

UDC 821.133.1.09 Gide, A.

Original scientific paper

Reçu le 9 septembre 2010

Accepté pour la publication le 7 avril 2011

Le piano touchant/touché : l'instrument du contretemps chez Gide, le cas du *Journal* et des *Notes sur Chopin*

Maja Zorica Vukušić

Faculté des Lettres de l'Université de Zagreb

mzorica@ffzg.hr

André Gide, romancier, essayiste, critique et traducteur, a été le diariste dont le journal (écrit de 1887 jusqu'à 1949) est imbibé de musique. Gide a aussi été pianiste – amateur (dans le sens barthésien du terme), tout comme Nietzsche, Sartre ou Barthes. Leur proximité nous est donnée dans une sorte de polémique imaginée qui dépasse le discours. Sans doute Adorno et Jankélévitch ont été meilleurs pianistes et meilleurs philosophes de la musique, mais Gide s'est éloigné de la musicologie, et les « vérités pianistiques » qu'il a « découvert » sont intéressantes justement parce qu'elles n'ont pas réussi à établir une relation avec la théorie.

La musique de Chopin, comme une musique à écouter, comme musique à pratiquer, et comme un art sur lequel il faudrait écrire, nous donne l'opportunité de nous pencher sur les *Notes sur Chopin* de Gide (1931, 1938), où il essaie de montrer le « vrai » Chopin qu'il veut comprendre, comme un être aimé, en nous montrant - sans aucune ironie - « son » Chopin, un mythe personnel qu'il a créé, qui s'oppose au Chopin sentimental des jeunes filles et au Chopin des virtuoses.

Le Chopin de Gide est romantique et classique, plus précisément, ce qui est le plus admirable chez Chopin, selon Gide, c'est la réduction au classicisme de l'indéniable apport romantique. Le Chopin de Gide est *artiste* et non pas *poète* ; son idéal artistique est l'anti-rhétorique et l'anti-pathétique (sans *rubato*, sans *crescendo*, uniquement les *forte* et les *piano*). Il est avant tout un *atticiste* (Gustave René Hocke), qui s'oppose à l'asianisme d'un Wagner ou d'un Hugo.

La pratique du piano, par contre, lui offre une opportunité de devenir non tellement la figure d'une stratégie de cache-cache, que de l'attente barthésienne. Ce qui se cristallise, c'est l'impératif de l'existence d'un témoin – chez Gide, notamment de la femme. Pour Gide, la musique demeure une passion, un refuge, mais encore plus, et déjà à l'époque d'André Walter, non seulement un espace de la constitution d'un soi – musicien (interprète), mais surtout, ce qui n'est pas le cas ni de Barthes, ni de Sartre, ni de Nietzsche, l'espace de la constitution d'un artiste polymorphe dont la vie exige des témoins. Le témoin provoque le dialogue, au moins en apparence, et cache le monologue solipsiste devant le miroir de l'Autre.



Gide ne cesse de répéter son désir d'être le pianiste et l'exégète idéal de Chopin, et refuse dans un geste rhétorique la virtuosité et l'effet. Or, l'inauguration gidienne de l'anti-geste devient geste ou figure creuse du geste. En invoquant « le secret » de cette œuvre, ce qui fait surface, c'est la béance de l'essence tant convoitée de Chopin. Ainsi, même si Gide invoque l'autonomie de la musique, chez lui, elle reste la servante de l'amour et de la morale de l'interprétation, au nom de laquelle le Chopin gidien est tirailé sur le lit de Procruste, pour faire accéder Gide à cette identification et à cette identité impossible.

Ses considérations sur la musique sont surtout le fruit de son expérience du pianiste – amateur. Ainsi le piano n'est-il pas seulement un instrument (dans le sens musical du terme), mais il devient un dispositif de l'inauguration d'un *modus vivendi*. En professant l'autonomie de la musique, Gide présente le piano comme l'instrument (*chronotope*) d'un contretemps gidien – touché (pas frappé), touchant strictement en intimité, en catimini, toujours attendant une présence de l'Autre.

Les *Notes sur Chopin* montrent qu'un certain idéal de l'écriture découle naturellement de son expérience musicale. Une des caractéristiques essentielles de la compréhension de la musique chez Gide est son invocation du niveau sémantique de la musique, qui ne se transforme pas en mots ; il s'agit d'un idéal de l'« art pur » et de son autonomie, qui chez Gide correspond avec l'idéal de l'« amour pur ». La musique permet à Gide de postuler encore une fois sa propre poétique, en rapprochant les deux arts, la musique et la littérature – comme une allégorie de la vie, une allégorie de la lecture, et même plus, une allégorie de l'écoute – dans cet essai impossible d'« être » Chopin : « *Celui qui m'a appris mon métier d'artiste, et à ce qui je dois le plus, se plaisait à dire Gide, c'est Chopin.* » (André Gide, Charles du Bos, *Dialogue avec André Gide*)

I. « THEORIE » - CHOPIN ET LA MUSIQUE

1. Prélude au prélude gidien

Les *Notes sur Chopin* comprennent, dans la présente édition (*André Gide et l'Arche*, 1949, 1983) : (1) une *dédicace*, à la mémoire du Père Abbé, directeur de Monte Cassino, où Gide a écrit ces *Notes*, (2) les *Notes sur Chopin*, (3) les *Fragments du Journal*, (4) les *Feuillets inédits et Variantes* se référant à Chopin, et finalement, (5) la *Lettre de M. Edouard Ganche à André Gide au sujet des Notes sur Chopin*.



2. Le programme à suivre

Les *Notes sur Chopin* sont une 'pièce courte' qui s'ouvrent par un auto – biographème - Gide les annonçait déjà en 1892, alors sous le titre : « *Notes sur Schumann et Chopin* ». L'« accollement » de ces deux noms lui fait sentir « un malaise comparable à celui que Nietzsche disait éprouver devant : « Goethe et Schiller » (Gide, *Notes sur Chopin*, 15 :1949)¹. Elles introduisent le projet de l'interprétation de Chopin, qui est, dès l'abord, annoncé dans la distinction entre l'artiste et le poète, où nous pouvons reconnaître la poétique gidienne.

Déjà la dédicace dresse tout un programme sur Chopin, « *la plus pure des musiques* », comme lui confie le Père Abbé, un Allemand, en succombant à la tentation de my(s)thifier le compositeur. Le « *jaillissement polonais* » (rappelons-nous *Le Polonais* de Delacroix) et « *la façon française* » identifiés introduisent la thèse sur l'exagération des qualités « *les plus anti - germaniques du génie slave* » (1949, p. 11). D'où l'intention gidienne d'opposer Wagner à Chopin (et non pas Bizet, comme Nietzsche se plaisait à faire), l'énormité comme le trait le plus germanique de Wagner et l'absence de toute rhétorique et tout pathos chez Chopin². A la fin de la dédicace, Gide l'approche de Baudelaire, « *l'intense concentration et signification des meilleures pièces* » et « *l'extraordinaire influence* » des deux. (1949, p. 13)³

Dès le début, Gide introduit son programme à suivre, sa stratégie principale de mettre en scène « la vérité gidienne sur Chopin ». ⁴ Sa démarche est assez unilatérale – nous allons essayer d'en dégager le *spiritus movens*, en ayant recours à la typologie des trois mythes de Chopin qu'a dégagé Jim Samson⁵.

¹ « Schumann est un poète. Chopin est un *artiste*, ce qui est tout différent ; (...) » (Gide, *Notes sur Chopin*, 1949, pp. 15/16).

² « *Chopin, le premier, bannit au contraire tout développement oratoire. Il n'a souci, semble-t-il, que de rétrécir des limites, de réduire à l'indispensable les moyens d'expression. Loin de charger de notes son émotion, à la manière de Wagner par exemple, il charge d'émotion chaque note, et j'allais dire : de responsabilité. Et s'il est sans doute de plus grands musiciens, il n'en est pas de plus parfait.* » (Gide, 1949, p. 12)

³ Les correspondances foncières entre la poésie de Baudelaire et la musique de Chopin, semblent quand même quelque peu facile - les deux, selon Gide, malsaines (1949, p. 23), et « ont un semblable souci de la perfection, une égale horreur de la rhétorique, de la déclamation et du développement oratoire ; (...) un même emploi de la *surprise* » (1949, p. 24). Les deux étaient d'abord incompris, et pour de semblables raisons. (1949, p. 25)

⁴ « *Mais, par un étrange destin que ne connut nul autre : Chopin est d'autant plus méconnu que ses exécutants travaillent plus à le faire connaître. (...) Il n'y a que Chopin qu'on trahisse, qu'on puisse profondément, intimement, totalement dénaturer.* » (1949, p. 16) Dans un certain moment, c'est Chopin lui-même qui va lui parler, en l'encourageant de poursuivre sa « bataille » : « Ne les écoutez pas. 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. » (1949, p. 21)

⁵ Jim Samson, *Myth and reality : a biographical introduction in The Cambridge Companion to Chopin*, sous la direction de Jim Samson, Cambridge University Press, New York, 1992.



3. Le Chopin gidien et ses mythes

Dans son texte *Myth and reality : a biographical introduction*, Jim Samson dégage le triple mythe chopinien – il présente les trois facettes : (1) celle du 'compositeur de salon', (2) celle du 'compositeur romantique' et (3) celle du 'compositeur slave' (1992, pp. 2-8), dont chacune détient sa propre lecture (l'interprétation, l'écoute et même la publication de la musique). Cette esquisse de la réception de Chopin va nous amener à tracer les contours du Chopin gidien et d'en ressortir les traits principaux : le « Chopin français » (à « un peu de sang français », 1949, p. 95), le « Chopin slave », et le « Chopin classique » (antipathétique).

(1) Dans son interprétation, Gide n'avait pas inauguré le mythe du 'compositeur de salon'. Même si Chopin reste pour lui un des compositeurs qui accueille bien l'image de la musique pour piano comme contretemps, et qu'il succombe à la célébration de ce qu'est nommé traditionnellement 'l'effet presque magique de son jeu', Gide n'a pas recours au culte du féminin (l'image du compositeur « pour les dames »), et, dans sa fascination pour Chopin, s'insurge ouvertement contre la trivialisation de sa musique - l'image du compositeur sentimental au génie superficiel, maître des « petites formes » qui, au 19^e siècle, sont lourdes de leur poids de connotations.⁶

Chopin était si bien confiné dans l'image d'un compositeur de salon que les 'grandes' compositions de Chopin, dont parle Jim Samson dans son article *Extended forms : the ballades, scherzos and fantasies* n'ont pas été appréciées à sa juste valeur. Chopin a été considéré comme un miniaturiste (!) avec un sens non-développé, même primitif, de la forme (1992, p. 123), et il faudrait attendre les structuralistes pour réhabiliter ces grandes formes, mais cette fois, au détriment du reste de son œuvre.⁷

(2) Le mythe du 'compositeur romantique' à l'expression débridée (qui subvertit la structure) est le mytheme le plus coriace que Gide veut détruire. Selon Samson, Chopin peut être compris comme un compositeur « romantique », au moins dans sa période mûre, car il a autorisé sa musique à devenir, selon le mot de Dahlhaus, « un fragment de l'autobiographie » (1992, p. 4). Or, Samson rejoint l'interprétation gidienne de Chopin, en professant que Chopin avait, dans sa manière de pensée et de composer, peut-être plus de points communs avec les maîtres classiques (Bach, Händel, Mozart, ses compositeurs de prédilection) que

⁶ Cette image-là du 'compositeur de salon' se répand notamment en Allemagne et en Angleterre dans la deuxième moitié du 19^e siècle, en influençant la *Trivialmusik* et la musique pour le salon victorien, en réduisant l'art en kitsch, en gestes légères, même si Chopin y été considéré originairement comme moderne (modernist) (Samson, 1992, p. 3). Or, la démonstration intrigante de la perméabilité du travail de Chopin, c'est qu'il a été une inspiration pour l'avant-garde allemande, tout en étant un incontournable de la maison bourgeoise (1992, p. 4).

⁷ « Perhaps the central irony in Chopin reception is that the extended forms have been rehabilitated only at the expense of a true understanding of the rôle and significance of the miniatures. » (1992, p. 123)



avec les auteurs contemporains. Il ne partageait pas l'enthousiasme romantique pour la force descriptive, dénotative de la musique, restant attaché à une musique absolue dans une époque dominée par les programmes et les titres descriptifs (ibid.). Il affichait peu d'intérêt pour les grandes idées abstraites en vogue à l'époque, et il détestait la « littérisation » de la musique (*sic* !).

C'est au moment où on se tourne de l'*intention* à l'*accueil* (*reception*) que le terme 'romantique' englutit Chopin. Le 19^e siècle engendre aussi l'auditeur 'romantique' et étrangement, celui-ci baptise Chopin de 'compositeur romantique' archétypal, focalisé sur les biographèmes (l'exil, ses 'trois amours'). Selon Samson (1992, p. 5), c'est en France (et non pas en Angleterre, où la situation est assez différente) que verra le jour l'« aura » romantique de Chopin ('poète' des 'profondeurs', pianiste de l'émotion, rêveur en mineur), renforcée aussi par les tentatives des critiques de « littériser » sa musique, de tisser les liens avec Lamartine, Jean-Paul, Charles Nodier et notamment Shakespeare.⁸ Or, eu égard à l'« histoire de sa vie » et l'épisode avec George Sand, cette littérisation se présente d'autant plus « naturellement », mais Gide n'y succombe pas, il « tient le coup » en affirmant le caractère décidément classique de Chopin.

En France, le mythe de Chopin affiche aussi des nuances qui tentait le jeune Gide des *Cahiers d'André Walter* (rappelées dans *Si le grain ne meurt*) - comme compositeur « de chambre de malade » (1992, p. 5), Chopin devient le détenteur d'un trait très particulier de l'idéologie romantique qui fait rejoindre la maladie à l'inspiration (visible encore chez Sartre). Les deux se présentent comme des lieux où le sujet fuit le train-train quotidien (dans un geste schopenhauerien). La santé fragile depuis sa plus tendre enfance y est utilisée (par Gide aussi dans sa première « Œuvre » et son autobiographie) pour créer l'image du « Chopin the Consumptive » (ibid.), chez qui la pâleur cadavérique devient presque un *modus vivendi*, et même une poétique – musique comme purge (art comme thérapie) que Liszt n'a que renforcée avec son description des derniers heures de Chopin.

(3) La question 'polonaise', qui a indubitablement sincèrement préoccupée Chopin, encourage la naissance du mythe du 'compositeur slave' (le fameux journal de Stuttgart). Dans ses *Notes*, Gide n'attaque pas de front cette image, il n'analyse aucune des compositions qui, même si elles ne s'y prêtent qu'à contrecœur, étaient censées représenter le « style national ». Or, d'après Samson (1992, p. 6), tout comme chez Liszt, l'introduction des éléments polonais (les danses nationales, la polonaise et la mazurka) chez Chopin ne trahit pas un nationalisme polonais confiné (comme chez Moniuszko), car les deux fusionnent le nationalisme et le modernisme (ibid.). Ce que Samson nomme « Chopin's Polishness » a été élaboré plus tard : les Polonais essayaient de l'intégrer dans leur 'style national' (la « psyché polonaise »), car, Chopin est devenu entre-temps le symbole du combat national.⁹ Selon Samson, l'héritage du Chopin - compositeur

⁸ Or, c'est dans ce pays adoptif et adopté de Chopin, la France, que nous voyons l'influence de ses compositions, mais aussi de lui-même ('maître' de Saint-Saëns, Bizet, Fauré, Debussy et Dukas).

⁹ Or, la musique de Chopin n'a pas influencé immédiatement les compositeurs polonais ; pour cela, il faudrait attendre Karol Szymanowski.



slave le plus productif naît non pas en Pologne, mais en Russie (Balakirev et son cercle). Pour les Européens, par contre, sa nationalité est devenue le recours idéal pour l'explication de tout ce qui était exotique, non-familier dans sa musique (ibid.) (« codal incompetence »), et Gide ne s'en sert que pour mieux faire ressortir le caractère anti-germanique de sa poétique (Nietzsche !).

4. Le Chopin gidien et son ennemi redoutable, le virtuose

« *Chopin propose, suppose, insinue, séduit, persuade ; il n'affirme presque jamais.* » (Gide, *Notes sur Chopin*, 1949, p. 20)

En mettant en évidence, d'emblée, l'allure de l'improvisation¹⁰ de la musique de Chopin, la recherche, l'invention, la découverte progressive de sa pensée, « l'hésitation charmante » (1949, p. 18), la « fraîcheur » (1949, p. 19), « l'incertitude » si ce n'est « la lenteur » de Chopin (1949, p. 18), et non pas « cette insupportable assurance » d'un « mouvement précipité » (ibid.), Gide introduit la figure de son ennemi – la figure du virtuose, incarné en Cortot. En invoquant sa poétique chopinienne – le morceau « en formation successive », la genèse et les « tâtonnements », et non pas le « déjà parfait, précis, objectif. » (1949, p. 17), Gide craint l'influence néfaste des virtuoses - la rhétorique, l'effet, l'admiration de l'auditoire pour le mondain (le profane), et, tout plongé dans l'enveloppante et dangereuse *fascination* barthésienne, il s'impose le devoir de « lutter contre une fausse image », en rapprochant, par ce geste, ses *Notes* de son journal, le lieu de prédilection de la constitution d'une image de soi qui ne ferait pas défaut à cet « insaisissable Protée » (G. Brée).

Dans sa déclaration d'amour à Chopin, Gide a bel et bien identifié le rival détesté, le philistin, dans la personne d'Alfred Cortot (1877-1962), pianiste qui a écrit ses *Aspects de Chopin*, d'ailleurs pleins d'erreurs, mais qui a, en suivant Francis Planté, établi son interprétation, plus éclectique que franchement moderne, de Chopin (James-Methuen-Campbell, *Chopin in performance*, ibid., 1992, p. 202). Cortot a gardé le *rubato* idiomatique, propre au 19^e siècle, et plus adapté aux compositions 'françaises' de Chopin (études, impromptus et valse) qu'aux compositions 'polonaises' (mazurkas, polonaises), et souvent il affichait une interprétation très stylisée et prévisible (ibid., 1992, p. 203).

¹⁰ Les différences entre les improvisations des compositeurs du 19^e siècle, tel Chopin, et les improvisations des virtuoses qui comptait sur l'« effet » n'étaient pas clairement délimitées. Une fois la musique publiée, l'auteur n'avait plus aucun contrôle sur la performance - les interprètes, y inclus Chopin lui-même, pouvaient changer les détails (James Methuen - Campbell, *Chopin in performance*, 1992, p. 193). Au 19^e siècle, le texte imprimé était considéré comme un point de référence sur lequel on construisait une interprétation. Peut-être n'est-ce qu'à partir des années 1920 que le texte imprimé de la musique est devenu loi, et même alors, cela n'impliquait que certains compositeurs. (ibid., 1992, p. 192)





En octobre 1929, Gide écoute, outré, l'enregistrement des *Préludes* (Christian Doumet, *Gide, Barthes : musique*, in *André Gide et la tentation de la modernité*, 2002, p. 442)¹¹, et, en comparant l'édition de Cortot de 1926, où se mêlent les conseils techniques et les réflexions esthétiques, avec les *Notes sur Chopin*, nous pouvons constater avec Doumet que Gide a pris presque systématiquement le contre-pieds des visions du virtuose.¹²

5. Le virtuose et la question du *tempo*

« Je voudrais, en tête de l'œuvre de Chopin, inscrire les vers exquis de Valéry : *Est-il art plus tendre / Que cette lenteur ?...* » (Gide, *Notes sur Chopin*, 1949, p. 35)

« While music is structured in time, musical temporality is also the time music means. » (Monelle, 2000, p. 84)

A la question du virtuose mal famé chez Gide s'ajoute la question de son interprétation trop précipitée, c'est-à-dire la question du *tempo*. Cette question-là reste pertinente, car les deux sources de la période la plus proche de Chopin, les traces écrites de ceux qui l'ont écouté et les éditions critiques des interprètes (p.e. von Bülow), n'ont pas réussi à résoudre le problème. Même si le métronome de Maelzel existait à l'époque de Beethoven, Chopin n'a marqué, pour la plupart, que les œuvres écrites avant 1837, en écrivant, par ailleurs, que pour une certaine

¹¹ « Il ne reste rien de ce que j'aime dans Chopin, dit-il, rien, je me demande à quoi, de cette musique ainsi jouée, on peut encore se prendre, il n'y a plus ni sensibilité, ni charme, ni sensualité ; une certaine distinction, oui, un certain panache, rien que de la virtuosité ; c'est incroyable ! Pourtant j'avais lu certaines réflexions de Cortot sur Chopin qui me faisaient penser que lui enfin y comprenait quelque chose ! et voilà ! ... » « Disque de C. : *Préludes de Chopin. Sensualité absente ; en tiennent lieu grâce et sentimentalité. Consternation.* » (Journal 1889-1939, le 30 octobre, p. 949, in Doumet, 2002, p. 442)

¹² Le *PRELUDE n°1 en ut majeur* : CORTOT : « L'élan passionné, l'ardeur impatiente qui anime ce prélude sont commandés par l'exacte ponctuation de la forme syncopée, qui, de mesure en mesure, conduit, haletante et fiévreuse, la ligne mélodique » GIDE : « Arriver à faire de cette offrande exquise quelque chose de chaotique, c'est un tour de force à quoi réussit le virtuose, et qui me plonge dans la stupeur. Ce morceau, bien au contraire, doit être joué tout aisément ; on n'y doit sentir nulle contention, nul effort... oui, ce morceau n'est tout entier que comme une belle vague tranquille... » Le *PRELUDE en fa dièse mineur* - CORTOT : « Musicalement, le dessin en triple croches, doit s'effacer devant l'intérêt mélodique du thème du pouce à la main droite. Il ne sert qu'à renforcer l'intensité par l'effervescence bouillonnante de son accompagnement. » GIDE : « Les groupes de triples croches, encore qu'indiqués en petits caractères, ne doivent pas être joués *pianissimo* et comme de simples fioritures. J'aime leur donner une intensité de son presque égal à celle des notes que tient le pouce... » (Doumet, 2002, p. 443)





variété des pianos (« lighter-actioned pianos », James Methuen – Campbell, 1992, p. 191). Par ailleurs, le tempo n'a rien à voir avec la montre, et plus à voir avec le corps, comme nous le rappelle Raymond Monelle (2000, p. 94).

Gide, en condamnant la précipitation, n'a fait qu'esquisser un problème qui existe encore aujourd'hui - souvent est énoncé que les pianistes jouent Chopin plus vite qu'au début du siècle, mais cela n'a pas été confirmé par la discographie (James Methuen-Campbell, 1992, p. 191). Aujourd'hui, la plupart des pianistes privilégient l'articulation et la clarté de la texture (l'impression de la vitesse) (ibid., 1992, p. 192) au détriment de la liberté du rythme. Cette liberté, qui s'affichait chez Chopin dans la main droite, inaugurerait le *rubato*, qui, à l'époque, n'était pas vraiment un trait de l'idiolecte de l'artiste, mais un impératif de l'époque.

Nous sommes loin d'en finir avec la question de la temporalité chez Chopin, et nous ne pouvons qu'emprunter les paroles d'un autre amateur, Theodor Adorno : « Fast könnte man sagen, daß vom Tempo, der Geduld und Ausdauer des Verweilens beim Einzelnen, Wahrheit selber abhängt : was darüber hinausgeht, ohne sich erst ganz verloren zu haben, was zum Urteil fortschreitet, ohne der Ungerechtigkeit der Anschauung erst sich schuldig gemacht zu haben, verliert sich am Ende im Leeren. »¹³

6. La 'petite forme' - les *Préludes*

« (...) *Préludes* proches de *Paludes* en ceci : qu'ils offrent à méditer les commencements d'une suite jamais advenue (Doumet, 2002, p. 438).

En n'analysant que les compositions dites 'françaises' de Chopin (préludes, nocturnes, ballades, scherzos, études, sonates), Gide avait essayé de faire déployer sa poétique de l'écoute en analysant une 'petite forme', les *préludes* (« *Préludes à quoi ?* », se demande Gide en contestant la structure, 1949, p. 28). La nouveauté de cette approche va se construire autour de l'interprétation de ces formes que Gide imagine joués « l'un aussitôt après l'autre. Chacun d'eux prélude à une méditation, ce ne sont rien moins que des morceaux de concert ; nulle part Chopin ne s'est montré plus intime ». (1949, p. 29)

Or, la compréhension de l'intégrité des *cycles* a beaucoup changé depuis le 19^e siècle, quand on les considérait comme un « recueil » des unités indépendantes, closes en soi. Comme les romanciers du 19^e siècle, les compositeurs ont souvent écrit des volumes des pièces brèves qui représentait le *genre* en absence de la *structure*, non pas qu'elles ne se 'phrasaient' pas, ou qu'elles ne progressaient pas

¹³ Theodor Adorno, *Minima Moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, 48, Pour Anatole France, Petite Bibliothèque Payot, 1951/2003, p. 105 : « On pourrait presque dire que la vérité elle-même dépend du rythme, de la patience et de la ténacité que l'on met à séjourner auprès de l'individuel : aller au-delà de l'individuel sans s'y être d'abord perdu entièrement, parvenir à la formulation d'un jugement sans s'être d'abord rendu coupable des injustices de l'intuition, c'est finalement se perdre dans le vide. »



dans les harmoniques ou dans les cadences (la grammaire y est toujours présente), mais qu'elles n'étaient pas détenteurs de la structure dans le sens de la 'sérialité' des événements successifs liés par transformation, antithèse ou développement ; elles n'avaient pas de structure en tant que temporalité (Monelle, 2000, p. 121).

Les tentatives de la découverte de l'unité substantielle de l'ensemble, repérables et atteintes dans le roman du 19^e siècle, pas une unité de l'intégration parfaite du genre et de la structure, mais plutôt un certain détachement, la perte du contrôle du narrateur, se dévoile aussi dans la musique, dans l'apparition « des moments subjectifs de l'expression libérés du continuum du temps » (Adorno, 1994/1948, p. 56), on provoquant à la fois, la destruction de la structure et une altération contrôlée du genre et de la structure (Monelle, 2000, p. 121).

7. Le malaise dans la structure

Cette compréhension cyclique à la structure dite organique, qui sous-entend l'interprétation intégrale des *Préludes* (repérable déjà chez W. Wior), pose la question du statut de ces préludes, confronté à la tradition du genre.

Les préludes fonctionnaient, comme leur nom l'indique, comme des introductions, brèves et souvent improvisées, à d'autres 'grandes' compositions. Par ailleurs, au niveau pratique, les préludes permettaient à l'interprète de tester le clavier avant de se lancer dans une œuvre plus grande, et donner à l'auditoire une occasion de plonger progressivement dans une expérience musicale. (Jeffrey Kallberg, *Small 'forms' : in defence of the prelude*, in *The Cambridge Companion to Chopin*, 1992, p. 133) Les *Préludes* de Chopin ont suscité un accueil mitigé dès leur apparition – les réactions de Schumann et de Liszt en témoignent.¹⁴

Chopin et ses contemporains comprenaient parfaitement le genre et la fonction traditionnelle du genre que, selon Liszt, Chopin a surpassée. Chopin est aussi largement tributaire de l'expansion fonctionnelle du genre, les préludes pouvant servir aussi de pièces de concert isolées. (Kallberg, 1992, p. 136) Dans la promotion de ces « préludes de concert », Chopin a fait ce qu'il a déjà fait avec ses *Etudes*, qui étaient à la fois des compositions didactiques, mais aussi des compositions de concert. (ibid, 1992, p. 138)

Chopin a lancé un défi à l'auditoire, en attendant l'acceptation du genre transformé - préludes comme des pièces de concert *per se* - à l'encontre de l'approche conservatrice des petites formes comme artistiquement suspicieuses ou négligeables.

De la malaise dans la structure va naître chez Gide l'aise dans l'interprétation cyclique, qui inaugurerait 'l'unité dans la diversité' de ces petites formes, en

¹⁴ Schumann était embarrassé par leur brièveté et leur désordre apparent ('esquisses, débuts d'*Etudes*' ou 'ruines', 'tout un désordre et une confusion sauvage') et Liszt par la disparité entre la fonction suggérée par le titre et ce qu'il a identifié comme une visée plus exaltée ('préludes poétiques', en mentionnant aussi un poète non-identifié – « Les préludes » de Lamartine, qui sont publiés en 1823 ?). (Kallberg, ibid.)



rappelant son introduction du fragment romantique dans l'écriture (*les Cahiers d'André Walter*). Or, succomber aujourd'hui à ce défi, cette fois gidien, à cette gage d'amour, signifierait perpétuer la recherche d'une grande unité sublime, aussi bien qu'affirmer la méfiance envers ce qui est 'petit', qu'il faut accepter pour ce qu'il est.

8. L'interprétation gidienne des *Préludes*

« Les salles de concert regorgent d'humiliés, d'offensés qui, les yeux clos, cherchent à transformer leurs pâles visages en antennes réceptrices. Ils se figurent que les sons captés coulent en eux, doux et nourrissants et que leurs souffrances deviennent musique, comme celles du jeune Werther ; ils croient que la beauté leur est compatissante. Les cons. »
(Sartre, *La Nausée*)

Les *Préludes* seront l'espace où il va construire une poétique gidienne de l'écoute, de l'interprétation et de la compréhension de Chopin, qui se conjuguerait sous la forme de plusieurs exigences : la 1^e exigence, celle d'un tempo respectant les notes – « c'est-à-dire *beaucoup plus lentement que l'on n'a coutume* » (1949, p. 33). La 2^e exigence, ne pas *phraser* Chopin, « ponctuer » la mélodie, mais accentuer « l'ininterruption de la phrase » (1949, p. 38) qui est, selon Gide, la *differentia specifica* de Chopin qui, « dans l'insensible, l'imperceptible glissement » à « l'apparence fluide des rivières »¹⁵ lui rappelle « l'indiscontinue mélodie de la clarinette arabe » (1949, p. 38). La 3^e exigence : « il le faut jouer sans aucune recherche d'effet » (1949, p. 41), « mais avec une netteté implacable et parfaite » (le Chopin « viril » et « sans trucages » d'Arthur Rubenstein ?). La 4^e exigence : ne pas diminuer l'effet de la discordance, laisser triompher la fatalité (1949, p. 42) Dans les *Préludes*, Chopin n'est pas seulement « mélancolie », il est aussi désespoir pur et simple. Ne pas craindre la monotonie, ou la « laideur volontaire » (1949, p. 45) (le *Prélude en ré mineur*, dernier du recueil) ; faire voir la façon de *perpetuum mobile* (dans le *Prélude en fa dièse mineur*), « une presque égale intensité de son à toutes les notes ». (1949, p. 50). La 5^e exigence – ne pas faire passer la musique à travers la littérature ou la peinture, respecter l'autonomie de cet art¹⁶. Peu importe la « signification » d'un morceau qui le rétrécit et gêne Gide (1949, p. 51). Ce qu'il préfère, c'est « une musique sans paroles » (ibid.) (rappelons-nous des *Romances sans paroles* de Verlaine, l'un des importants intertextes de ses *Cahiers d'André*

¹⁵ Nous connaissons tous l'importance du 'fluide' dans l'œuvre gidienne – voir Naomi Segal : *André Gide : Pederasty and Pedagogy*, Clarendon Press, Oxford, 1998.

¹⁶ « C'est l'erreur des Goncourt, de Gautier, d'avoir voulu jeter la langue dans le domaine de la peinture ; comme de la musique d'aujourd'hui de certains de prétendre écrire, ou évoquer. L'art parfait est celui qui d'abord prend conscience de ses limites ; celui-là seul est illimité. » (1949, p. 103)





Walter), ou « que, tout au plus, vient prétexter la mystique d'une liturgie. *La musique échappe au monde matériel et nous permet d'en échapper.* » (1949, pp. 51/52) Nous allons voir ce que va devenir chez Gide cet idéal de la musique sans paroles, de provenance littéraire, à l'ambition musicologique.

9. Le « secret » du Chopin gidien – la constitution d'un objet d'amour

« Mais, par un étrange destin que ne connut nul autre : Chopin est d'autant plus méconnu que ses exécutants travaillent plus à le faire connaître. (...) Il n'y a que Chopin qu'on trahisse, qu'on puisse profondément, intimement, totalement dénaturer. » (Gide, *Notes sur Chopin*, 1949, p. 16)

« (...) il ne soit jamais plus Chopin que lorsqu'il semble chercher le moins à l'être. » (1949, pp. 53/54)

« *Il y a un imaginaire de la musique, dont la fonction est de rassurer, de constituer le sujet qui l'entend* » (Barthes, « Le Grain de la voix », *L'Obvie et l'obtus*, p. 236)

Les *Nocturnes*, une forme aux origines complexes, inaugurée par John Field, non abordée par nombre de compositeurs (tels Liszt, Mendelssohn ou Schumann) et ciselée à la perfection par Chopin lui-même, permettent à Gide d'introduire « le secret même d'une œuvre » (1949, p. 34), le « problème d'art qui préside à la composition et à la genèse même du morceau » (*Journal*, 8 janvier 1939, 1949, p. 90), c'est-à-dire, de faire naître son Chopin à lui.

Ce qui fait irruption dans le discours, c'est l'amour barthesien, avec toutes ces phrases bien connues : « il est difficile de parler de ce qu'on aime » (*Le Chant romantique, L'Obvie et l'obtus*), « on échoue toujours à parler de ce qu'on aime », le titre du dernier texte de Barthes ou « *On dirait qu'à chaque fois, le morceau n'a été écrit que pour une personne, celle qui le joue : le vrai pianiste schumannien, c'est moi.* ». L'auditeur fasciné alors devient le frère bien-aimé de l'Amoureux des *Fragments*. La réflexion sur la musique s'épuise alors à la fois dans la revendication d'un soi et dans la répétition d'une déclaration d'amour¹⁷. Tout le contraire du proverbe, *des gustibus non disputandi*, le sujet fait ressortir ce par quoi il diffère, ce qu'il aime le distingue de tous les autres.

¹⁷ Les formules repérées par Doumet (2002, p. 443), telles que « j'aime (à ce que) », « il me plaît que », « je veux », le rapproche d'un philosophe libertin, ou de son ami Pierre Louÿs (notamment dans *La Femme*), car Gide se sent *attaqué* dans son amour unique pour Chopin.





En 'constituant' les compositions que nous aimons par leur inclusion dans le champs de nos propres préférences, et en les présentant par ce qu'elles sont *pour nous*, en même temps, nous leur donnons l'opportunité de *parler de nous*. Voilà pourquoi, comme dit Doumet (2002, p. 441), « tout discours sur la musique est empreint de moralisme ». Il instaure une compétence, dans laquelle baigne Gide en maître, mais non pas en « maître ignorant » (Jacques Rancière). Gide essaie de créer en mots ce qu'un pianiste comme Ivo Pogorelich (et non pas un simple « exécutant », comme dirait Gide) a réussi à créer en musique dans son récital Chopin, une histoire d'amour, que nous pouvons ne pas approuver, mais que nous ne pouvons pas nier.

« *Toute la rhétorique des Notes sur Chopin consiste en un syllogisme amoureux. Proposition majeure : personne n'aime Chopin comme il doit être aimé ; mineure : Gide seul aime Chopin de l'amour qui lui convient ; conclusion : Chopin existe grâce à Gide, ou plus exactement, le seul Chopin qui existe, c'est le Chopin que constitue Gide, celui dont il est le Protée, le miroir, ou même le double.* » (Doumet, 2002, p. 441) Gide, comme le seul détenteur du « secret » de Chopin essaie de convaincre le lecteur, pour acquérir (par sa rhétorique) la compétence de cerner et d'identifier Chopin – « *constituer* non seulement la musique de Chopin, mais l'entité « Chopin », le monde-Chopin, l'être-Chopin en sujet exemplaire du musical. » (ibid.)

Ainsi, encore une fois, chez Gide il s'agit de la morale, de la morale de l'interprétation 'authentique', fondée sur l'autonomie de la musique et de « l'immoralité » condamnée.¹⁸

10. Mon Chopin à moi est double, romantique et classique

« *If (Chopin) formal freedom has fooled his critics, we nonetheless must recognize the degree to which everything is in its place and carefully organized.* » (Claude Debussy, Préface to F.C., *Œuvres complètes pour le piano*, Paris, 1915, Valses, p.ii¹⁹)

Etonnante est la force du discours critique qui a transformé un compositeur d'orientation décidément classique en un archétype de l'artiste romantique ; c'est contre cette conviction-là que s'acharne Gide. « *Je crois que la première erreur vient de ce qu'ils (les virtuoses) cherchent surtout à faire valoir le romantisme de Chopin, tandis que ce qui me paraît le plus admirable, c'est, chez lui, la réduction au classicisme de l'indéniable apport romantique.* » (8 janvier 1939, *Fragments du Journal*, 1949, p. 91)

En rappelant la meilleure tradition française des moralistes du Grand siècle, Gide professe la poétique du fragment, mais cette fois pas non pas d'un fragment

¹⁸ Barthes, par contre, délaissera cette rhétorique négative de l'immortalité, au profit de cette identification impossible avec son « frère » Schumann, pour plonger dans le « plaisir », cette fois non pas du texte, mais du corps chaleureux de l'Amateur.

¹⁹ Roy Howat, *Chopin's influence on the fin de siècle and beyond*, 1992, p. 260.



romantique ou barthésien mais d'un fragment classique, aphoristique, presque à la Rochefoucauld - « *Certaines des œuvres les plus courtes de Chopin ont cette beauté nécessaire et pure de la résolution d'un problème. En art, bien poser le problème, c'est le résoudre. (Feuillets inédits et variantes, 1949, p. 104)*

Chopin ne succombe pas à la tentation romantique dont parlait Monelle, il ne détruit pas l'unité factice de la forme classique dans son essai de réconcilier la structure et le genre. Le peu des moyens disponibles imposent des contraintes, une rigueur artistique, le ciselage de l'art, le *dénuement*, les notions - clés aussi de la poétique gidienne : « *Ne jouez Chopin que sur un excellent piano. Précisément parce qu'il n'apporte jamais rien de trop, il a besoin de tout pour se suffire. Il ne devient lui-même que parfait. (1949, p. 103)* L'identité du Chopin gidien établie, Gide se lance sur la définition de l'idéal artistique chopinien, encore une fois « en négatif » - surtout pas de rhétorique ; « *Aucun développement rhétorique, aucun désir de gonfler l'idée musicale et d'en obtenir davantage, mais, au contraire, celui de simplifier son expression jusqu'à l'extrême, jusqu'à la perfection. » (1949, p. 54)* (l'initiation à l'esthétique du fragment – voir *Roland Barthes par Roland Barthes*) Cet idéal sous-entend « l'antipathétique » – pas de crescendo, juste des « forte » et des « piano » (21 juin 1930, *Fragments du Journal, 1949, p. 82*). Pas de brio - « *Il y faudrait du doute, de la surprise, du tremblement ; surtout pas d'esprit (« l'esprit me fait mal »), mais, non plus, pas de sottise ; c'est-à-dire : pas d'infatuation. C'est trop demander au virtuose. »* Le créateur peut bien être orgueilleux (encore que les plus grands soient modestes) ; le virtuose est fat. » (ibid., 1949, p. 84) D'où l'idéal esthétique gidien de l'*atticisme* dans l'art (Gustave René Hocke), le contraire de l'*asianisme* wagnérien (hugolien aussi) et de leur « inartistisme foncier » (22 mai 1907, *Fragments du journal, 1949, p. 58*).²⁰

Par ailleurs, Doumet identifie chez le Chopin gidien « une complaisance régressive dans le goût musical » (ce qu'il retrouve chez Barthes dans l'art de Panzéra) (2002, p. 447), qui n'est pas « dénuée d'arrière-plans sociologiques qui participent de l'idéalisation du moi : clarté aristocratique opposée au sentimentalisme bourgeois » (2002, p. 448). Oui, l'idéal artistique gidien sous-entend l'existence du musicien qui est *artiste*, non pas seulement compositeur et interprète, « exécutant »- virtuose qui ne fait que « présenter le morceau » en produisant le pathos facile sur le grand public. Chopin, tout comme Valéry qui part du mot, du vers, part des notes (1949, p. 27), obsédé comme il l'était par le ton, mais, il est « plus émotionnel, plus humain » (1949, p. 28).

²⁰ Gide parle de cette « surabondance quasi asiatique, cette épaisseur, cette informité n'est pas précisément ce par quoi elle reste le moins dégagée du barbare, ce par où tout l'œuvre d'un Wagner hier, l'œuvre naissant d'un Strauss aujourd'hui, pouvait exaspérer le slave et francophile Nietzsche jusqu'à la folie.» (1949, p. 101)

11. « Exécution » doit être « explication » - l'exemple de la *Barcarolle* et de la *Berceuse*, des figures de la joie

« Il faut bien que j'avoue mon peu de goût pour certaines grandes compositions de Chopin des plus célèbres – l'*Allegro de Concert*, la *Polonaise - Fantaisie* (op.61) et même la grande *Fantaisie* en fa mineur tant prônée. Ce sont là des morceaux d'apparat pour grand public, déclamatoires et quelque peu redondants, d'où pathétique facile, à effets, et où je ne retrouve plus qu'à peine l'incomparable artiste des *Préludes* et des *Etudes*. (...)

En revanche la *Barcarolle* et la *Berceuse* (...) sont deux des compositions de Chopin que je préfère et même peu s'en faut que je ne mette, ainsi que faisait Nietzsche, la *Barcarolle* au sommet de toute son œuvre. (...) Mais, incidemment, je voudrais remarquer que ces deux œuvres baignent dans une extraordinaire joie ; la *Berceuse* dans une joie tendre et toute féminine ; la *Barcarolle* dans une sorte de lyrisme radieux, gracieux et robuste qui explique la prédilection de Nietzsche... et la mienne. » (Gide, *Notes sur Chopin*, 1949, pp. 110-112)

En identifiant « le Chopin des virtuoses » et « le Chopin des jeunes filles » (1949, p. 25), « trop sentimental », tout en mineur, Gide fait ressortir le Chopin qu'il aime : « *c'est qu'à travers et par delà cette tristesse, il parvient pourtant à la joie ; c'est que la joie en lui domine (Nietzsche l'avait fort bien senti) ; (...)* ». (1949, p. 26)

En accentuant la joie chez Chopin, peut-être, encore une fois, à l'encontre de Cortot, Gide introduit le dernier terme qui achève son interprétation - si la *Barcarolle* exprime surtout « la langueur dans l'excessive joie » (le 3 juin 1921, *Fragments du Journal*, 1949, p. 63), c'est « l'exécution » qui doit faire ressortir cette joie déployée dans les propositions musicales « simples » et « pures » de Chopin. C'est « l'exécution » qui doit se faire « explication ».

« *Il semble qu'il y ait trop de son, trop de notes aussitôt que l'on ne comprend plus la parfaite signification de chacune. Toute bonne exécution doit être une explication du morceau. Mais le pianiste cherche l'effet, comme l'acteur ; et l'effet n'est obtenu d'ordinaire qu'aux dépens du texte. L'exécutant sait fort bien que je serai d'autant plus étonné que je comprendrai moins. Mais précisément ce que je souhaite, c'est de comprendre. L'étonnement, en art, ne vaut que s'il cède aussitôt à l'émotion ; et le plus souvent il l'empêche.* » (ibid., 1949, pp. 62/63)

Evidemment, il ne s'agissait pas seulement pour Gide de « succomber » tout simplement à l'idéal nietzschéen d'une *joie* victorieuse, mais de rejoindre à l'insistance sur le ton, à « l'anti - effet », à « l'anti - étonnement », la joie, la sérénité (1949, p. 107), l'émotion, mais surtout la *compréhension*, qui est encore une facette du désir de l'Amoureux qui cherche toujours à comprendre.

II. « PRATIQUE » - GIDE AU PIANO – LE PIANO ET LE CORPS

La deuxième partie de notre article est consacrée à la pratique du piano chez Gide, et à la question de la corporéité qu'elle inclut. Le peu de place que nous lui donnons ne dit rien sur l'importance que Gide lui portait, mais plutôt sur l'orientation des pensées de Gide au sujet de l'interprétation de Chopin.

1. Gide au piano – figure de l'attente

Chez Doumet, Gide est d'emblée, tout comme Barthes, baptisé « une jeune fille bourgeoise » (*Roland Barthes par Roland Barthes*), c'est-à-dire, comme la figure de l'être à la fois autotélique et désirant l'Autre, de la « solitude autoconservatrice et (de l') appel de l'Autre » (Doumet, *Gide, Barthes : musique*, 2002, p. 431). Les gestes de la pratique du piano y sont apparentés moins à une « activité de conservation » qu'à des « stratégies d'attente » (ibid., 432 :2002). Gide, l'Amoureux de son Chopin à lui, face à la musique, se voit condamné à l'attente barthésienne (*Fragments d'un discours amoureux*).

Tel André Walter, son premier double littéraire, qui, en affichant son solipsisme, au moment de jouer du piano, appelle, convoque l'Autre, sa bien-aimée, Gide, paradoxalement, tout en goûtant les joies du recueillement, du contretemps que lui offre cet instrument, ne peut pas s'empêcher de ressentir le désir *d'être écouté et d'être vu*²¹.

Ce qui se cristallise, c'est l'impératif de l'existence d'un *témoin*, témoin de la vie, rôle que vont tenir les femmes dans sa vie (Madeleine, rappelant un peu l'histoire de *L'Immoraliste*, mais aussi certains événements du journal, puis après Maria Van Rysselberghe, *La Petite Dame*). Pour Sartre aussi, la musique est liée à la compagnie de l'Autre, des femmes, mais le statut de cet autre n'est pas le même – chez Gide, la femme est témoin, chez Sartre, la musique, le jeu et l'imaginaire baignent dans l'univers féminin, délivrés des rapports de pouvoir (Noudelmann, 2008, p. 31) C'est pourquoi nous ne sommes pas tenté, comme Doumet, d'accentuer le côté de « l'être déchiré » du Gide musicien (2002, p. 432), car, cela reviendrait à faire défaut à ce témoin, réifié ou pas, et signifierait que nous aussi, nous sommes tombé dans le piège du *discours*, en nous transformant à notre tour en témoins d'une image de soi artiste, voire génie. Au contraire, ce que nous

²¹ « Il joue, avec une extraordinaire exaltation, une fugue de Bach, en se balançant selon son habitude. Lui dont le jeu est si contenu, qui ne permet jamais au pathétique, à l'émotion, de déformer la rigueur du rythme, a, en jouant dans l'intimité, la mimique la plus follement expressive : la passion le soulève tout entier, la grâce le fait rire de plaisir, la tendresse le ramasse sur lui-même. A le voir, on ne soupçonnerait pas la sobriété de son jeu, on n'en devinerait que la pénétrante compréhension. » (Maria Van Rysselberghe, *CPD*, t. II, Paris, Gallimard, 1975, p. 56-57, in Doumet, 2002, p. 434)



voulons montrer, de ce point de vue du témoin, ce n'est pas le « déplacement » que la musique offre à Gide, c'est la « comédie » (Noudelmann, 2008, p. 36), la figure, la rhétorique, le gestuel lui-même.

2. Le piano comme le lieu d'un contretemps

« *La musique propage l'ondulation de l'âme jusqu'à l'autre âme.* » (André Gide, les *Cahiers d'André Walter*, 1986, p. 75)

Chez Gide, le piano est le lieu où *se crée* la musique ; il est l'instrument - seuil, à travers lequel le sujet passe de l'autre côté du miroir. Il est « l'outil rêvé de la *subjectivation musicale* » (Doumet, 2002, p. 433), qui rend possible à la fois l'interiorisation des signes du texte, de la partition, et la projection dans son espace collectif. François Noudelmann parle aussi de ce double mouvement intérieur et extérieur de la socialité musicale – « Socialité paradoxale en son essence, puisque celui qui accède à l'histoire par la voie des sons, du même geste s'en retranche. » (Doumet, *ibid.*) En adhérant, l'Amateur se crée une fissure dans la temps, il produit *sa* propre temporalité musicale. Gide, en rejoignant *son* Chopin, laisse derrière soi ses contemporains, mais ce geste-là n'a rien du geste barthésien. Ainsi, chez Gide, le discours public suit le plaisir intime, il n'y a pas de décalage entre l'écoute et la pratique. Gide est prolix, Sartre taciturne, même si ce mélomane muet joue assidûment Chopin et reste encore sensible au 'paysage intérieur', et notamment à la posture du musicien romantique, que Chopin peut lui offrir (Noudelmann). Or, la grande différence entre le Chopin adoré de Sartre et de Gide est que le Chopin gidien ne doit jamais souffrir ni ironie ni sarcasme (celui de Sartre, et encore plus, celui de Roquentin).

Pour Gide, « (...) *ne cesse de le hanter ce rêve rousseauiste d'une expression parfaitement subjective qui deviendrait aussitôt, par l'accomplissement d'une magie où l'on reconnaîtra la figure du génie romantique, parfaitement universelle, et universellement partagée. Ce rêve, on peut en suivre, au fil des œuvres, la désillusion.* » (Doumet, 2002, p. 433)

L'idée de la pratique du piano chez Gide, aussi bien que celle de Nietzsche, reste encore assez simple, par rapport à celle de Barthes : « *Le piano de Gide s'établit constitutivement sur cette idée : que l'expression du moi, portée à son paroxysme, appelle, invite, séduit, ou soumet d'autres « moi » dans une sphère qui ne peut être, bien sûr, que celle de l'amour.* » (Doumet, 2002, p. 433)

Le piano devient chez Gide, tout comme chez Sartre, le lieu d'un contretemps, qui instaure une temporalité *autre* qui ne surgit pas, mais existe, comme « une négociation entre le temps de l'actualité et ceux de l'imaginaire, de l'écriture, de l'affection. » (Noudelmann, 2008, p. 46). Le temps de cette fissure temporelle, Sartre est Chopin, Gide est l'interprète idéal de Chopin. Temporalité barthésienne, mais comme on voit, aussi gidienne et sartrienne : « Un temps fluide, diffracté, souterrain. La pratique du piano fait partie de ces temporalités





discrètes, échappant au discours de la maîtrise, sujette aux risques du passif et du discontinu. (ibid., 2008, p. 50) Le piano est pour Gide le lieu où la parole se tait, pour faire place aux *notes* qui, elles aussi, créent une polyphonie, et, tout comme le journal et les fragments, elles *passent outre* (!). C'est pourquoi la musique, chez Gide, doit aussi être commentée.

3. La corporéité qui « se joue » dans « l'in-time »

« (...) le parfait musicien est celui qui possède une langue articulée dans un corps. Ou pour dire la chose plus directement, le parfait musicien sera écrivain. » (Roland Barthes, *Le Grain de la voix*)

En se rappelant les différentes « méthodes instrumentales raisonnées » (gymnastiques digitales) de l'époque de Chopin, entre autres celle de Thalberg (1846), qui déployait une conception mécanique du jeu, s'apparentait plutôt à un supplice sadien ou la conception de l'homme-machine (La Mettrie), la technique pianistique de Chopin était fondée sur la détente musculaire et la souplesse (le fameux *tempo rubato*) (Michel Pazdro, 1989, p. 142). Surgit la question de la corporéité.

Le piano est aussi le lieu de la corporéité – c'est le pathétique propre du Gide pianiste qui ne s'exalte que réfugié dans l'intimité. Doumet en donne une analyse tout à fait plausible - pour Gide, le piano est « le lieu d'une revanche du corps. Au piano, on pourrait appliquer ce qu'André Walter dit du sommeil : « *le corps (y) rêve* » (Les Cahiers d'André Walter, 1986, p. 75). Quelle est donc cette nuit à laquelle il donne accès ? Sans aucun doute, celle que circonscrit l'épuisement de la parole humaine. » (ibid., 2002, p. 434). Il abolit le « bavardage » heideggérien, le « on » (Man). Le *Journal*, comme la partition de cette polyphonie, condition d'une mobilité, il ne fait qu'incarner le principe de « passer outre », qui se joue au piano dans le foisonnement des notes. Doumet fait logiquement correspondre le « corps schumannien » de Barthes avec le « corps gidien » (2002, p. 435) : « *Le corps schumannien, dit-il, ne tient pas en place (gros défaut rhétorique). Ce n'est pas un corps méditatif. De la méditation, il prend parfois le geste, non la tenue, la persistance infinie, le tassement léger. C'est un corps pulsionnel, qui se pousse et repousse, passe à autre chose – pense à autre chose ; c'est un corps étourdi (grisé, distrait et ardent tout à la fois).* » (« Le corps schumannien », *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Seuil, 1982, p. 266 ; in Doumet, ibid.)





4. Musique et écriture chez Gide, une voie qui ne mène pas uniquement à la Pléiade

« Il m'apparaissait surtout bizarre, et je ne voyais guère le parti qu'en pouvait tirer l'exécutant. C'est précisément, je le comprends aujourd'hui, qu'il n'y a aucun *parti* à en tirer. » (Gide, *Notes sur Chopin*, 1949, p. 41)²²

« Le bien écrire que j'admire, c'est celui qui, sans se faire remarquer, arrête et retient le lecteur et contraint sa pensée à n'avancer qu'avec lenteur. Je veux que son attention enfonce à chaque pas dans un sol riche et profondément ameubli », *Journal* (1889-1939), 1939 :760, in Doumet, 2002, p. 438)

Les pianistes amateurs se reconnaissent, dit Noudelmann, les écrivains – musiciens encore plus. Or, en dépit du lien intime, consubstantiel incontestable entre l'écriture et la musique chez Gide et Barthes, dont parle Doumet (2002, p. 436), nous n'aimerions pas mettre en valeur, comme lui, la nature unilatérale de la dynamique de ce lien, allant toujours dans un seul sens, du piano à l'écriture, de l'amateur au professionnel. Nous aimerions ici mettre en évidence l'impact de cette catégorie de l'amateurisme, dont Barthes et Noudelmann se font les défenseurs.

Le clavier du piano peut bien être pour Gide « un paragon de l'écriture », comme affirme Doumet (*ibid.*), pour Barthes aussi, dans une certaine mesure, mais elle ne peut pas être considéré comme « une clef de sa compréhension » (*ibid.*). car, la musique et la littérature se constituent mutuellement à l'intérieur d'un même sujet, tout en le constituant lui-même, dans sa pensée et dans sa corporéité. Chez Gide, les deux participent au même projet (« devenir artiste » et finalement, le paraître aussi, dans une certaine mesure) et entre les deux, il n'y a pas d'espace de confrontation, comme celui qui existe chez Sartre, au moins apparemment (Noudelmann). « *Celui qui m'a appris mon métier d'artiste, et à ce qui je dois le plus, se plaisait à dire Gide, c'est Chopin.* »²³

5. L'interprétation se fait en « exécution » et en texte

« La mission actuelle de l'art est d'introduire le chaos dans l'ordre. La productivité artistique est la faculté d'introduire l'arbitraire dans le non - arbitraire. L'art est la magie délivrée du mensonge d'être vraie. (...) »

²² Au sujet des deux *Préludes, en ré mineur et la mineur*, composés bien avant les autres.

²³ Rapporté par Charles du Bos dans *Dialogue avec André Gide*, cité par Roman Wald – Lasowski, *op. cit.*, p. 168, in Doumet, *ibid.*, 2002, p. 436.





*Si Benjamin a pensé que, dans la peinture et dans la sculpture, le langage muet des choses était traduit en un langage supérieur mais similaire, on pourrait dire de la musique qu'elle sauve le nom en tant que son pur – mais au prix de sa séparation des choses. (...) » (Theodor Adorno, *Minima moralia*, 143, In Nuce, 1951/2003, pp. 298/299)*

Pour Gide, la musique, finalement, reste une passion, un refuge, mais encore plus, et déjà du temps d'André Walter, non seulement l'espace de la constitution d'une facette supplémentaire de son soi, le soi - musicien, l'espace « d'entente, de résonance, espace partageable » (2002, p. 448), mais surtout (non pas pour Barthes, ni pour Sartre, ni pour Nietzsche) l'espace de la constitution d'un soi « artiste » polymorphe sur l'existence de qui il y aurait à témoigner. Sans témoin, le corps « manifeste » en paix, la musique « explique », mais le musicien ne peut pas atteindre les sommets de son art sans cette mise en scène du dialogue, cachant un monologue solipsiste avec et devant le miroir de l'Autre. Le corps bouge dans la solitude, mais surtout regardé, et la musique « explique », il se crée un transfert idéal de l'art. Or, même sans témoin, sans l'ancienne doxa du génie romantique (Bénichou), sans l'idéalisation du soi écrivain, dans l'intimité, la musique est une polyphonie. Les *Notes sur Chopin* montrent qu'un certain idéal d'écriture découlait naturellement de l'expérience du piano chez Gide, qui inaugure la « recherche d'une perfection formelle », la contrainte, « l'ascèse » et l'élaboration d'une identité.

6. La musique dans les *Notes*

« Ah ! que la grâce minaudière de ce si bémol ainsi perlé paraît donc sûre de son affaire, consciente de l'effet qu'elle va produire ! (La comtesse de Noailles entrant dans un salon. Enfin ! C'est Elle !)

Que cette note soit tendre, je le sens de reste ; ai-je besoin que vous me le criiez ! Laissez donc son étrangeté me désorienter toute seule ; n'y prêtez point la main. Si vous le faites, c'est que vous me prenez pour un sot ; et, si je ne le suis pas, c'est vous qui l'êtes. « (Gide, le 18 novembre 1929, *Fragments du Journal*, 1949, pp. 78/79)

« The *absence* of musical signification, its dissolving under the studious eye, is not a limitation of music, but on the contrary its very life and beauty. As the linguist (...), the musician is carried smoothly onward into an open universality of metonymy, a meaningfulness without meaning, a semiosis unburdened with truth-references or metaphysics or the specter of hypostasis. If the linguist wishes to know what a text is like, in this





final sensé in which dialectics is overcome, she should listen to music. »
(Monelle, 2000, p. 150)

Un des traits majeurs de la *compréhension* de la musique chez Gide est son invocation du niveau sémantique de la musique, qui ne se « traduit » pas en mots. Historiquement parlant, il est question du rêve d'un « art pur »²⁴ (tout comme le rêve d'un « amour pur »), mais aussi de l'autonomie d'un art.

Après la déconstruction de la musique, l'auditeur a compris la fragilité de la subjectivité romantique. Le pathétique détruit progressivement la conviction (essentiellement sentimentale) de l'auditeur que le compositeur s'identifie avec la subjectivité présente dans la musique (« As It Were », disait déjà Cone). Or, la découverte de l'ironie, qui a été cruciale pour la poétique de l'écriture gidienne, n'a pas laissé de trace dans sa compréhension de la musique – elle s'arrête avec la condamnation du virtuose et de l'interprétation strictement romantique de Chopin. L'interprétation gidienne n'est pas évasive, elle essaie de mettre en évidence non seulement la voix de l'auteur comme présence, mais sa « vraie » voix, avec tout l'apanage des adjectifs qui invoquent l'authenticité de cette interprétation. Ce qui rend son interprétation plus « inadmissible » que désuète, ce n'est pas seulement le vocabulaire amoureux et le mythe personnel de Chopin, mais aussi le langage mythique, la conscience mythique, et encore, la mort du chef-d'œuvre musical (qui reliait le compositeur, l'interprète et l'auditeur), la mort du compositeur et finalement, la nature auto-destructive de la musique elle-même.

7. Coda

Gide qui, dans ses *Notes sur Chopin* ne fait que dire et redire son désir de d'être le pianiste (interprète) et l'exégète (auditeur et critique) idéal de Chopin, « renonce » en mots, dans un geste rhétorique, à la virtuosité et à l'*effet* qui affadit l'art, et transforme « la vertu » en un « paraître » fallacieux. Ni dans l'amour, ni dans le mythe, il n'y a pas de place pour l'ironie. L'inauguration de l'anti-geste devient geste ou figure creuse du geste. En invoquant « le secret » de cette œuvre, ce qui fait surface, c'est la béance de l'essence tant convoitée de Chopin. Ainsi, même si Gide invoque l'autonomie de la musique, chez lui, elle reste la servante de l'amour et de la morale de l'interprétation, au nom de laquelle le Chopin gidien est tiraillé sur le lit de Procruste, pour faire accéder Gide à cette identification et à cette identité impossible. J'espère que, secondé par Gide, nous avons réussi à

²⁴ « Dans l'inspiration flaubertienne du 'livre sur rien », les modernes ont promu cette potentialité d'une œuvre à s'émanciper de tout ce qui n'est pas elle, et la musique apporte aux écrivains le parangon d'une forme ou d'un matériau délivrés de la signification tenace des mots. Pur style, pur art, pure forme... de tels principes ont fondé la revendication à la fois moderne et avant-gardiste d'une autonomie de l'art. » (Noudelmann, 2008, p. 52)



Vous faire partager l'amour du piano, touché et touchant à la fois, qui, chez Gide, véhicule l'amour de la musique et la polyphonie des voix des sosies et des doubles de l'auteur, non pas en crescendo, mais en alternation (et, à la dérobee, en rubato).

En souhaitant inaugurer une théorie de la musique qui ne serait pas justement une morphologie (Monelle, 2000, p. 230), une décontextualisation, une *monade*, ni une histoire idéaliste, nous voulons nous rappeler que la musique est une allégorie de la vie, tout comme la littérature, une allégorie de la lecture, et même plus, une allégorie de l'écoute. La musique est un chant sans mots, comme dit Raymond Monelle (2000, p. 9). Et même si ce n'est que notre propre *Some of these days* du moment et à travers les écouteurs, dérobons-nous un petit instant et laissons les sons signifier.

BIBLIOGRAPHIE :

- Adorno, Theodor W., *Minima moralia, Réflexions sur la vie mutilée*, Petite Bibliothèque Payot, Paris, 1951/2003 ;
- Adorno, Theodor W., *Philosophy of Modern Music*, translated by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster, Continuum, New York, 1994/1948 ;
- Barthes, Roland, *Œuvres complètes*, tome I – V, Éditions du Seuil, Paris, 2002 ;
- Doumet, Christian, *Gide, Barthes : musique*, in *André Gide et la tentation de la modernité*, Actes du colloque international de Mulhouse (25-27 octobre 2001), réunis par Robert Kopp et Peter Schnyder, nrf, Editions Gallimard, Paris, 2002 ;
- Eigeldinger, Jean-Jacques, *Chopin vu par ses élèves*, 3^e édition, A la Baconnière, Neuchâtel, 1988 ;
- Gide, André, *Journal I (1887-1925) (édition établie, présentée et annotée par Eric Marty)*, *Journal II (1926-1950) (édition établie, présentée et annotée par Martine Sagaert)*, Bibliothèque de la Pléiade, nrf, Gallimard, Paris, 1996/1997 ;
- Gide, André, *Notes sur Chopin*, André Gide et l'Arche, Paris, 1949/1983 ;
- Gide, André, *Les Cahiers et les Poésies d'André Walter*, nrf, Gallimard, Paris, 1952/1986 ;
- Hatten, Robert S., *Musical Meaning in Beethoven : Markedness, Correlation and Interpretation*, foreword by David Lidov, Indiana University Press, 1994/2004 ; GRAD
- Howat, Roy, *Chopin's influence on the fin de siècle and beyond*, in *The Cambridge Companion to Chopin*, edited by Jim Samson, Cambridge University Press, New York, 1992 ;
- Kallberg, Jeffrey, *Small 'forms' : in defence of the prelude*, in *The Cambridge Companion to Chopin*, edited by Jim Samson, Cambridge University Press, New York, 1992 ;
- Methuen - Campbell, James, *Chopin in performance*, in *The Cambridge Companion to Chopin* edited by Jim Samson, Cambridge University Press, New York, 1992 ;
- Monelle, Raymond, *The Sense of Music, Semiotic Essays*, with a foreword by Robert Hatten, Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2000 ;

- Nattiez, Jean-Jacques, *Les Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Générale d'Editeurs, Paris, 1975 ;
- Noudelmann, François, *Le Toucher des philosophes, Sartre, Nietzsche et Barthes au piano*, Gallimard, Paris, 2008 ;
- Pazdro, Michel, « *Chapeau bas, Messieurs, un génie...* », *Frédéric Chopin*, Découvertes Gallimard Musique, Paris, 1989;
- Samson, Jim, *Myth and reality : a biographical introduction in The Cambridge Companion to Chopin*, edited by Jim Samson, Cambridge University Press, New York, 1992;
- Samson, Jim, *Extended forms : the ballades, scherzos and fantaisies in The Cambridge Companion to Chopin*, edited by Jim Samson, Cambridge University Press, New York, 1992;
- Zorica, Maja, « *Bez glazbe, život bi bio pogreška* » - *Chopin kod Gidea, Sartrea, Nietzschea i Barthesa*, in *Književna smotra*, časopis za svjetsku književnost (XLII / 2010 broj 157-158 (3-4)), Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2010;

PIANO TOUCHANT/TOUCHÉ: GIDEOV INSTRUMENT DRUGOG VREMENA, SLUČAJ DNEVNIK I BILJEŠKE O CHOPINU

André Gide, romanopisac, esejist, kritičar i prevoditelj, bio je i dijarist koji je svoj dnevnik (pisan od 1887. do 1949.) natopio glazbom. Gide je pijanist amater (u Barthesovom smislu ove riječi), kao Nietzsche, Sartre ili Barthes. Njihova se bliskost nadaje u jednoj vrsti zamišljene polemike koja nadrasta diskurs. Nedvojbeno su Adorno i Jankelevič bili bolji pijanisti i bolji filozofi glazbe, no, Gide se udaljio od muzikologije, i «pijanističke istine» koje je «otkrio» zanimljive su upravo zbog toga što nisu uspjele uspostaviti odnos s teorijom.

Chopinova je glazba, kao umjetnost za slušanje, umjetnost za izvođenje (praksa), i umjetnost o kojoj treba pisati, povod da na posve osobit način promotrimo Gideove *Bilješke o Chopinu* (1931., 1938.) u kojima on pokušava prikazati «pravoga» Chopina kojeg želi shvatiti, kao svako voljeno biće, prikazujući (posve neironično) «svog» Chopina (osobni mit o Chopinu), koji se suprotstavlja sentimentalnom Chopinu u djevojačkim glavama i Chopinu virtuozu.

Gideov je Chopin romantičar ali i klasik, točnije rečeno, njegovo je najveće dostignuće da je neosporni romantizam prisutan u njegovoj glazbi sveo na klasicizam. Gideov je Chopin *umjetnik*, a ne *pjesnik*, njegov je umjetnički ideal anti-retoričnost i anti-patetičnost (bez *rubata*, bez *crescenda*, samo *forte* i *piano*). On je prvenstveno *aticist* (Gustave René Hocke), koji se suprotstavlja Wagnerovom ili Hugoovom *azijanizmu*.

Gideovo je, pak, muziciranje pozornica na kojoj on postaje figura ne toliko strategije skrivanja koliko bartovskog *iščekivanja*. Kod Gidea se kristalizira imperativ postojanja *svjedoka* – žene. Za Gidea glazba ostaje strast, utočište, ali još i više, i to još u vrijeme Andréa Waltera, ne samo prostor konstituiranja ja-glazbenika (interpretatora), već napose, što nije slučaj ni s Barthesom, ni sa Sartreom, ni sa Nietzscheom, prostor konstituiranja jednog polimorfnog *umjetnika* o čijem bi životu trebalo svjedočiti. Svjedok omogućuje tobožnji dijalog i skriva solipsistički monolog *pred* zrcalom Drugoga.

Gide koji, neprestano ponavlja svoju želju da bude Chopinov idealni pijanist i tumač, retoričkom gestom odbija virtuoznost i *efekt*. No, Gideovo promicanje anti-geste postaje gesta ili prazna figura geste. Zazivajući «tajnu», kod Gidea se pomalja praznina toliko željene Chopinove biti. Stoga, iako Gide zaziva autonomiju glazbe, kod njega glazba ostaje



sluga ljubavi i morala interpretacije, u čije ime je Gideov Chopin raspet na Prokrustovu postelju, kako bi mu omogućio taj nemogući identitet.

Njegova zapažanja o glazbi kanaliziraju se napose kroz glasovir, koji nije samo instrument (u glazbenom smislu te riječi), nego postaje sredstvo promicanja jednog osobitog *modus vivendi*. Zastupajući autonomiju glazbe, Gide predstavlja glasovir kao instrument (kronotop) jednog drugog Gideovog vremena – tipke se dodiruju (*touché*), a ne udaraju, tipke diraju (*touchant*) isključivo u intimi, neprestano iščekujući prisutnost drugoga.

Bilješke o Chopinu pokazuju da je jedan određeni ideal pisanja prirodno proizišao iz Gideovog iskustva muziciranja. Jedna od osnovnih značajki *poimanja* glazbe kod Gidea je njegovo zazivanje semantičke razine glazbe («pjev bez riječi»), koja se ne pretvara u riječi; riječ je o idealu «čiste umjetnosti» i njene autonomije, koji se kod Gidea podudara s idealom «čiste ljubavi». Glazba Gideu omogućuje još jednu postulaciju vlastite književne poetike, približavajući obje umjetnosti, glazbu i književnost – kao alegorije života, alegorije čitanja i alegorije slušanja – u tom nemogućem pokušaju da Gide bude Chopin: «*Onaj tko me najviše naučio mom pozivu umjetnika, i kome najviše dugujem, jest Chopin.*» (André Gide, Charles du Bos, *Dialogue avec André Gide*)

Mots-clés : mythe, romantique, amateur, classique, «art pur»

Ključne riječi: mit, romantičar, amater, klasik, «čista umjetnost»

