereine pour Bach<sup>45</sup>, pour Mozart<sup>46</sup>, et aussi pour Chopin<sup>47</sup>. Le terme de "serein" s'applique certainement très inégalement à ces trois compositeurs, et certainement pas à l'intégralité de leur musique. En fait, c'est Gide qui projette dans son amour d'une musique sa propre recherche de la sérénité. Il faut qu'il trouve dans ce qu'il aime ce qu'il cherche lui-même pour se donner des raisons personnelles de l'aimer. Avouons que pour Chopin, "serein" n'est pas le premier qualificatif qui nous vient à l'esprit. Sérénité s'associe d'ailleurs à spiritualité. Gide a critiqué qu'on puisse jouer Chopin comme quelque chose de mondain et de "profane"<sup>48</sup>. Nous parlions de culte pour Chopin parce que pour Gide cette musique devient une musique sacrée qui célèbre la religion de la sérénité. La musique est transcendée dans le sens où elle n'est plus seulement une matière artistique mais aussi une manifestation de l'âme. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si Gide a voulu placer ses *Notes sur Chopin* sous l'arbitrage "de toute l'autorité d'un dignitaire religieux"<sup>48</sup>.

#### **Critique des effets : 4) vitesse et rubato :**

##### a) vitesse vs clarté :

Une des critiques les plus constantes que fait Gide à l'égard des virtuoses, c'est de jouer beaucoup trop vite, jusqu'à doubler le mouvement, ou tout au moins le mouvement que Gide préconise. Le

ier prélude est un bon exemple<sup>49</sup>. Cortot se fixe la durée à une demi-minute<sup>50</sup>. On sait que pour Gide, Cortot fait partie de la cohorte des virtuoses malfaisants<sup>51</sup>, hypnotisés par la vitesse<sup>52</sup>, ce qui permet de fixer la durée de ce prélude, selon des indications de Gide, à une minute, lui donnant alors immanquablement l'aspect d'un simple exercice. L'effet de la vitesse est bien connu, et Gide le perçoit très bien, l'auditeur a l'impression d'entendre un pianiste qui possède parfaitement son instrument<sup>53</sup>, mais la vitesse, bien souvent, quand elle n'est pas le but recherché par le compositeur, tend à nuire à la clarté. Or, pour Gide, la clarté, la signification de chaque note, sont fondamentales<sup>54</sup>. Cette signification doit prendre le temps d'être exprimée, or il semble qu'il y ait chez Gide une rivalité entre mouvement rapide et signification, ce dont nous ne sommes pas convaincu. La vitesse peut être porteuse de sens sans nuire à la clarté à la condition que les difficultés techniques soient parfaitement dominées par l'exécutant. Nous savons que Gide ne surmontait pas ce problème de vitesse, faute d'une pratique régulière, et devait donc, de fait, perdre l'expression de chaque note en courant après ses doigts. Tout professeur de musique sait que l'illusion de calme peut être plus grande dans un mouvement rapide contrôlé que dans un mouvement plus lent non surmonté techniquement. Le rêve d'une technicité de professionnel pourrait bien être à la source de ce mépris de la vitesse. Gide en fait d'ailleurs le demi-aveu :

*[...] je hais la virtuosité mais toujours elle m'en impose et je voudrais pour la bien mépriser en être d'abord capable; je voudrais être sûr de n'être point le renard de la fable<sup>55</sup>*

pour se reprendre aussitôt : "j'y parviens (je me laisse beaucoup trop intimider par le brio des autres)"<sup>56</sup>. Même s'il peut, à force de répétition, augmenter la vitesse de la *Barcarolle*, par exemple<sup>57</sup>, il préfère un mouvement plus lent parce qu'il s'y sent plus à l'aise. Les "vérités" que voudrait donner Gide sur l'interprétation de Chopin sont tout objectives et personnelles et conviennent surtout à Gide lui-même.

b) le rubato :

Pour les mêmes raisons de clarté, Gide n'aime pas que l'on montre les effets de *rubato* si particuliers cependant à la musique de Chopin, ce qu'il appelle la "*manière artiste*"<sup>58</sup>, et de fait, le *rubato* est

l'aspect de Chopin qui a suscité le plus de controverses. Gide a dû souvent entendre des pianistes qui confondaient *rubato* et manque de mesure, victimes d'une tradition qui a sévi "*dès avant le dernier tiers du XIXème siècle et jusqu'à l'entre-deux-guerres*"<sup>59</sup>, et visible même encore aujourd'hui chez certains pianistes contemporains. Cette tradition qui vise à faire subir à la musique de Chopin de perpétuelles "*distorsions agogiques*"<sup>60</sup>, ou à lui donner un rythme instable, voire une absence de rythme, repose sur une mauvaise compréhension du *rubato* de Chopin, mauvaise compréhension que Gide a parfaitement sentie, par intuition. Chopin n'a pas inventé le *rubato*, mais a continué, comme ses prédécesseurs, à donner un caractère improvisé à la main droite tandis que le mouvement de basse reste imperturbable<sup>61</sup>, technique que Mozart déjà regrette de ne plus trouver correctement exécutée chez ses contemporains<sup>62</sup>. Il y a bien sûr le *rubato* inspiré par le *bel canto* et le chant bellinien, qu'on trouve le plus souvent écrit en petites notes en forme de vocalise, mais que Gide ignore, comme nous l'avons vu. Il existe aussi chez Chopin un autre type de *rubato* de type national qui prend sa source dans la mazurka<sup>63</sup>, mais nous savons que Gide ignore presque complètement l'aspect polonais. Nous voyons que tout se tient, dans ces *Notes sur Chopin*. Il ne faut donc pas bannir totalement le *rubato* de la musique de Chopin, comme aurait tendance à le faire Gide, mais certainement ne pas en faire un effet systématique et exagéré, ou encore déplacé. A propos du *Premier Prélude*, Gide a raison de critiquer "*tous les exécutants sans aucune exception (du moins à [sa] connaissance) qui se lancent ici dans un mouvement frénétique et désordonné*"<sup>64</sup> mais tort dans sa vision du même prélude "*joué tout aisément (où l'on ne) doit sentir nulle contention, nul effort*"<sup>65</sup>.

Dans son souci de caractérisation et d'anti-traditionnalisme, Gide va comme toujours un peu trop loin, et nous ne pouvons plus le suivre quand il compare le premier prélude de Chopin aux premiers préludes Bach, souhaitant pour celui-là le même calme que dans celui-ci.

*Oui, ce morceau n'est tout entier que comme une belle vague tranquille [...] précédée [sic : en fait, suivie] d'une autre vague plus petite, et tout vient s'achever sur un remous tendrement exténué*<sup>66</sup>..

Il n'y a alors plus trace de l'indication "*agitato*" et en tout cas un grand risque d'affadissement.

On peut craindre que, par souci de lutter contre l'image d'Epinal d'un Chopin romantique échevelé, ou contre cette autre d'un Chopin alangui et féminin, contre le mythe de Chopin, en quelque sorte, Gide ne soit tenté de réduire Chopin à une caractérisation trop personnelle, trop classique, dont les éléments saillants seraient érodés. La recherche de l'équilibre et de l'harmonie peut conduire à une suppression de tous les éléments passionnels qui sont pourtant fondamentaux chez Chopin et, finalement, chez tout être profondément original. Gide a dans l'ensemble bien vu et bien critiqué les défauts et les excès de bon nombre de pianistes qui étaient ses contemporains, mais en s'appropriant Chopin, en combattant le mythe, il finit par en créer un autre qui est son mythe personnel. Comme Flaubert pour Mme Bovary, Gide peut dire du compositeur polonais, qui est devenu dans les *Notes sur Chopin* un héros de roman, "Chopin, c'est moi".

### TROISIÈME PARTIE

#### CHOPIN RÉVÉLÉ

Les *Notes sur Chopin* laissent apparaître, entre autres intentions, une intention didactique. Gide se pose en spécialiste et en maître. Il semble bien qu'il y ait en effet pour Gide d'un côté ceux qui n'ont pas compris Chopin, les virtuoses tous genres confondus (c'est-à-dire à peu près tous les pianistes, en passant par Cortot et Rubinstein) et de l'autre, celui qui a compris Chopin, c'est-à-dire lui-même, André Gide :

*D'autres, et en grand nombre, jouent et joueront Bach aussi bien que moi et même beaucoup mieux que moi. Il n'y faut pas tant de malice. Pour Chopin, c'est une autre affaire, il y fallait une compréhension particulière que je ne vois pas que puisse avoir un musicien qui ne serait pas surtout un artiste*<sup>67</sup>.

Gide reproche à la virtuosité de "*faire valoir le tempérament de l'exécutant (plutôt) que l'excellence du morceau*"<sup>68</sup>, au virtuose de se mettre en avant pour faire valoir ses dons et ses possibilités techniques au détriment du sens de la pièce. Il faudrait au contraire que le pianiste

s'efface, oublie sa propre personnalité, en quelque sorte, pour se faire le messenger, le véhicule, d'un sens caché et secret. *"Toute bonne exécution doit être une explication du morceau"* dit Gide<sup>69</sup>, approche beaucoup plus littéraire que musicale, alors que le *sens* du morceau échappe aux virtuoses :

*Quant au secret de ce poème, quant au mystère, au problème d'art qui préside à la composition et à la genèse du morceau, il semble qu'ils (les virtuoses) ne l'aient pas entrevu.*<sup>70</sup>

L'exécutant prend donc un rôle de révélateur de sens, à la manière dont Baudelaire — sans cesse mis en parallèle avec Chopin par Gide — conçoit le rôle du poète.

Gide est l'élu privilégié dont le devoir est de nous révéler la musique de Chopin. Il considère sa propre vie comme un long combat contre l'interprétation traditionnelle de Chopin<sup>71</sup> : *"Ah ! qu'il est donc difficile de lutter contre une fausse image [de Chopin]"* se lamente-t-il<sup>72</sup>. Gide se sent seul contre tous pour mener cette croisade pour Chopin, et en conformité encore une fois à cette révélation qu'il eut dès son enfance : *"Je ne suis pas pareil aux autres"*<sup>73</sup>. D'un état de différence, on arrive très vite à celui du "seul contre tous", position qui, à l'instar du Clérambault de Romain Rolland, est celle de la vertu et du courage :

*L'exécutant qui, enfin, pour la première fois, oserait (car il y faut un certain courage) jouer la musique de Chopin sur le tempo qui lui convient [...] le ferait pour la première fois comprendre*<sup>74</sup>.

Il semble même que Gide ait reçu, de l'autre monde, ce message de Chopin lui-même :

*Ne les écoutez pas (les virtuoses). A travers eux, vous ne pouvez plus rien dire. Et je souffre bien plus que vous de ce qu'ils ont fait de moi. Plutôt être ignoré que pris pour ce que je ne suis pas*<sup>75</sup>..

C'est Chopin qui est censé parler ici, mais n'avons-nous pas l'impression d'entendre Gide lui-même parler de son oeuvre d'écrivain. Comparons, par exemple, avec ce passage du *Journal* :

*Par moments, lorsque je songe à l'importance de ce que j'ai à dire, [...] et même à mon livre sur Chopin, [...] je me dis que je suis fou de tarder et de temporiser ainsi. Je mourrais à présent que je ne laisserais de moi qu'une figure borgne ou sans yeux*<sup>76</sup>.

On sait que Gide a toujours eu la hantise de mourir avant d'avoir achevé son oeuvre, la hantise d'être incompris ou pris pour ce qu'il n'était pas, et l'on voit par cette citation que son livre sur Chopin a pour lui autant d'importance que n'importe laquelle de ses oeuvres. Les Notes sur Chopin est un livre fondamental pour la connaissance de Gide, car c'est un de ceux où il exprime le mieux son moi profond.

Nul ne niera que Chopin ait un sens particulier, qui est la marque de son génie, mais la remarque peut s'appliquer à d'autres compositeurs. Or, selon Gide, Chopin est le seul musicien dont le sens puisse être altéré par une mauvaise interprétation. Ainsi, il écrit :

*On peut interpréter plus ou moins bien Bach, Scarlatti, Beethoven, Schuman, Liszt ou Fauré. On ne fausse point leur signification en gauchissant leur allure. Il n'y a que Chopin qu'on trahisse*<sup>77</sup>.

ou encore :

*Jouez du Beethoven ou du Schuman même, sur un chaudron, il en restera toujours quelque chose. Ne jouez Chopin que sur un excellent piano*<sup>78</sup>.

Pour les autres compositeurs donc, la "signification" serait étrangère à la forme, comme s'il existait d'une part, un signifié, mal déterminé mais toujours perceptible, ou en d'autres mots, un "fond", et d'autre part un signifiant indépendant du signifié qui serait, en quelque sorte, la "forme". Chez Chopin, il y aurait interdépendance entre le fond et la forme, entre le signifiant et le signifié. Il existerait un signe, une signification, créée par l'indissociabilité de ces deux éléments et qui serait ce secret, ce mystère, que Gide veut nous révéler. Il nous explique bien que chaque note a une signification propre<sup>79</sup>, et par conséquent qu'il en est de la phrase de Chopin comme de la phrase de Gide, à savoir qu'on ne peut y changer une seule virgule sans en fausser le sens. Cette négation du fond et de la forme, cette alliance absolue entre signifiant et signifié, le fonctionnement de la signification musicale et du signe artistique ont été fort bien ressentis par Gide, mais il est troublant que seul Chopin ait eu la faveur de cette compréhension. C'est qu'en fait, Gide est incapable de percevoir une signification étrangère à la sienne, sinon en la faisant sienne, en se l'accaparant. Expliquer le fonctionnement artistique du signe musical

chez Chopin, c'est en même temps donner la clef du signe gidien. En face d'une autre musique, Gide se trouve en face d'une autre signification extérieure à lui-même, et, partant, qui ne peut procéder selon lui du même fonctionnement. C'est cette incapacité à saisir une signification dont il n'est pas lui-même le porteur qui nous fait répéter que Gide n'est pas mélomane, sinon même qu'il est le contraire du mélomane.

## CONCLUSION

### *UNE ŒUVRE LITTÉRAIRE*

*“On souhaiterait que ces Notes sur Chopin pussent être [...] mises sous les yeux d'exécutants”*, écrit Jean-Aubry. *“Aucune lecture ne pourrait leur être plus salutaire”*<sup>80</sup>. Son souhait a été exaucé puisque les *Notes sur Chopin* sont éditées aujourd'hui même en format de poche. Elles ont souvent été citées sur des pochettes de disques. Elles figurent dans la plupart des bibliographies sur Chopin. Pourtant, il ne leur a guère été accordé d'étude. Serait-ce un manque de crédit ? Quelles leçons un pianiste pourra-t-il tirer de ce petit livre ? Les *Notes* de Gide portent bien leur nom : elles ne sont pas un cours d'interprétation et l'élève qui y chercherait des commentaires précis serait bien en peine. De plus, quand Gide quitte la généralité et l'état d'âme pour se rapprocher du texte de Chopin, il s'égaré en comparaisons et en métaphores qui ne sont pas précisément des éclaircissements. Ainsi, à propos de la note supérieure de l'accompagnement, dans le 8ème Nocturne, il écrit :

*Fais qu'elle soit pareille à cette goutte de cristal que la rainette (ou le crapaud peut-être) laisse tomber au coeur des plus pures nuits de l'été*<sup>81</sup>.

Nous imaginons que devant un tel conseil, l'élève doit rester perplexe. En fait, il ne faut pas voir dans la comparaison une explication, mais une intention littéraire. Si Chopin peut faire penser Gide à une rainette ou un crapaud, c'est peut-être qu'un crapaud, un soir d'avril 1926, au Tchad, l'avait fait penser à Chopin :

*Nuit admirable. Dans les ficus, est-ce une rainette qui jette inlassablement la même petite note perlée ? Sans doute*<sup>82</sup>.

Finalement, est-ce tellement important ? Ce qu'il faut noter, c'est que Chopin permet à Gide de faire de la littérature. On peut trouver d'autres exemples d'intertextualité. A propos de la voix supérieure, dans le 2ème prélude, en la mineur, Gide écrit :

Lorsqu'elle reprendra tout à l'heure, ce sera solitaire et comme lassée<sup>83</sup>.

“Solitaire et [...] lassée” vient tout droit du Voyage d'Urien :

*[...] mon âme qui depuis le soir brûlait solitaire et fidèle [...] s'éveilla distraite et lassée*<sup>84</sup>.

Gide n'a pas expliqué Chopin : il l'a senti, et l'absence de précision de son commentaire vient aussi du fait qu'il s'est heurté à cette difficulté de traduire en mots le mystère de la composition musicale. Avec les mots, Gide ne sait pas instruire, ne sait pas tenir un discours autre que littéraire. En même temps, le discours littéraire permet à Gide de masquer l'inconsistance de son commentaire musical. Il lui suffit d'être persuadé qu'il détient la vérité, la vraie signification de Chopin, pour en être pénétré. Il n'y a pas, chez lui, de vraie critique musicale mais surtout de justes intuitions. C'est en faisant de Chopin, pendant un demi-siècle, son objet personnel et en répétant qu'il en possédait la connaissance que Gide a pu créer ce mythe de Chopin à lui seul révélé. Le fait de posséder cette révélation devient d'ailleurs plus important que la révélation elle-même, comme le dit la Petite Dame :

*[...] je songe à l'absence de contours des propos de Gide qui commence toujours et naturellement par vouloir impressionner par le mystère et l'importance de qu'il a à vous apprendre, oubliant presque, dans son émoi d'éclairer la matière qui l'a suscité et les questions précises qu'on lui pose fatalement l'irritent un peu, le gênent et finalement le paralysent*<sup>85</sup>.

Gide nous a-t-il révélé un Chopin nouveau ? Certainement. Un Chopin qui n'est pas celui de la virtuosité ou du sentimentalisme, qu'il fallait tenter de détruire, mais qui n'est pas non plus celui de la vérité, car en interprétation, il n'y a guère de vérité. Chaque pianiste joue son propre Chopin. Le tort de Gide est de croire que le sien seul est le bon et que sa vérité est universelle. Le refus de toute autre interprétation que la sienne devient un principe tellement étroit que Gide finit par n'aimer que la musique de piano, et surtout de Chopin, que si c'est lui-même qui la joue :

[...] je n'aime pas les pianistes ! Toute la joie qu'ils me donnent n'est rien auprès de celle que je me donne en jouant moi-même<sup>86</sup>.

[...] après quelques heures d'étude, j'arrive encore à jouer de manière à me satisfaire, et même à être charmé comme je le suis rarement au concert<sup>87</sup>.

Gide musicien ? Gide mélomane ? Il est permis de se poser des questions, on assiste à un tel rétrécissement de l'univers musical. A travers Chopin, objet musical ou littéraire, c'est encore Gide qui se raconte et se mire. *Les Notes sur Chopin* est une oeuvre profondément gidienne, un peu oubliée au demeurant, par les littéraires, et souvent dédaignées par les musicologues. Oeuvre individualiste et contradictoire, les *Notes sur Chopin*, oeuvre littéraire s'il en est, reste une vaste et poétique méditation.

## NOTES

### Abréviations utilisées :

- I : *Journal 1889-1939*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1939, 1378 p.  
 II : *Journal 1939-1949. Souvenirs*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954, 1280 p.  
 III : *Romans, récits, soties et oeuvres lyriques*. Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1958, 1614 p.  
*Chopin : Notes sur Chopin*. Paris : L'Arche, 1948, 133 p.

\* Causerie-concert prononcée en l'église de Nohant, lors d'une journée "Gide et Chopin chez George Sand", le 7 juin 1986, avec le concours de l'Office du Tourisme de l'Indre. Le piano était tenu par Bernard COMMANDEUR, professeur au Conservatoire de Châteauroux et à l'École Normale de Musique de Paris.

1. André LAVAGNE, *Chopin*, Paris, Hachette, 1969, p. 42.
2. *Si le grain ne meurt*, II, p. 387.
3. "Le Subjectif d'André Gide", 2-5 février 1891, in *Cahiers André Gide* n°1, (Paris), Gallimard, 1969, p. 92.
4. André LAVAGNE, *op. cit.*, p. 42-44.
5. *Chopin*, p. 110.
6. *Thésée*, III, p. 1429.
7. II, 465.
8. Jean DELAY, *La Jeunesse d'André Gide*, I, p. 354.
9. *Chopin*, p. 103-109.

10. Michel FAURE, *Musique et société du Second Empire aux années vingt*, Flammarion, Paris, 1985, 424 p.
11. Je pense notamment à Robert Bernard.
12. André GIDE, "Préface à l'édition définitive de André Walter, Cahiers et Poésies" in *Les Cahiers et les poésies d'André Walter*, (Paris), Gallimard, 1952, p. 9.
13. Karin N. CIHOLAS, *Gide's Art of Fugue; a thematic Study of "Les Faux-Monnayeurs"*, Chapel Hill, University of North Carolina, 1974, 125 p.
14. Chopin, p. 24.
15. Jean DELAY, *La Jeunesse d'André Gide*, (Paris) Gallimard, I, p. 468, 1956.
16. I, p. 245-6.
17. Chopin, p. VI.
18. *Ibid.*, p. 113
19. G.JEAN-AUBRY, *André Gide et la musique*, Paris, Editions de *La Revue musicale*, (1945), p. 13.
20. *Ibid.*, p. 113.
21. Chopin, p. 43.
22. *Ibid.*, p. 54.
23. *Ibid.*, p.39.
24. *Ibid.*, p.40.
25. *Ibid.*, p. 76-7 ou I, p. 892-3.
26. Alfred CORTOT, Edition de travail des oeuvres de Chopin, *Nocturnes*, Paris, Salabert, 1945,p.41.
27. Chopin, p. 76-7 ou I, p. 892-3.
28. v. Maria VAN RYSELBERGHE, *Les Cahiers de la Petite Dame* (Paris) Gallimard 1974, t.2, p. 54 ou encore *ibid.*, p.121.
29. I, p. 245
30. André Lavagne, *Chopin*, Paris, Hachette, 1969,p.12.
31. Camille BOURNIQUEL, *Chopin*, Paris, Seuil, 1957, p. 178.
32. v. Jean-Jacques EIGELDINGER, *Chopin vu par ses élèves*, Neuchâtel, éditions de la Bâconnière, 1979, p. 178-9.
33. Chopin, p.88 ou I, p. 988.
34. I, p. 395.
35. v. I, p.623;624; ou II, p.121.
36. Chopin, p. 23.
37. Jean-Jacques EIGELDINGER *op. cit.*, p. 89.
38. Chopin, p. 24.
39. *Ibid.*, p. 29
40. *Ibid.*, p. 53.
41. Maria VAN RYSELBERGHE, *op. cit.*, t.2, p. 56-7.
42. *Ibid.*, t.3, p. 335.
43. Chopin, p. 48.
44. *Ibid.*, p. 30.
45. I, p.704 mais aussi p.705-6.
46. I, p. 44.
47. Chopin, p. 45 et 33.
48. *Ibid.*, p. IV.
49. *Ibid.*, p. 36.

50. Alfred CORTOT, édition de travail des oeuvres de Chopin, *24 Préludes*, Paris, Salabert, copyright Maurice Sénart, 1926, p. 4.
51. I, p. 949 ou *Chopin*, p. 82.
52. Maria VAN RYSELBERGHE, *op. cit.*, t.2, p. 57-8.
53. *Chopin*, p.36.
54. *Ibid.*, p. 68 ou I, 695-6.
55. *Ibid.*, p. 67 ou I, 692.
56. *Ibid.*, p. 68 ou I, 695-6.
57. *ibid.*
58. I, p.618.
59. Jean-Jacques EIGELDINGER, *op. cit.*, p. 171.
60. *Ibid.*, p. 170.
61. v. *Ibid.*, p. 171.
62. cité in *ibid.*, p. 172.
63. *Ibid.*, p. 175.
64. *Chopin*, p. 33.
65. *Ibid.*, p. 35.
66. *Ibid.*, p. 36.
67. *Ibid.*, p.89 ou I, p.1196.
68. I, p.618.
69. *Ibid.*, I,695.
70. *Ibid.*, I, p.1330 ou *Chopin*, p. 96.
71. *Chopin*, p. 36.
72. *Ibid.*, p. 29.
73. II, p. 439.
74. *Chopin*, p. 36.
75. *Ibid.*, p. 24.
76. I, p.420.
77. *Chopin*, p. 20.
78. *Ibid.*, p. 110.
79. *Ibid.*, p. 68.
80. Jean-Aubry, *op. cit.*, p. 10.
81. *Ibid.*, p. 94-5.
82. *Le Retour du Tchad* in II, p.972.
83. *Chopin*, p. 44-45.
84. *Le Voyage d'Urien* in III, p. 15.
85. Maria VAN RYSELBERGHE, *op. cit.*, t.3, p. 227.
86. I, p. 692-3.
87. I, p.878.