DIXIÈME CAHIER DE LA DIX-NEUVIÈME SÉRIE

GUY DE POURTALÈS

LISZT et CHOPIN

(Deux abrégés sans musique)

CAHIERS DE LA QUINZAINE
paraissant deux fois par mois.
PARIS
L'ARTISAN DU LIVRE, 2, RUE DE FLEURUS

B/1

5.

Cahiers parus actuellement dans la 19e série

1. CAMILLE QUONIAM. — Dites, qu'avez-vous vu ? avec une introduction de J. et J. THARAUD. . . . . 15 fr.

2. GÉRARD BAUËR. — Les métamorphoses du romantisme (*ne se vend que par abonnement*).

3. ANDRÉ MALVIL. — Les Rois de Mer. (*Épuisé pour la vente au numéro. Ne se vend que par abonnement.*)

4. PAUL TUFFRAU. — Nos jours de gloire (*ne se vend que par abonnement*).

5. LOUIS BERTRAND, de l'Académie française. — Philippe II à l'Escorial. 25 fr.

6. MAURICE LEGENDRE. — La Casa Velázquez (*ne se vend que par abonnement*).

7. AMÉLIE MURAT. — La bête divine. . . . . 18 fr.

8. MAURICE GARÇON. — Rosette Tamisier ou la miraculeuse aventure (*ne se vend que par abonnement*).

9. LOUIS DUMUR. — Le sceptre de la Russie. (*Épuisé pour la vente au numéro. Ne se vend que par abonnement.*)

10. GUY DE POURTALÈS, — Liszt et Chopin. (Deux abréges sans musique.) (*ne se vend que par abonnement.*)

11. ÉDOUARD LE ROY. — Le problème de Dieu. . . . . 30 fr.

Prix de l'abonnement aux 18 titres de la 19e série.

	Paris	Province	Étranger
sur alfa satiné des Papeteries du Marais. . .	200 fr.	225 fr.	260 fr.
sur Vergé d'Arches.	575 fr.	600 fr.	635 fr.

L'Artisan du Livre, 2, rue de Fleurus, Paris, 6e.

LISZT et CHOPIN

Dixième cahier de la dix-neuvième série

N° 1115

DIXIÈME CAHIER DE LA DIX-NEUVIÈME SÉRIE

GUY DE POURTALÈS

LISZT et CHOPIN

(Deux abrégés sans musique)

CAHIERS DE LA QUINZAINE
paraissant deux fois par mois.
PARIS
L'ARTISAN DU LIVRE, 2, RUE DE FLEURUS

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA-NAR. CENTR. MUZ. BIBLIOTEKA
Zbiory Stowarzyszenia I.F.C. 2066

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation réservés pour tous pays.
Copyright 1929, by Guy de Pourtalès.

Ce texte est celui de deux conférences prononcées par Guy de POURTALÈS à Paris (salle Gaveau) au cours des années 1928-1929. Le pianiste Marcel CIAMPI en assumait, avec l'art le plus énergique et le plus fin, les illustrations musicales.

I

LISZT

Je lisais récemment, dans l'admirable ouvrage que le professeur Charles Andler a consacré à Nietzsche, deux pensées de ce philosophe qui me paraissent toutes deux pouvoir être mises en épigraphe à cette petite méditation sur Liszt.

« L'art, dit Nietzsche, n'a pas pour fin de laisser des œuvres que le temps effrite, mais de créer des artistes en tous les hommes. » Il me semble que la vie de Franz Liszt justifie cette pensée de manière particulièrement convaincante. Et tout de même, l'œuvre. Car, dans ce rare tempérament, les deux choses n'en font qu'une. C'est du reste pourquoi, lorsque mon ami André Maurois me demanda d'écrire une *Vie* pour la collection que la « Nouvelle Revue Française » projetait alors de commencer, je choisis celle de Liszt. Elle me paraissait fournir un exemple excitant de ce que peut, de ce que doit être une vie d'artiste lorsqu'elle est sincèrement et dangereusement vécue.

La seconde pensée de Nietzsche est celle-ci : « Tout homme a en lui la double nostalgie de la

hauteur intellectuelle et de la pureté morale. En tout esprit, deux ailes tendent à s'éployer, le *génie* et la *sainteté*. »

Excellente légende encore à mettre au bas du portrait de Liszt. Car les deux mots de génie et de sainteté résument aussi l'œuvre et l'homme. Dans le mot de génie, nous comprendrons tous les élans de sa musique, continûment tendue vers l'idéal de son esprit, et tous les arcs-en-ciel de son âme. Dans celui de sainteté, les multiples amours qui ont, de l'adolescence à la vieillesse, habité son cœur généreux.

Ce sont les deux plans sur lesquels l'artiste a construit son œuvre musicale et son œuvre humaine. Et c'est précisément par là, par le rythme intérieur de cette âme active, que celle-ci conserve sur nous un pouvoir d'exaltation, une valeur agissante. Une œuvre ou une vie qui n'est pas *possédée*, qui ne contient ni joie, ni souffrance, ni difficultés intellectuelles, ni doutes, ni défaites, ni renoncements, ni sacrifices, ni d'autre amour que l'amour de soi, quelle valeur saurait-elle transmettre? La vie de Franz Liszt n'a gardé sa vraie saveur esthétique et morale que parce qu'elle fut perpétuellement travaillée. Malgré les triomphes de l'artiste et les joies de l'amant, elle est demeurée jusqu'au bout glorieusement insatisfaite.

Je sais bien que la musique de Liszt n'est pas

du goût de tout le monde, comme sa vie n'est pas à proprement parler exemplaire. Ou du moins ne l'est-elle pas au sens chrétien. Mais l'une et l'autre sont peut-être autre chose et mieux qu'un modèle : elles sont un enseignement. J'y vois, sur ces deux admirables thèmes de la musique et de l'amour, une suite de variations, toujours neuves, toujours jaillissantes, imprévues, parfois orchestrées à grand fracas romantique, parfois au contraire toutes classiques, toutes simples, toutes dépouillées de pathos, pures et naïves comme les sentiments d'où elles sont nées. Et l'une des caractéristiques de cette existence énorme, de cette œuvre formidable, c'est que la double nostalgie signalée par Nietzsche comme celle de tout esprit supérieur, génie et sainteté, sont les deux élans fondamentaux de Liszt dès son enfance et jusqu'à son lit de mort. Il est né avec ce double aiguillon planté dans sa chair et dans son cœur. Il en a saigné. Il en a vécu. Il y a trouvé sa raison d'être. C'est de l'affrontement et du combat que se livrèrent en lui l'enivrement de la vie, de la beauté et de l'amour d'une part, de l'autre, son besoin d'humilité et d'anéantissement dans le divin, qu'est née cette musique parfois ardente et sensuelle, parfois au contraire religieuse et spirituelle, dont les contrastes, les élévations et les retombements nous surprennent encore.

Fils d'un modeste régisseur de grand seigneur hongrois et d'une bourgeoise des environs de Vienne, Franz Liszt naquit à Raiding, près d'Œdenburg en Hongrie, le 22 octobre 1811. Son père le mit à six ans devant son piano. A sept ans, c'était un enfant prodige. A huit ans, il donnait son premier concert à Presbourg et pleurait, la nuit, en lisant les *Vie des Saints*. En 1820 (Liszt avait donc neuf ans), la petite famille quitte la campagne hongroise pour s'installer à Vienne, où, grâce à l'appui de quelques magnats amateurs de musique, l'enfant virtuose devient l'élève d'un maître que tous les jeunes pianistes connaissent — et détestent : Czerny. « Depuis Mozart, dit Czerny, on n'a rien vu de pareil », et, d'enthousiasme, il donne chaque soir, après les leçons payantes et laborieuses, une leçon gratuite à cet enfant miraculeux pour qui les pires difficultés pianistiques ne sont qu'un jeu. Mais le jeune Liszt n'a de pensées que pour un maître, Beethoven, et c'est de lui seul qu'il voudrait être entendu. Czerny l'y conduit donc un jour. Mais Beethoven avait en horreur les enfants prodiges, et il leur ferme la porte au nez. Infatigable et patient — on le devine — Czerny revient jusqu'à ce qu'enfin Beethoven, lassé, s'écrie : « Au nom de Dieu, amenez-moi donc ce drôle ! » Il est environ dix heures du matin lorsqu'ils pénètrent dans les deux petites chambres en désordre où

BIBLIOTEKA INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA WARSZAWA
Zbiory Stowarzyszenia I.F.C.

le maître de la Symphonie travaille à une table longue et étroite, devant la fenêtre. Il regarde l'enfant d'un air sombre, échange quelques paroles avec Czerny, puis redevient silencieux.

Le petit Franz se met au piano et joue un concerto de Ries. Lorsqu'il a terminé, Beethoven lui demande s'il sait jouer une fugue de Bach. Franz entame aussitôt la *Fugue en ut mineur* du *Clavecin bien tempéré*. « Pourrais-tu aussi la transposer dans un autre ton ? » demande le maître. Aussitôt dit, aussitôt fait. Après le dernier accord, le regard profond du vieux lion s'arrête longuement sur l'enfant, puis un bon sourire adoucit ses traits. Il s'approche, pose sa main sur la tête blonde : « Diable de gamin, murmure-t-il. En voilà un drôle ! » Alors, s'enhardissant, le petit Franz demande : « Oserai-je jouer quelque chose de vous ? » Et comme Beethoven approuve, il joue le premier mouvement du *Concerto en ut mineur*. Conquis cette fois, le vieil homme de la solitude embrasse le drôle sur le front et lui dit : « Va, tu es un heureux et tu rendras d'autres hommes heureux. Il n'y a rien de plus beau ni de meilleur. »

Si je rapporte cette anecdote, telle qu'elle nous est parvenue par un récit de Liszt lui-même, c'est qu'il est bien intéressant de voir face à face deux hommes marquants et de générations différentes. On cherche à surprendre le lien qui les

unit, ou le fossé qui les sépare. On s'attarde à cette idée de la continuité du beau, de l'enchaînement des concepts esthétiques. Et l'on entrevoit aussi, dans ces petits faits tout familiers, que ce qui nous émeut le plus dans le génie, c'est précisément ce qu'il a d'humain, de direct, et pour ainsi dire d'ordinaire. C'est par leurs points de contact avec nous que les héros nous paraissent vraiment héroïques et sans commune mesure avec les faux grands hommes, qui jouent aux demi-dieux.

Mais revenons.

Lancé à Vienne, Liszt y donne ses premiers concerts avec un succès éclatant. Si éclatant, que père et fils ne rêvent plus que Paris, dont le Conservatoire est alors le plus fameux du monde. Et les voici bientôt partis pour la France, en 1822, où l'enfant essuie son premier revers : sous prétexte qu'il est étranger et que le règlement s'oppose à l'admission des étrangers, Cherubini refuse d'accueillir le petit « drôle » de Beethoven au Conservatoire. L'on se passera donc du Conservatoire. En très peu de temps, Franz est invité partout, et fêté sous le nom qui devait lui rester, « le petit Litz ».

Donc, « le petit Litz » fait fureur à Paris. Il commence ses tournées de concerts en Angleterre, en Suisse, en province, inaugurant cette vie illustre de virtuose dont il a été, avec Paganini, le plus grand exemple que le monde ait vu. Il a la douleur de perdre son père en 1827. Il s'installe rue Montholon, donne des leçons pour gagner sa vie et celle de sa mère qui vit avec lui, travaille, se perfectionne, apprend l'harmonie, le contrepoint, la composition, et sent déjà au fond de lui le besoin de confier au papier réglé ce que le piano et la musique des autres ne lui fournissent plus.

Parmi ses élèves est une jeune fille de son âge (dix-sept ans), belle, musicienne, et qui aime les poëtes : Mlle Caroline de Saint-Cricq, fille du ministre du commerce de S. M. Charles X. Franz lui donne chaque jour une leçon de piano et reçoit en échange les premières notions de l'amour. Son cœur s'éprend avec la violence des purs et des passionnés. En quelques mois, son regard s'ouvre à tous les parfums du monde, son esprit entrevoit toutes les souffrances possibles, son cœur éclate de poésie et d'enthousiasme. Ces deux ingénus lisent ensemble Lamartine, Victor Hugo, Beethoven et Mozart, jusqu'au jour où M. de Saint-Cricq père, hélas, écouta derrière la porte... Il ouvrit toute grande celle de son hôtel, vous le devinez, et Liszt en passa le seuil fièrement, sans se retourner, mais le cœur frappé pour toujours.

Il faillit en mourir et mit plusieurs années à guérir. Mais cette crise, qui marqua la fin de son

adolescence, devait être aussi le sceau d'or qui imprima dans cette âme en fusion le double visage de l'amour et de la sainteté.

Dès lors, ce jeune Liszt de vingt ans aima douloureusement, passionnément, et la vie, et Dieu. Il avait pris l'habitude de se recueillir dans les églises, pour prier. Il la conserva. Mais il avait pris aussi l'habitude d'aimer. Et son être entier réclamait maintenant cette nourriture. Dans l'amour il voyait une forme à peine différente de son attachement au divin. Il s'agissait seulement de trouver une femme qui comprît avec lui que l'amour, la volupté et la musique sont une seule et même chose, et que si l'on sait transposer un ton au-dessus, c'est-à-dire si l'on y ajoute encore l'idéal, l'on arrive tout naturellement au Ciel.

Nous sommes en 1830. Nous voguons en plein romantisme. Benjamin Constant, La Fayette, le jeune Hugo, lord Byron, voilà les héros du jour. Le cœur se porte à la boutonnière. George Sand se promène vêtue en page de la Renaissance, et Liszt, en pantalon de casimir et gilet chamois, joue dans les salons, les yeux levés au Ciel.

Or, un soir, chez une dame où se trouvent réunies quelques élégantes de la plus haute société, Franz aperçoit une jeune femme d'une singulière beauté : la comtesse Marie d'Agoult. Leurs yeux se rencontrent et demeurent un instant confondus. Elle l'invite. Il vient chez

elle. Il s'assied au piano. Puis ils se mettent à parler. Dans ses *Mémoires,* publiés récemment, la comtesse d'Agoult écrit : « Nous parlions de l'âme et de Dieu. Nous échangions de graves pensées sur le temps présent, sur la vie future et sur les promesses de la religion qui s'y rapportent. Nous ne disions rien de personnel ni de trop intime, mais il allait de soi, dans le ton de nos discours, que nous étions l'un et l'autre très malheureux et que nous avions déjà, quoique bien jeunes, plus d'une expérience amère. » Franz et Marie se revirent chez Chopin. Puis seuls. Puis ils se plurent ensemble, se disputèrent, se haïrent. Un jour, tombant aux pieds de Marie, Franz implora son pardon. « Ce pardon, écrivit plus tard la comtesse, fut une explosion d'amour, un aveu, un serment de nous aimer, de nous aimer sans partage, sans limites, sans fin, sur la terre et dans toute la durée des cieux. » Simplement.

Or, la comtesse avait un mari, des enfants, une maison, une fortune, une situation sociale. Mais elle avait aussi un esprit passionné et un immense orgueil. Et quand l'orgueil s'ajoute à la passion, une femme devient capable de tout. Une enfant de la comtesse mourut sur ces entrefaites, et Franz, enfermé chez lui, composa, dans ces semaines décisives, sa *Pensée des Morts*. Puis les amants résolurent de tout quitter pour vivre

désormais l'un pour l'autre, jusqu'à la consommation des temps.

Ils partirent donc ensemble, une belle nuit, vers la Suisse.

Ce que fut cette période d'exaltation, de solitude pittoresque, de volupté amoureuse et de découvertes intellectuelles, quelqu'un l'a dit bien mieux que moi : Liszt lui-même. Je ne ferai qu'esquisser le thème extérieur de cette idylle, qui ne va pas sans tragédie. Car si les premiers mois, passés dans les Alpes, furent sans nuages, lorsqu'il fallut redescendre des sommets et s'installer dans la plaine, à Genève, reprendre les concerts et donner des leçons pour vivre, les deux condamnés au bonheur s'aperçurent que leur idéal avait changé de visage. Marie d'Agoult croyait que l'amour le plus immobile, le plus concentré, suffirait à tout. Liszt s'aperçut au contraire que son talent réclamait une pâture d'action, de création. Comme chez tous les artistes, le monde des représentations était devenu pour lui plus vrai que le monde réel.

Ils pensèrent qu'en changeant de paysage ils changeraient peut-être aussi d'idées, et partirent pour l'Italie. Une fille leur était née à Genève. Une seconde naquit à Côme. Mais malgré les décors de tendresse et de volupté qu'ils se donnèrent, l'amour s'épuisait entre eux.

L'étape parcourue était féconde, mais n'était

qu'une étape. La comtesse se sentait mûrie par la solitude et sa naissante douleur. Franz commençait d'entrevoir que son talent et son amour ne répondaient encore qu'imparfaitement aux fermentations intimes de son être. Déjà il n'avait plus soif de recevoir, mais de donner. C'est-à-dire de créer.

*
* *

Liszt disait : « Toujours le mal de l'Italie sera le mal des belles âmes. » On pourrait ajouter qu'elle est toujours — et aux temps romantiques surtout — le mal des âmes amoureuses. L'Italie ne fut cependant pas favorable aux amours de Liszt et de Marie d'Agoult. Ils eurent beau la parcourir, s'installer à Milan, à Venise, à Rome, goûter ensemble aux nuits toscanes et aux matinées du mont Palatin, leurs cœurs ne tressaillaient plus d'accord, leurs âmes ne fournissaient plus la même harmonie.

On m'a reproché d'avoir été trop sévère pour Mme d'Agoult dans le livre que j'ai consacré à Liszt. Il se peut. Car enfin, quel droit a-t-on de juger le cœur des autres ? Pour rester équitable, il ne faut pas prendre trop vivement parti. Or, dans les choses de l'amour, qui a raison ? Qui a tort ? Qui aime le mieux ou le moins ? Qui est égoïste et qui ne l'est pas ? Qui donne et qui

reçoit ? A quelques saisons de distance, nous ne pourrions plus le dire lorsqu'il s'agit de notre propre cœur. Comment le pourrions-nous à presque un siècle en arrière et lorsqu'il s'agit de personnages aussi impressionnables que Liszt, aussi fermés que Mme d'Agoult ? Constatons simplement que nous avons affaire d'une part à un esprit créateur, de l'autre à un esprit critique. Et l'esprit critique n'est pas celui qu'il faut avoir pour prolonger toute la vie un grand amour. L'amour demande la foi, la confiance, l'enthousiasme, et une véritable candeur. Or, savez-vous ce que Marie d'Agoult écrit dans ses *Mémoires,* en 1838, à Venise ? Ceci, que je vais transcrire (et notez que ces *Mémoires* viennent seulement d'être imprimés, que je les ignorais en 1925, quand mon travail a paru, et qu'ils confirment plutôt qu'ils n'infirment mon opinion).

« Mon cœur et mon esprit sont desséchés. C'est un mal que j'ai apporté en venant au monde. La passion m'a soulevée un instant, mais je sens que je n'ai pas en moi le principe de vie... Je me sens une entrave dans sa vie (à lui, Franz), je ne lui suis pas bonne. Je jette la tristesse et le découragement sur ses jours... » Ces mots sont concluants et l'on m'en voudrait d'insister.

Franz lutta longuement en faveur de son amour. Marie fit ce qu'elle put. Mais cette sécheresse dont elle s'accuse, son impuissance d'aimer

autrement que par la volonté ; les mésintelligences, le dépit, les jalousies, finirent par dresser l'un contre l'autre ces amants trop différents. Ils se séparèrent enfin. Marie retourna à Paris où elle reprit bientôt sa vie mondaine et entama une carrière de femme de lettres. Son pseudonyme de Daniel Stern allait devenir presque illustre. Quant à Franz, il recommence ses tournées de virtuose et renoue avec sa vie de travail et d'aventures.

Six années ont passé. Il est temps de songer à reprendre dans le monde des artistes la place qu'il a occupée et que les soins de son amour lui ont fait négliger. Or un artiste ne doit jamais se laisser oublier longtemps. Et Liszt en est si bien convaincu qu'il entreprend une tournée de sept ans à travers tous les pays d'Europe. On le voit dans sa berline de voyage à Vienne, à Paris, à Londres, à Constantinople, à Saint-Pétersbourg. A Varsovie et à Madrid. A Berlin et à Moscou. A Genève et à Stockholm. Il est à la fois le pianiste le plus génial, l'amant le plus adorable — et adoré, homme d'esprit et de conversation, sachant par cœur tout Lamartine, des pages entières de Chateaubriand et tous les poëmes de Victor Hugo. Il est un apôtre du libéralisme politique. Il est le propagateur de la musique nouvelle, celle de Rossini, de Beethoven (dont Cherubini disait : « elle me fait éternuer ») et il joue celle de ses

amis Chopin, Schumann et Berlioz. Et aussi la sienne. C'est ce qui faisait dire aux critiques que ses programmes étaient mal composés. « Qu'est-ce que ces messieurs Chopin, Schumann et Mendelssohn dont on n'entendra plus parler dans dix ans ? » écrivaient les augures. Vous voyez que les bons prophètes n'ont jamais manqué.

Mais malgré des triomphes tels que ne les connut jamais aucun autre pianiste ni avant ni même après lui, malgré les dames et les jeunes filles qui le suivent de ville en ville et se disputent ses gants ou même les cigares qu'il a mâchonnés, malgré les sommes d'argent énormes qu'il gagne, Liszt s'ennuie. Son cœur est vide, son esprit mécontent. Son âme, toujours avide, ne trouvant plus d'aliment, se consume elle-même. Sa foi religieuse s'épuise aussi, comme se décolore son idéal artistique. C'est au cœur de ces années les plus ardentes extérieurement que Liszt, psychologue pénétrant, sent le mieux tout ce qui lui manque intérieurement. Il est semblable à une femme qu'assiègent tous les succès, mais qui, lorsqu'elle se consulte en secret, s'avoue qu'elle ne possède rien parce qu'il lui manque la seule chose nécessaire. Elle possède, mais sans appartenir. Et qu'est-ce que *posséder* pour qui n'est assoiffé que de *donner* ?

C'est alors, un certain jour de février 1847, qu'après un concert à Kief (en Russie), il fut

présenté à la princesse Carolyne de Sayn-Wittgenstein. Elle était d'origine polonaise, mariée (et mal mariée) à un grand seigneur russe de qui elle vivait séparée. Elle n'était pas belle, mais, comme beaucoup de femmes pas belles, bien pire : vive, expressive, exceptionnellement intelligente, douée d'un charme auquel on ne résistait point, originale, genre un peu Amazone, toujours le cigare à la bouche, noire comme une Asiatique, parlant cinq ou six langues, violente, enthousiaste, généreuse, passionnée, infatigable liseuse, infatigable écrivassière. Enfin : tuante, mais telle exactement qu'il fallait être pour séduire Liszt. Le courant s'établit entre eux dès le premier contact. Elle l'emmena dans sa propriété de Woronince, en Podolie. Il se laissa faire avec bonheur. Et cette aventure nouvelle, qui semblait devoir durer deux ou trois mois, se prolongea quarante ans.

C'est que la princesse de Wittgenstein eut ce génie particulier de révéler Liszt à lui-même. Elle lui apportait précisément ce que Marie d'Agoult ne lui avait jamais donné : un cœur. Elle fut exigeante, despotique, tracassière, sans cesser jamais d'être aimante jusqu'à en devenir maladroite. Elle donna à Liszt tout ce qu'elle possédait : sa vie, sa fortune, sa paix, son honneur, mais elle sut exiger qu'il donnât lui aussi tout ce qu'il possédait. Et ce qu'un artiste

demande, c'est qu'on lui prenne ce qu'il a, c'est qu'on l'oblige à payer de sa personne, de son talent, de son âme ; c'est qu'on le fasse souffrir s'il le faut, parce qu'il sent bien que cette souffrance, ce travail de sa sensibilité et de son cerveau, tout cet engrais de douleurs et de difficultés jeté sur ses racines, c'est cela qui lui fera porter fruit. Comme le dit notre cher et admirable Proust dans le dernier volume de son profond roman : « Les chagrins sont des serviteurs obscurs, détestés, contre lesquels on lutte, sous l'empire de qui on tombe de plus en plus, des serviteurs atroces, impossibles à remplacer et qui, par des voies souterraines, nous mènent à la vérité et à la mort. Heureux ceux qui ont rencontré la première avant la seconde, et pour qui, si proches qu'elles doivent être l'une de l'autre, l'heure de la vérité a sonné avant l'heure de la mort. » Tel fut le cas pour Liszt. Car, en effet, la bêche de cette patiente jardinière qu'était la princesse amena sur l'arbre en jachère des floraisons inattendues. Puis des récoltes magnifiques.

Poussé par cette main divinatoire, Liszt abandonne la carrière de virtuose, et se consacre à la composition. Le nouveau faux-ménage s'installe en Allemagne, à Weimar, où le grand-duc Alexandre de Saxe appelait Liszt comme chef d'orchestre et directeur de la musique. Et là,

pendant douze années (de 1848 à 1860), Liszt travaille. Il est en pleine maturité, en plein développement spirituel, en pleines luttes. Luttes pour imposer au public les musiques nouvelles ; luttes pour son progrès musical ; luttes pour se maintenir sans fléchissement au niveau d'exaltation de la princesse. Car il y a des hauts et des bas. Et la princesse souffre parfois — souvent — à cause d'une élève, d'une cantatrice de passage, d'une toquade fugitive de son grand homme dont on dirait que le pouvoir sur les femmes s'accroît avec l'âge. Mais elle sait bien qu'au fond, sa tendresse lui appartient en entier.

Allons maintenant aux faits de ces années weimariennes qui sont, dans l'ordre du travail d'abord : la création du théâtre lyrique où se donnent à présent toutes les grandes représentations des œuvres de la musique moderne et ancienne. Puis, l'immense labeur de composition personnelle. Dans l'Altenburg, grosse maison confortable qui domine la ville de Weimar et où la princesse et Liszt se sont installés ensemble, le musicien compose ses *Douze poëmes symphoniques*, qui sont un renouvellement complet de la musique dite « à programme », *la sonate en si mineur*, *la Faust-Symphonie* et *la Dante-Symphonie*, *la Messe de Gran*, le plus grand nombre de ses soixante lieders, *la Bénédiction de Dieu dans la solitude*, *les Ballades*, *les trois grandes*

Études de concert, les Consolations, Funérailles, la Fantaisie et Fugue pour orgue, les Valses Caprices, une bonne partie des *Années de pèlerinage,* des *Messes,* des *Psaumes* ; enfin je m'arrête sans avoir cité la moitié.

Mais j'en dis assez pour montrer la variété et l'ampleur de l'œuvre lisztienne dont nous n'entendons jamais dans les concerts qu'une infime partie, et sempiternellement la même. On peut prétendre hardiment, je crois, que l'œuvre de Liszt, en France, est encore inconnue.

Un jour, il y avait déjà plusieurs années de cela, pendant une de ses tournées de concerts à Paris, Liszt recevait le matin dans son salon d'hôtel, en robe de chambre. Mêlé aux quémandeurs, aux amateurs d'autographes et aux journalistes, se trouvait un petit allemand qui était venu là pour demander un secours d'argent au grand homme, parce qu'il crevait de faim. Mais lorsqu'il se trouva seul avec Liszt, l'allemand orgueilleux et fier ne put prendre sur lui de mendier. Il demanda... des billets de concert. Liszt les lui donna et prit note de son adresse. Puis il jeta les yeux sur la carte de visite de cet inconnu qui écrivait des soli pour cornet à piston (bien qu'il se prétendît auteur d'opéras) et il lut : *M. Richard Wagner, rue du Helder.*

Or, ce petit bonhomme avait fait depuis lors

une espèce de carrière. Il était devenu chef d'orchestre à Dresde. Il avait fait représenter un opéra, *Rienzi,* et il faisait parvenir maintenant à son collègue de Weimar une œuvre nouvelle qui portait un nom bizarre : *Tannhäuser.*

C'est un moment capital dans l'histoire de l'art lorsque se rencontrent deux hommes comme Liszt et Wagner. Et c'est une admirable page, à l'honneur de l'âme humaine, lorsque le plus illustre, le plus *arrivé* des deux s'incline et s'efface devant celui qu'il juge plus grand que lui. Quand Liszt eut parcouru la partition de *Tannhäuser,* et que, peu après, il eut reçu le *Lohengrin,* ce candide et vraiment pur serviteur de l'art s'écria, comme saint Jean-Baptiste devant le Christ : « il faut qu'il croisse et que je diminue. »

Et, en effet, pendant tout le reste de sa vie, il se rapetissa, s'humilia devant l'homme qui portait une œuvre que Liszt considérait comme la plus importante du siècle depuis celle de Beethoven. Pendant trente-cinq ans, il la servit, il l'exalta, et c'est en grande partie grâce à lui qu'elle connut, après tant d'années d'attente, une gloire telle qu'aucune autre n'en connut jamais.

Entre Liszt et Wagner se forma alors une amitié illustre aussi. Compliquée, certes, car Wagner n'était pas de ceux qu'on peut aimer à

bon compte, mais d'une richesse psychologique et esthétique qui n'a rien perdu. Leur correspondance en est un témoignage, et c'est de plus un document comme il n'y en a pas beaucoup.

J'ai dit que Liszt *servit* l'œuvre de Wagner ; et l'homme. C'est le mot qui convient, dans les deux cas. A partir du jour où il lut au piano la musique de *Tannhäuser,* Liszt voua son énergie, son temps, son argent, ses forces spirituelles à l'œuvre de Wagner. Lui le premier, il monta et joua au théâtre de Weimar *Tannhäuser* et *Lohengrin.* Il leur trouva des éditeurs. Il forma un chef comme Bülow à la musique de son ami, il lutta contre les cabales publiques et privées ; il eut, lui le premier aussi, l'idée de créer à Weimer le théâtre wagnérien qui finit par s'élever à Bayreuth.

Wagner doit à Liszt une immense partie de sa fortune publique. Il lui en doit aussi une part plus intime et plus profonde, et Wagner lui-même a reconnu les emprunts d'idées, de thèmes et de sonorités qu'il a faits à l'œuvre lisztienne. Mais le bon Liszt ne s'en apercevait pas. Il donnait. Il fournissait. Il jetait éperdument son cœur et son esprit. Il était joyeux, non de posséder, mais *d'appartenir.* .

Et plus tard, lorsque Wagner eut épousé sa fille Cosima, Liszt fut heureux d'avoir donné à son ami sa chair et son sang.

*
* *

« Toujours le mal de l'Italie sera le mal des belles âmes », disait donc Liszt. Et nous avons vu que lors du premier voyage d'amour qu'il fit dans la patrie des amants, il composa sa *Sonate de Dante.* La seconde période de sa vie, qui va de 1840 à 1860, est la période weimarienne, celle de la princesse de Wittgenstein, de Wagner et des *Poëmes symphoniques.* La troisième période sera de nouveau en grande partie italienne, plus précisément : romaine. Cette troisième étape sera marquée aussi par l'amour, rythme essentiel de cette âme toujours prête à s'envoler, mais particulièrement avide maintenant de l'amour de Dieu.

L'amour de Liszt pour Dieu est un amour de poëte. J'entends par là un amour bien plus mystique que doctrinaire, peut-être même plus superstitieux que théologique, un amour d'artiste enfin. Presque tous les artistes ont un goût profond pour Dieu. Interprètes du mystère, de l'inconnaissable, ils expriment et expliquent tout par le sentiment, jamais par la science ou la raison. Il ne faut pas leur demander un compte logique de leur attitude spirituelle ; il faut la comprendre par son chant.

Or, l'art est le langage des apparences. Les signes du langage artiste traduisent un fait

mental complexe, où se heurtent et s'enchevêtrent des émotions tristes ou joyeuses sous forme d'images. C'est l'assemblage de ces émotions et de ces images que nous appelons sentiment. Dès qu'il s'agit d'exprimer *en clair* ces sentiments ou ces images, ils perdent une bonne partie de leur valeur profonde. Seule la musique y parvient avec une certaine ampleur, et c'est pourquoi elle est plus complète, plus sincère, moins trompeuse que les autres arts. Elle conserve plus entière dans son expression sa valeur de contemplation pure. « L'art, dit encore Nietzsche, nous habitue à jeter sur les choses un regard sans désir. » Ainsi pensait, ou plutôt, ainsi devait penser obscurément Liszt, qui n'était pas philosophe. Il écrivait un jour en marge de son Pascal : « S'il était constaté que toutes les preuves métaphysiques à l'appui de l'existence de Dieu sont réduites à néant par les arguments de la philosophie, il en resterait toujours une, absolument invincible : l'affirmation de Dieu par nos gémissements, le besoin que nous avons de lui, l'aspiration de nos âmes vers son amour. Cela me suffit et je n'en demande pas plus long pour rester croyant jusqu'au dernier souffle de ma vie. »

Dans toutes ses crises intellectuelles ou morales, cet amour candide et confiant pour Dieu a sauvé Liszt de lui-même et des autres. Comme

enfant, il voulut se faire prêtre. Lorsqu'il lui fallut s'arracher du cœur le premier amour de sa vie, Mlle de Saint-Cricq, il songea de nouveau à entrer dans les ordres. La princesse de Wittgenstein, autre tempérament profondément religieux lui aussi, sentant parfois lui échapper le corps de celui qu'elle aimait, voulut au moins garder son âme et s'appliqua à la rendre à Dieu. Elle pensa que le mariage serait un premier — et pratique — échelon vers l'union mystique. Mais pour y parvenir il fallait d'abord divorcer. Elle s'y employa de toutes ses forces pendant les douze années de Weimar, mais le Tzar et la famille Wittgenstein s'y opposèrent. Alors elle eut l'idée de recourir à son parent, le cardinal de Hohenlohe et au Pape lui-même. Elle partit donc pour Rome, écrivit, se justifia, se traîna aux pieds de Pie IX et crut avoir enfin partie gagnée. Deux fois le Saint-Père lui accorda sa requête. Deux fois il revint sur sa décision, et, la seconde fois, la veille même du jour où devaient avoir lieu les noces. L'église San Carlo al Corso était déjà parée de fleurs lorsque... Sa Sainteté ordonna une nouvelle revision du dossier d'annulation.

Alors la princesse renonça. Et Liszt aussi. Dieu, évidemment, ne le permettait pas. Mais Liszt avait revu Rome. Il avait respiré l'air du Vatican, de Saint-Pierre, entendu la musique de

la Chapelle Sixtine, et dans cette atmosphère suave et grégorienne, retrouvé les élans de sa mystique musicale. Il rêva de devenir le réformateur de la musique d'église.

Quelques années auparavant, après sa *Messe de Gran* il s'était fait admettre à Budapest dans le Tiers-Ordre de son patron saint François. Il voulait à présent participer de plus près aux mystères sacrés. Du reste, le cardinal de Hohenlohe, son protecteur et ami, le Pape lui-même l'y poussaient. C'est pourquoi on vit, le 25 avril 1865, ce grand jeune homme grisonnant de cinquante-quatre ans s'agenouiller dans la chapelle de Mgr Hohenlohe, au Vatican, pour recevoir la tonsure. L'abbé Liszt était né.

On a beaucoup épilogué sur cette conversion. On s'en est moqué, indigné, amusé. Elle était pourtant profondément sincère et répondait à la mécanique la plus secrète de l'âme du musicien. Rappelons-nous le mot de Nietzsche : « En tout esprit, deux ailes tendent à s'éployer, le génie et la sainteté. » Au génie, Liszt avait fourni sa part. A la sainteté, il désirait offrir la sienne. Et il la donna pendant encore vingt ans. Non point sans défaillances, certes. L'abbé ôtait quelquefois sa soutane pour redevenir chef d'orchestre, pianiste, et même homme, et même amant. Sa dignité nouvelle, sa musique d'oratoire, son beau visage d'archange et ses yeux remplis de ciel

envoûtaient presque davantage. La pauvre Wittgenstein, vieillissante, enlaidie, jaunie, enveloppée toute la journée dans la fumée de ses cigares, occupée à écrire des montagnes de livres sur la théologie et la morale, n'avait pas le pouvoir de retenir plus d'une heure par jour, chez elle, le séraphin de la musique céleste. Il s'envolait par les portes et par les fenêtres.

Installé dans le petit couvent du Monte-Mario, dans un faubourg de Rome, ou à Santa-Francesca Romana, sur le Forum, ou Villa d'Este, chez le cardinal de Hohenlohe, habitant ici ou là une petite cellule blanchie à la chaux et occupé des mois durant à sa musique d'église (voire à sa musique profane), l'abbé s'échappait à date fixe pour retourner à Weimar, à Budapest ou à Paris. Ou bien il allait à Bayreuth, chez sa fille, qui avait épousé Wagner. Ou bien il disparaissait plus mystérieusement, et on apprenait un beau jour qu'il avait failli être assassiné par une jeune élève qui l'admirait trop. Mais nonobstant ces fugues et éclipses, Liszt reparaissait à Rome, réintégrait sa cellule, se mortifiait, faisait pénitence auprès de la princesse désolée, et quelque œuvre nouvelle venait racheter ses péchés. C'est ainsi que parurent successivement : *la Sainte Élisabeth,* l'oratorio *Christus, le Requiem, le Triomphe funèbre du Tasse, les Douze chœurs d'Église, le Saint Stanislas, la Sainte Cécile, les*

Élégies, et même *les Rhapsodies hongroises*, et même *les Méphisto-valses*.

En 1876, Liszt assiste aux premières représentations du théâtre de Bayreuth, qui consacrent enfin l'immense gloire de son ami et gendre Wagner. En 1882, on y donne la première de *Parsifal*, et dans ce burg dédié au Saint-Graal de la Musique, Liszt est comme le vieux roi Titurel, prophète et annonciateur des temps nouveaux.

L'année suivante, en 83, Wagner meurt brusquement à Venise. Lorsqu'on lui apprend cette nouvelle, Liszt, qui écrit à sa table de travail, dit simplement sans même se retourner : « Lui aujourd'hui, moi demain. » La mort ne l'effrayait point. Il la regardait venir depuis longtemps. Ayant fait cadeau de son cœur aux hommes... et aux femmes, c'est-à-dire à l'amour, il avait donné son âme à l'Esprit. Qu'avait-il réservé pour lui-même ? Rien. Il était pauvre, et s'en réjouissait. Il était sans orgueil, et n'en tirait pas gloire. Il avait écrit 1 500 morceaux de musique, et ils ne lui paraissaient être que les ébauches d'une œuvre future.

C'est un vieillard d'apparence formidable encore, mais exténué, qui vient s'abattre chez sa fille, à Bayreuth, en juillet 86. Il rapportait du Luxembourg une congestion pulmonaire, suite des fatigues de sa dernière tournée. Il se

traîna aux représentations wagnériennes, entendit *Tristan* une dernière fois et rentra, mourant, dans la petite chambre qu'il louait à proximité de la somptueuse villa où Wagner avait vécu les dernières années de sa vie, enfin récompensée par la plus brillante fortune. Or, c'est exactement l'inverse qui se produisait pour Liszt. Il avait connu la gloire très tôt, gagné et dépensé des sommes immenses, éparpillé son talent à travers toute l'Europe, jusqu'au jour où il se ressouvint de ce que lui avait dit, en 1830, l'abbé de Lamennais : « Le plus haut devoir de l'artiste est de fournir au divin des modes d'expression perpétuellement nouveaux. »

Alors il renonça à sa carrière éclatante pour se chercher lui-même, et ne plus tirer de richesses que de son propre fonds. Il y avait consacré quarante années, et venait à présent s'offrir à la mort sans résistance, sans regrets, et sans bagages. Dans la nuit du 31 juillet au 1er août 1886 il rendit le dernier soupir en murmurant un nom. On se pencha pour écouter. Il dit : « Tristan. »

Peut-être est-il mort comme Yseult, de ne plus pouvoir aimer.

II

CHOPIN

Il est tard : passé onze heures. Les spectacles sont terminés. Les Italiens viennent d'achever le *Barbier de Séville* ; l'Opéra, *Robert le Diable*. Les chanteurs se sont dégrimés pour se retrouver dans les salons à la mode ; les mondains sont montés en voiture pour se rendre aux soupers qu'offriront tout à l'heure quelques grands seigneurs ou quelques artistes en vedette. Nous allons suivre la file et comme bien d'autres nous arrêter rue Pigalle, devant le n° 16. Il y a là deux petits pavillons dans un jardin. Entrons. C'est la cohue. Mais une cohue de vingt ou trente personnes seulement, une cohue bien élevée dans un salon oriental étouffé de tapis, rempli de beaux vases chinois tout chargés de fleurs. Quelques toiles de Delacroix, quelques dessins, quelques caricatures.

Croyez-vous aux fantômes ? Alors permettez-moi de vous présenter à quelques revenants : Mme Malibran, Pauline Viardot, le prince et la princesse Czartoryski, le fameux chanteur Lablache, Delacroix en personne, Henri Heine,

une blonde assez mûre mais qui paraît encore toute jeune : la comtesse Guiccioli, qui fut la maîtresse de Byron ; Mickiewicz, le Polonais, enfin des statues et des poëmes en promenade. Au premier rang, la maîtresse de maison habillée d'une culotte turque et fumant des cigarettes de Lattakieh. Les coktails ont des noms bizarres, ils s'appellent : « tokay », « lacryma-christi », « limonade ».

Tout à coup, un profond silence. Derrière le piano droit, carré, quelqu'un a bougé. Un arpège glisse et retombe en fusée. Des gouttes de notes ; une corolle harmonique ; un accord en bouquet. George Sand a baissé la lampe. Il fait presque nuit dans le salon vert et café au lait, et par la fenêtre qui s'ouvre sur ce jardin de Paris, une lune tout à fait 1840 vient sourire par-dessus les toits à son petit peuple romantique. Vous vous attendez à un effet pianistique bien sentimental? Erreur. C'est une mazurka qui, maintenant, jaillit en saccades rythmées de la caisse d'ébène. Une belle mazurka villageoise de dimanche après-midi, toute costumée, bottée, en blouse brodée, avec des virevoltes, des coups de talon, des jupes envolées en rond sur de belles jambes gantées de fil blanc. Et puis tout retombe brusquement. On applaudit à tout rompre et le pianiste se lève derrière sa caisse pour saluer. O surprise ! C'est Sa Majesté l'empereur d'Autriche, avec son visage plissé, ses favoris, son long nez, sa mine grave. Aussitôt disparu derrière sa boîte de prestidigitateur, voici une valse, une valse de salon viennois du modèle de Johann Strauss, de lentes pâmoisons, des volutes de gammes, de petites appogiatures enlaçantes comme des bras, et une danse à trois temps qui tournoie et emporte messieurs les Officiers des Gardes du corps et leurs comtesses. Arrêt brusque. Nouveaux applaudissements. Et cette fois émerge du fond du piano un vieil anglais flegmatique, tout bouffi de surprise, jovial, et bien assuré de s'en aller tout à l'heure au bal musette avec la plus jolie femme du salon de George.

Crac, il a disparu. Arpèges, chromatiques, notes. Note bleue. La fameuse note bleue, comme dit l'auteur de ces petites farces et de ces grands drames. Il prélude. Il va, comme il l'annonce, « conter une petite histoire musicale ». Et vous savez ce qu'il entend par là. Il joue. Et voici que ces Parisiens, ces étrangers, ces étrangères à la vie mouvementée, ces poëtes réunis là, ces fantômes qui portent en eux (comme nous) tous les fantômes de leur vie, écoutent au-dedans d'eux-mêmes leurs vieilles joies mortes, leurs anciennes douleurs subitement réveillées, tous leurs troubles, leurs rêves, tous les habitants de leur passé. Dans cette musique

si simple et pourtant si somptueuse, dans ces mélodies qui nous paraissent à la fois si familières et si surprenantes, si attendues et si imprévisibles (comme les circonstances de la vie), voici suggérés en quelques phrases, en quelques douzaines de mesures, nos inquiétudes, nos souvenirs et nos regrets.

Henri Heine évoque les parfums de ses *Nuits Florentines*. Telle femme songe à son amant, tel amant à ses voluptés perdues. Et George Sand, à qui rêve-t-elle ? A quel insaisissable bonheur, à quel plaisir déjà fini, à quels bras où elle crut trouver le Ciel et où elle ne saisit pourtant, (comme nous encore, peut-être), qu'un fuyant rien, que soi-même, que l'ombre de ses désirs ? Que sommes-nous ? Quelle est notre concrète vérité ? Et n'est-ce pas un surprenant paradoxe de dire *notre corps, notre individu, notre moi* enfin, quand tout cela se résout en dernier lieu à rien et que seul subsiste de nous ce qui précisément n'est rien, c'est-à-dire cette âme, cette mélodie, cet impalpable qui seul se transmet après la mort et forme pour la postérité notre authentique réalité ?

Le piano, cette fois, s'est tu. Quelque chose vient de passer sur ce groupe d'êtres, quelque chose qui est d'une autre nature que la vie, qui porte en soi sa survie, son éternité. Quelque chose de plus durable que la matière : un simple enfant

de l'esprit. Oui, comme l'a dit celui qui l'engendra : « une petite histoire musicale ». Voilà tout. Et derrière le piano se lève à présent un mince personnage, fluet, les pommettes rouges, la bouche sanglante, avec de grands yeux de jeune fille et un sourire à peine dessiné, un sourire sérieux, malade, un peu épuisé : c'est Frédéric-François Chopin.

*
* *

Il a entre vingt-sept et vingt-huit ans au moment où nous le trouvons ici, chez Mme Sand dont il est l'amant depuis deux années. Mais ce n'est pas la première fois qu'il a aimé. Son adolescence fut marquée par deux amours. Et comme les points de repère de toute vie, comme de toute œuvre d'artiste, sont en général les aventures du cœur, nous allons être obligés à un petit retour en arrière.

Elle est au demeurant tout unie, cette vie, toute simple, et au milieu des grandes existences romantiques pleines d'enlèvements, de violences, de cris passionnés, d'exaltations et de drames, elle fait petite figure. C'est une vie douce, repliée, intérieure, mais elle ne manque de rien, croyez-le, ni de souffrances, ni même de ces joies légères, de ces succès aimables que Chopin appréciait à l'égal d'un Racine ou d'un Proust.

C'est avant tout une vie de malade, et la maladie aussi est une maîtresse exigeante, une faiseuse de caractères. La vie et le caractère de Chopin ont été façonnés par de tout petits incidents extérieurs, mais qui ont déclenché de grands événements intérieurs. C'est pourquoi sa musique ne traduit que peu le réel, ou du moins elle le transpose, elle lui cherche sans cesse une expression psychologique. Ce que Chopin appelle « conter de petites histoires musicales », ce sont ses expériences humaines traduites en notes.

Il y a deux drames dans la vie et dans l'œuvre de Chopin : ses amours malheureuses et sa douleur devant la patrie détruite. Il n'est pas sensible à la nature, comme Beethoven ; à la joie de vivre, comme Mozart ; il n'a pas d'effusions religieuses, comme Bach ; de grands élans mystiques ou littéraires, comme Liszt ou Berlioz ; d'idées métaphysiques, comme Wagner. Il aime, il souffre, il est seul, il est malade, il est malheureux, et il n'exprime que cela. Mais tout son génie sera de savoir mettre son cœur à nu dans quelques mesures et de le livrer tout entier. Ce grand pudique, qui n'a jamais eu de confident, qui n'a pour ainsi dire jamais raconté à personne ses déceptions, qui ne s'est jamais dispersé en vaines plaintes, a réservé toutes ses confessions pour son seul ami véritable : le piano.

Et cela, dès son adolescence : dès son premier amour. Je dirais : dès sa première composition, qui coïncide presque avec son premier amour. Cela se passe en 1829, il y a donc exactement cent ans.

Chopin a dix-neuf ans à peine. Il est à Varsovie, où il vit dans sa famille. Il est élève du Conservatoire. Excellent élève, élève miraculeux au dire de ses maîtres. Et c'est là qu'il rencontre une jeune fille, élève du Conservatoire comme lui, qui se nomme Constance Gladkowska, pour laquelle il se prend d'une passion juvénile et pure. Elle chante, il l'accompagne au piano, lui dérobe un ruban qu'il tient caché sur sa poitrine avec les lettres de son meilleur ami : Titus Woychiechowsky. Il rêve d'elle chaque nuit et un beau jour écrit à cet ami dans une de ces heures de surprise joyeuse et effrayée où l'on se découvre soi-même : « J'ai, peut-être pour mon malheur, trouvé mon idéal... » Ce sont des mots sur lesquels nous mettrons un accent particulier, car ils donnent dès ce moment comme le *ton* de Chopin, sa clé, son esthétique. *Malheur* et *idéal,* tout Chopin est dans ces deux mots-là. « C'est à l'intention de Constance, écrit-il, que j'ai composé l'adagio de mon *Concerto en fa mineur* (op. 21) aussi bien que la *Valse* (op. 70, n° 3) écrite ce matin même et que je t'envoie. Remarque le passage marqué d'une croix. Per-

sonne, toi excepté, n'en sait la signification. Dans la cinquième mesure du trio, la mélodie grave domine, jusqu'au si bémol d'en haut, en clé de sol. » Et il ajoute : « Je ne devrais pas te le dire, étant sûr que tu l'aurais senti de toi-même. » Et ce sera en effet toujours l'habitude de Chopin de transcrire ainsi ses émotions les plus directes dans sa musique, qui deviendra le journal de sa vie. Ce qui, chez d'autres, s'appelle l'inspiration, chez Chopin sera l'émotion, et c'est pourquoi sa musique garde sur nous un si violent pouvoir.

Mais la douce et blonde Constance Gladkowska ne dut pas prendre bien au sérieux le petit flirt du jeune lauréat Chopin, malgré le grand avenir qu'on prédisait à celui-ci dans sa patrie. Du reste, Chopin lui-même sentait que sa destinée était ailleurs et il quitta la Pologne à vingt ans pour aller à Vienne, cette capitale de la musique. « J'ai le pressentiment, écrit-il à son meilleur ami, que si je quitte Varsovie, je ne reverrai plus jamais ma maison. Je m'imagine que je pars pour mourir. » C'était vrai. Chopin adorait sa ville, sa Pologne, sa maison, ses parents, ses sœurs. Et pourtant il partait pour mourir. Jamais il ne revit sa patrie. Les vingt ans qui le séparaient encore de l'heure de sa mort n'ont été pour lui qu'un douloureux exil, un continuel regret. Mais cet exil même et ce regret ont

imprégné son âme des sonorités qui l'ont rendue immortelle.

Donc, il arrive à Vienne, il donne des concerts, il travaille, il s'ennuie. C'est là un des traits de son caractère qu'il faut bien relever : Chopin est un grand ennuyé. Vienne lui paraît fastidieuse malgré sa grandeur et sa beauté, et, déjà à vingt ans, il lui semble que son seul bonheur, c'est les années d'enfance où le plaisir de la vie consistait à se costumer avec ses sœurs pour jouer la comédie. Il compose cependant. Il jette l'esquisse de ses *Préludes*.

Mais tout à coup éclate dans le ciel politique une terrible catastrophe : les grands mouvements révolutionnaires de 1830, le soulèvement de la Pologne, son immédiat écrasement par la Russie. Chopin se préparait justement à quitter Vienne pour Paris. Le voilà bouleversé. Que deviendront ses parents ? sa bien-aimée Constance ? Faut-il rentrer dans sa patrie pour défendre sa liberté ou poursuivre cette carrière artistique pour laquelle ses parents ont consenti de si lourds sacrifices ? Au milieu de ses hésitations, voici que lui parvient une lettre d'un ami de sa famille, l'écrivain Witwicki. Et dans cette lettre il lit ceci : « Ayez toujours en vue la nationalité, la nationalité, et encore une fois la nationalité. C'est un mot à peu près vide de sens pour un artiste ordinaire, mais non pour un talent

comme le vôtre. Il y a une mélodie natale comme il y a un climat natal. Les montagnes, les forêts, les eaux et les prairies ont leur voix natale, intérieure, quoique chaque âme ne la saisisse pas. Chaque fois que j'y pense, cher monsieur Frédéric, je me berce de la douce espérance que vous serez le premier qui saurez puiser dans les vastes trésors de la mélodie slave... Cherchez les mélodies populaires slaves comme le minéralogiste cherche les pierres et les métaux dans les montagnes et les vallées... »

L'importance de cette lettre et l'influence qu'elle eut sur la destinée de Chopin, nous pouvons les sentir. Elle contenait en quelque sorte un véritable appel aux armes spirituel, elle contenait la mission de Chopin. Et à peine eut-il pris la décision intime de lui obéir, que lui parvint la nouvelle de la prise de Varsovie par l'ennemi russe.

Brisé de douleur et d'inquiétude, Chopin se mit au piano où il improvisa séance tenante cette étude dramatique qu'on a appelée depuis : *La Révolution* (étude en ut mineur, n° 12 de l'op. 10).

Soldat de la liberté, il le serait aussi à sa manière, car il ferait vivre à jamais l'âme de la patrie vaincue dans l'armée invincible, fidèle et impalpable des notes. La voie lui est ouverte maintenant. Ce que tant d'entre nous mettent si longtemps à découvrir et qui est notre personnalité, notre pouvoir, notre raison d'être en somme, Chopin l'a su à vingt ans. En arrivant à Paris, en 1830, Chopin y apporte dans son petit bagage un gros paquet de manuscrits, qui est à peu près tout ce qui subsiste de la terre polonaise. Comme l'a si bien dit le grand Paderewski, « le jeune exilé ignorait qu'il allait être le génial contrebandier qui, dans les feuillets de sa musique, ferait s'envoler par-dessus les frontières le polonisme prohibé, le prêtre qui porterait aux Polonais dans la dispersion le sacrement de la patrie. »

Mais ce n'est pas tout. Pour comprendre Chopin tel que nous allons le trouver désormais, c'est-à-dire entièrement formé, entièrement lui-même, il nous faut le suivre encore à travers sa première grande et dure expérience du cœur. Cette expérience s'appelle Marie Wodzinska. Une polonaise encore, la sœur de deux de ses meilleurs amis. C'était une jeune fille de la haute aristocratie, d'une beauté qu'on s'accordait à dire diabolique, très intelligente, musicienne, poëte, peintre, enfin fort douée. Chopin fit chez les parents de Marie Wodzinska, à Dresde, un séjour durant l'été de 1835 au cours duquel les deux jeunes gens s'épirent l'un de l'autre. Ils visitèrent ensemble les musées, firent de longues promenades à deux, passèrent les soirées tête à tête et un beau jour se trouvèrent fiancés. Ce sont là sans doute les plus

belles journées de la vie de Chopin. Il aima sans réserve, mais avec cette pudeur, cette retenue, qui étaient sa marque. Et Marie ? Sans doute l'aima-t-elle aussi, mais enfin la famille Wodzinski n'était pas autrement enchantée de ces fiançailles un peu bizarres et rapides avec un jeune musicien sans fortune et d'une santé si visiblement fragile. Sans rien empêcher, on y mit quelque froideur. Et Chopin s'aperçut tout de suite que Marie n'aurait ni assez d'amour ni assez de volonté pour tenir longtemps sa foi. Lui, il aimait de toute son âme. Mais elle, elle n'aimait que de son orgueil et peut-être un peu de sa pitié. Lorsqu'il fallut se séparer, un matin de septembre, Chopin monta une dernière fois dans le salon où se tenait la jeune fille. Un bouquet de roses jonchait la table. Marie en prit une et la lui donna. Onze heures sonnèrent en ce moment à l'église de la Frauenkirche. Chopin s'assit au piano et l'expression de sa douleur se fit jour en un thème de valse. Oui, une valse. C'étaient les larmes de Chopin. Plus tard, Marie la baptisa « la Valse de l'adieu ». Elle eut raison de la nommer ainsi puisque, un an après, elle lui écrivit sa dernière lettre. Mais Chopin savait depuis le jour où il reçut la rose tandis que tombaient les onze coups de l'horloge, qu'une fois de plus l'idéal et le malheur se confondaient pour lui en un même et poignant accord.

Il en tomba malade. On dit que ce choc fut le point de départ de sa tuberculose. C'est possible. Quoi qu'il en soit, il avait perdu ses deux patries, celle que vous donne le hasard de la naissance et celle que vous proposent les rencontres du cœur. Mais il en avait trouvé une troisième, celle de son art.

*
* *

Voici donc Chopin en exil, c'est-à-dire à Paris, cette patrie de tous ceux qui ont perdu la leur. Faut-il dire qu'il y cultive la solitude ? Ce serait faux. Chopin était sociable et il eut bientôt beaucoup d'amis, dont les plus illustres sont Liszt et Delacroix. Et puis une nouvelle femme est entrée dans sa vie, une femme qu'il va beaucoup aimer et dont il apprendra de nouveau à beaucoup souffrir, celle-là même chez qui nous l'avons rencontré tout à l'heure et avec qui il va vivre pendant presque dix ans.

On a dit beaucoup de mal de George Sand par rapport à Chopin. Un peu trop sans doute. Mais enfin il faut avouer que si elle n'est pas trop sympathique, cette forcenée, cette enragée, cette « vache à écrire » comme on l'a appelée, c'était tout de même une extraordinaire petite personne et un cerveau bien organisé. On ne se rend plus bien compte aujourd'hui du prestige qu'exerça

pendant trente ou quarante ans ce nom de George Sand à travers toute l'Europe littéraire et politique. Cette féministe, cette amoureuse prêchant d'exemple l'affranchissement sexuel, cette romancière inépuisable, cette emballée généreuse qui prenait la défense de toutes les libertés humaines, mérite mieux qu'une sommaire condamnation. Il faut voir en elle autre chose — et mieux — que l'auteur de ses livres verbeux et grandiloquents. Certes, elle a fait souffrir Chopin, mais faut-il reprocher à une femme de n'avoir pas su donner le bonheur à un homme dont la raison d'être est d'être malheureux? Vous représentez-vous Chopin comblé d'amour, optimiste, heureux de vivre, gai, bien portant? Non. Nous ne saurions ni même ne voudrions le voir ainsi. Il ne serait plus Chopin. Et si George Sand avait été une douce et fidèle amante aux yeux trempés de larmes, comme M^lle^ de La Vallière, au corps froid, comme M^me^ Récamier, elle ne serait plus George Sand. Il fallait à George cet amant impossible, ce rêveur silencieux, ce malade à soigner. Il fallait à Chopin cette maîtresse infidèle et maternelle.

Leurs amours se déclarèrent dans l'été de 1837 et ils partirent presque aussitôt pour faire ensemble l'un de ces voyages de volupté dont on revient ou à jamais liés par toutes les fibres de la chair, ou à jamais guéris l'un de l'autre. Ils

choisirent les îles Baléares et s'installèrent pendant un hiver dans une vieille chartreuse désaffectée de l'île de Majorque, la chartreuse de Valdemosa. C'était un beau refuge pour deux poëtes, mais d'un inconfort total. Pluie, vent, aigles, rats, fantômes, soleil, tout entrait et sortait de ces vieux murs désagrégés. Presque tout de suite, Chopin tomba malade d'une bronchite et George commença son travail d'infirmière. Une infirmière un peu fantasque, évidemment, parfois soignant son « petit » (comme elle l'appelait), avec un dévouement de mère-poule, parfois disparaissant dans le maquis pendant des journées entières, courant Dieu sait où et Dieu sait avec qui. Chopin, toussant, râlant, fébrile, l'attendait devant son piano, s'exaltait d'angoisse et composait quelques-uns de ses plus beaux chants, ses inoubliables *Préludes,* une ballade, des polonaises. Des orages éclataient à tout bout de champ. Les rares habitants de ces ruines s'enfuyaient devant le phtisique en faisant des signes de croix, et Chopin écoutait tomber sur son cœur les gouttes de ces pluies de la solitude. Ah ! ce ne fut pas un bien beau voyage d'amour. Quel soulagement lorsqu'on revint à Marseille où il fallut rester quelques semaines parce que le musicien, épuisé par les crachements de sang et une hémorragie plus grave, avait besoin d'un complet repos. Et

quelle détente encore meilleure lorsque le malade put enfin se glisser dans les draps frais de la bonne maison de George, à Nohant, dans le Berri ! Il revint lentement à la vie, il put se lever, se promener, travailler. Il regardait vivre autour de lui cette George qui ne tenait pas en place, qui galopait à cheval, fumait, écrivait, se baignait dans les rivières, se disputait avec ses amis anciens ou nouveaux et se précipitait en aveugle dans des aventures amoureuses dont il ne cherchait plus à pénétrer le secret. Il l'aimait. Il la jugeait cependant avec une froide lucidité. Mais elle restait dévouée à travers ses passions, et toutes les amertumes, toutes les jalousies de Chopin, une fois de plus allèrent pleurer au fond de son piano.

Pendant que George, son fils, sa fille et leurs jeunes amis de Paris demeuraient au salon à rire ou à jouer la comédie, on entendait dans le lointain les lents essais du compositeur. Il travaillait dans sa chambre et reprenait jour après jour, durant des heures, les mêmes mesures, quelque passage délicat où le simple changement d'une note, voire d'un doigté, lui semblait altérer toutes les valeurs de son morceau. Car Chopin fut un admirable ciseleur, un amateur du fini, du minutieux, et il n'y avait pour lui aucun détail qui ne lui parût mériter des soins infinis. Comme son ami Delacroix, c'était un juge exquis

des nuances. Bach et Mozart étaient ses dieux. Surtout Bach ; et lorsqu'il préparait un concert de ses propres œuvres (il n'en jouait jamais d'autres), il ne s'entraînait qu'en travaillant Bach. Il lui arrivait d'en jouer par cœur et de suite, quatorze fugues.

Chopin donnait parfois des concerts. Pas souvent, car cela l'épuisait, mais lorsqu'il s'y résolvait parce que sa caisse était vide, il y mettait cette conscience et ce goût de la perfection qui étaient les traits dominants de son caractère. Concerts où il y avait foule, on le conçoit. D'abord parce qu'il y révélait toujours une œuvre nouvelle, que tout le peuple des pianistes et des artistes était avide d'entendre. Ensuite parce qu'il était un virtuose inégalable. Il y en avait de plus brillants et de plus étourdissants que lui, — Liszt, Kalkbrenner ou Thalberg par exemple — et toutefois, même de l'avis du grand Liszt, Chopin restait seul de son espèce, une sorte d'oiseau merveilleux.

Ses pianissimo, ses fameux rubato, les sonorités moelleuses et profondes qu'il tirait de son piano, transportaient ce public d'amateurs et l'on voyait au premier rang un Liszt et un Berlioz en extase. C'est que Chopin savait faire chanter sa main, si je puis dire ainsi. Il avait de chacun de ses doigts un état de conscience distinct. Pour lui, un bon mécanisme n'avait pas pour

but de tout jouer avec une sonorité égale, mais d'acquérir une belle qualité de toucher afin de nuancer d'une manière parfaite. « Pendant longtemps, disait-il, les pianistes ont travaillé contre la nature en cherchant à donner une sonorité égale à chaque doigt. Au contraire, chaque doigt devrait avoir sa propre partie. Le pouce a la plus grande force parce qu'il est le plus gros et le plus indépendant des doigts. Vient ensuite le 5e. Puis l'index, support principal de la main. Enfin le 3e, qui est le plus faible des doigts. Quant au 4e, son frère siamois, certains pianistes essayent en y mettant toute leur force de le rendre indépendant. C'est chose impossible et vraisemblablement inutile. Il y a donc plusieurs sonorités comme il y a plusieurs doigts. Il s'agit d'utiliser ces différences et ceci est tout l'art du doigté. »

Grâce à ces soins, le toucher de Chopin était plus doux que n'importe lequel, hostile à tout effet, et d'une beauté qui ravissait dès les premières mesures. Il avait quelques élèves, rares, triés, avec qui il se montrait fort exigeant, mais on devine quel honneur c'était d'être admis comme élève de ce maître pointilleux. Il les mettait d'abord au staccato, pour leur donner la légèreté, ensuite au staccato-legato, enfin au legato accentué. Il enseignait un système à lui pour conserver à la main sa forme unie et tranquille au moment de passer le pouce dans les gammes et les arpèges. Cette parfaite tranquillité de la main lui apparaissait comme une vertu majeure et comme le seul moyen d'atteindre à un jeu égal et posé, lorsqu'il s'agissait de passer le pouce après le 4e et le 5e doigts. Il choquait les pianistes de l'ancienne école par ses doigtés originaux (que tant d'éditions modernes de ses œuvres ont fâcheusement altérés), et tout cela avait encore pour but de conserver à la main sa même forme sur le clavier, dût-on passer le 3e ou le 4e doigt par-dessus le 5e. Il voulait qu'on jouât tous les passages très *piano* et très *forte* et très *lentement*, parce que de cette manière la main ne se fatigue jamais. C'est encore lui qui imagina de faire faire des gammes en accentuant chaque 3e ou 4e note. Il entrait dans de grandes colères lorsqu'on en prenait trop à son aise avec la mesure. « Que votre main gauche soit votre maître de chapelle, disait-il, tandis que votre droite jouera *ad libitum*. » Parlant de sa main, Liszt, disait : « le squelette d'un soldat enveloppé par des muscles de femme ».

Voilà donc les occupations journalières de Chopin dès qu'il se fut réinstallé à Paris, dans le pavillon de la rue Pigalle, qui avoisinait celui de George Sand. Il s'amusa à le meubler selon son goût : beaucoup de fleurs, de cristaux, d'argen-

terie. Il revit ses amis et acheva d'exprimer par la musique son âme compliquée. Son âme compliquée et simple. Son âme fatiguée et polonaise. Son âme sauvage et tendre. « Sa musique aux yeux de jeune fille » disait Schumann.

Parmi ses amis il en est deux qui ont joué un rôle dans son art. Eugène Delacroix, excellent connaisseur en musique, avec qui Chopin aimait à s'entretenir de théorie et d'esthétique. L'autre, vous avez peut-être fait sa connaissance ces jours-ci. C'était un exilé aussi, un polonais, un polonais de Paris. Sans doute l'avez-vous vu, ce poëte-prophète, ce pèlerin armé de son bâton de voyage, crinière au vent, le manteau soulevé, tout en haut de sa colonne où le sculpteur Bourdelle l'a planté sur la place de l'Alma. C'est Adam Miçkiewicz. Admirable monument digne du poëte, riche en symboles et que je vous convie à aller voir en vous pénétrant de cette pensée que si la Pologne est née à nouveau de ses cendres, elle le doit en grande partie aux trois poëtes qui n'ont cessé de croire en elle, qui l'ont pour ainsi dire prêchée dans leurs œuvres, dans leur passion et dans leur foi : Chopin, Miçkiewicz et Paderewski.

Eh bien, ce Miçkiewicz que peut-être vous n'avez jamais lu, vous le connaissez pourtant mieux que vous ne le croyez. Vous le connaissez interprété par Chopin qui a mis en musique son

poëme de la *Switezianka* dans sa célèbre *Ballade en la bémol* (n° 3). Vous allez l'entendre, cette histoire, telle que Chopin lui-même l'entendit avant d'en faire l'une de ses plus émouvantes « petites histoires musicales ». La voici :

La Switezianka.

« Quel est ce garçon jeune et beau ? et près de lui quelle est cette jeune fille ? Sur le bord des eaux livides de la Switez, ils errent éclairés par la lune. Elle lui donne des framboises de sa corbeille et il présente à la jeune fille des fleurs. Oh ! c'est bien l'amant de la jeune fille — et c'est bien son amante, à lui.

« Chaque nuit, à la même heure, ils se réunissent sous ce mélèze. Le jeune homme est un chasseur des forêts voisines. Et qui est la jeune fille ? Je l'ignore. D'où sort-elle ? Nul n'a pu suivre ses traces. Où se cache-t-elle ? Personne ne le découvrira. Comme une fleur des eaux on la voit surgir ; comme un feu follet elle s'éclipse.

— Dis-moi, ma jolie, pourquoi ce mystère ? Quelle route as-tu suivie pour venir près de moi ? Où est ta maison ? Où sont tes parents ? L'année s'avance et la feuille jaunit ; voici venir la saison des pluies. Dois-je toujours t'attendre sur les bords sombres du lac ? Demeure avec celui qui t'aime, demeure, ô ma chérie, avec moi. Ma chaumière est près d'ici, au milieu de

ces épais coudriers. Tu y trouveras en abondance des fruits, du miel et du gibier.

— Arrête, arrête, jeune téméraire, répond-elle. Je n'ai pas oublié ce que mon vieux père me disait souvent : l'homme a des paroles ravissantes sur les lèvres et il couve dans son cœur des paroles perfides. Je crains plus ta perfidie que je n'ai de foi dans ton amour. Je pourrai céder à tes prières, mais me seras-tu fidèle ?

« Le jeune homme tombe à genoux, jure par les puissances infernales et par la lumière sainte de la lune. Mais observera-t-il son serment ?

« Observe-le, chasseur, observe-le, car malheur au parjure, malheur à son âme damnée !

« Elle dit, s'élance, pose sa guirlande sur son front, salue de loin le chasseur et court légèrement par les prés.

« En vain le chasseur se précipite sur ses pas, il ne peut l'atteindre. Elle disparaît comme l'haleine des vents. Il est seul.

« Il recule. La terre cède sous ses pas. Le silence l'environne. Il n'entend que le bruissement des roseaux qu'il froisse dans sa course. Le vent souffle à travers les bois, le lac s'enfle et s'agite.

« Soudain l'abîme s'entr'ouvre : ô prodige : du fond argenté de la Switez apparaît une beauté virginale. Sa figure a la pâleur de la rose rafraîchie par les larmes du matin ; comme un

nuage léger, un léger vêtement dessine ses formes parfaites.

— Jeune homme, beau jeune homme, dit la vierge d'une tendre voix, pourquoi errer à cette heure sur les bords de la Switez ? Tu regrettes la cruelle, la volage qui t'attire dans la forêt pour t'abandonner, pour te tourmenter et rire de toi. Viens, je te consolerai. Laisse-moi chasser ton chagrin, viens à moi. Nous agiterons ensemble ces eaux de cristal. Veux-tu, comme l'hirondelle, effleurer la surface de l'onde, ou, vif comme un poisson, faire jaillir l'eau avec moi tout le jour ? Veux-tu, la nuit, reposer sur les lys des eaux et t'endormir dans des visions célestes ?

« Soudain paraît un sein pur. Le chasseur fixe sur la terre des yeux modestes. La vierge s'approche d'un bond léger et de nouveau s'écrie : « Viens à moi. »

« Elle livre au gré du vent ses pieds ailés, décrit un grand cercle, fend les ondes et fait jaillir les gouttes argentées. Le chasseur s'élance et s'arrête. Il voudrait se précipiter vers elle et n'ose pas. Soudain une vague bleue lui caresse légèrement la plante des pieds, le séduit, le transporte comme la vierge pudique qui presse en secret la main de son amant.

« Le chasseur oublie sa belle, foule aux pieds ses serments et se précipite en aveugle dans l'abîme, séduit par de nouveaux appâts.

« Il court et regarde. Le voilà déjà bien loin du rivage. Il presse dans sa main une main de neige ; il plonge les yeux dans un visage divin ; il poursuit de ses lèvres des lèvres de rose.

« Soudain, au souffle du vent, tombe le nuage qui voilait la vierge. Le chasseur reconnaît la jeune fille. C'est la jeune fille de la forêt.

— Où sont tes serments ? Malheur au parjure. Pour la vie, malheur, et malheur à son âme damnée ! La terre engloutira ton corps, le sable éteindra le feu de tes yeux. Au pied de ce mélèze, ton âme attendra dix siècles ; les flammes éternelles la dévoreront sans qu'on puisse les apaiser.

« Les yeux du chasseur sont hagards. Le vent souffle à travers la forêt, le lac s'enfle, s'agite, s'entr'ouvre ; la jeune fille et le jeune homme sont engloutis dans le gouffre.

« Depuis, chaque jour, l'eau bouillonne, écume. Depuis, on voit à la lune s'agiter deux ombres légères. C'est le jeune homme et la jeune fille. Elle folâtre sur le lac argenté, il gémit sous ce mélèze. Quel est ce garçon ? C'était un chasseur de la forêt voisine. Et quelle est cette jeune fille ? Je l'ignore. »

*
* *

Qu'est-ce que l'inspiration ? Voilà un mot d'une

explication et d'une définition difficiles. Le philosophe Nietzsche a dit dans son *Ecce Homo* : « ...C'est un ravissement dont la tension prodigieuse se fait jour parfois par un torrent de larmes. On marche sans le vouloir, tantôt au pas de charge, tantôt avec lenteur. On est parfaitement hors de soi, avec la conscience la plus distincte d'une infinité de frissons délicats, de ruissellements... C'est une profondeur de béatitude où les choses les plus douloureuses et les plus sombres ne font plus l'effet d'un contraste, mais sont une condition requise, une nuance appelée de toute nécessité par cette surabondance de lumière. » Chopin aurait souscrit cette définition, il me semble. Et voici un bon exemple à la fois de ce que dit Nietzsche et de ce qu'a réalisé Chopin.

Un soir d'été qu'il se promenait dans le faubourg Saint-Germain, le ciel tout à coup s'obscurcit, le vent s'élève, l'orage en peu d'instants se ramasse sur le ciel de Paris et les premières larges gouttes de pluie chassent les passants dans les cafés ou sous les portes cochères. Chopin s'engouffre dans l'église Saint-Germain-des-Prés. Ici, brusque silence. Quelques solitaires sont agenouillés dans la pénombre et un prêtre officie devant l'autel. Le musicien est frappé par la grandeur du lieu, la gravité singulière de l'heure crépusculaire. Brusquement, le tonnerre

éclate, « cet orgue puissant et terrible », comme dit Shakespeare, les éclairs illuminent l'ombre de la nef. Pendant un moment tout gronde, le ciel roule, l'orgue à son tour mugit en un choral grandiose qui s'épanouit et domine l'accompagnement céleste. Appuyé contre une colonne, Chopin se sent comme soulevé par un frémissement qui l'emporte dans un tourbillon de musique. Puis l'orage s'apaise par degrés, le choral s'éteint ; quelques lointains grondements encore que l'orgue soutient de son bourdon auquel vient s'ajouter enfin, comme une lointaine plainte, le chant tremblant de la voix humaine. Et voici qu'un rayon du soleil couchant perce la vieille verrière coloriée, tendant à travers la nef obscure un faisceau d'arc-en-ciel.

Chopin sort de l'église, emportant cette image, ce clair-obscur violent où « les choses les plus douloureuses et les plus sombres, comme dit Nietzsche, ne font plus l'effet d'un contraste, mais sont une condition requise, une nuance appelée de toute nécessité par cette surabondance de lumière ». Et revenu devant son piano il écrit le *Nocturne en ut mineur* où vous retrouverez, interprétée à sa manière, cette petite symphonie citadine, jusqu'à l'arc-en-ciel final.

Un autre exemple de ces visions chopinesques

nous est fourni par *la Fantaisie* (op. 49), l'un des morceaux les plus grandioses de Chopin. Celui-ci raconta un jour à Liszt que l'idée lui en était venue comme une sorte d'hallucination. Il était à son piano après s'être disputé avec George Sand et laissait errer ses doigts sur le clavier. On frappe à la porte. Chopin sursaute et plaque quelques accords. Puis la porte s'ouvrit, livrant passage en procession solennelle à George, à Liszt, à Camille Pleyel et à d'autres personnes. Ils se rangent en cercle autour du compositeur qui, après ses triolets agités, entame la complainte en fa mineur. Alors George tombe à genoux, implore son pardon de Chopin tandis que celui-ci conduit son improvisation jusqu'au paroxysme. Puis les visiteurs disparaissent un à un, laissant l'apaisement descendre graduellement dans l'âme bouleversée du poëte.

*
* *

Les dernières années de la vie de Chopin furent douloureuses et marquées par deux faits essentiels : l'aggravation de sa tuberculose et l'abandon de George. Nous ne reverrons plus ce joyeux petit empereur d'Autriche, cet anglais du bal musette qui se levaient derrière le piano de la rue Pigalle comme des guignols. Chopin s'est émacié, voûté ; il n'est plus que l'ombre de lui-

même. La tragédie de Nohant est terminée. Oh ! elle s'est terminée sans éclat, sans larmes. Chopin n'était pas un romantique exalté, comme Musset, un romantique à grande fanfare, comme Berlioz, ni tendre, comme Lamartine, ni désespéré, comme Gérard de Nerval. C'est un lucide. Il ne boit pas. Il ne fume pas. Il n'a plus de maîtresses. Il réserve ses forces expirantes à l'achèvement de son œuvre.

Il y a longtemps déjà qu'entre lui et George le malentendu s'étend comme une tache d'huile, gagnant de proche en proche jusqu'au cœur du cœur. D'abord les malentendus physiques, fort graves. Chopin ne pouvait pas être pour George un véritable amant, cela s'entend. Ensuite, les malentendus intellectuels. L'homme tout de mesure et de délicatesse qu'il était ne pouvait s'accorder qu'au prix de mille concessions avec la tête emportée de son amie, ses violences de langage, la crudité de ses actes. Enfin, les malentendus du sentiment. Du côté de George, des agacements, des mensonges, une vie violente vécue en cachette, des scènes atroces, des repentirs inutiles. Du côté de Chopin, des jalousies, des duretés aussi, du mépris et une tête froide qui juge trop bien et qui ne sait pas plus pardonner les vulgarités du cœur que celles des manières. Chopin s'était attaché aux enfants de George qu'il avait vus grandir, Maurice et

Solange. Mais Maurice le détestait, et Solange, personne sournoise en continuelle hostilité avec sa mère, poussa l'inimitié jusqu'à tenter de lui enlever Chopin. Il fallut la marier. Elle y pourvut elle-même, du reste, en choisissant le sculpteur Clésinger, qui devint aussitôt un nouvel ennemi du musicien. Il y eut des scènes incroyables entre Solange et sa mère, opposée à ce mariage ; entre Solange et son frère. On échangea des coups et George fut frappée en pleine poitrine par le sculpteur furieux. On comprend le dégoût du malheureux Chopin. Il décida un jour de quitter la maison où il laissait tant de lui-même, malgré tout. Il fit son bagage, monta en voiture, salua de la main ceux qu'il avait tant aimés et partit pour ne plus revenir.

Mais la solitude où il entrait maintenant, il savait bien qu'elle le conduirait vite à la mort.

Nous le retrouvons désormais dans un petit logement du square d'Orléans où il vécut ses dernières années. Il ne compose plus, comme si son âme s'était desséchée. Assis devant son piano, il ne se plaît plus qu'à répéter ses anciens morceaux dont chacun lui apporte quelque souvenir de ses amours flétries, de sa patrie absente, de sa famille lointaine à laquelle il écrit comme un vieillard qui aime à se rappeler son insoucieuse enfance.

Voici d'abord la petite source qui coulait dans

les bois auprès de la maison natale, dans la banlieue de Varsovie (*Prélude en fa majeur*).

Voici le souvenir précieux, bien qu'amer, de Marie Wodzinska, la fiancée infidèle. C'est le matin de septembre où il monta l'escalier de la maison de Dresde pour la dernière fois. Il prend la rose que la jeune fille lui tend. Il la respire comme une bouche fraîche et parfumée. N'a-t-il pas composé alors sa valse de l'adieu, et, plus tard, ce prélude qui sonne comme un « post-lude », un glas, et où il s'est plu à conserver cet instant inoubliable de douceur mélancolique pendant que tombaient de la cathédrale les onze coups de son malheur (*Prélude en la bémol.* 17e).

Valdemosa. George. La vieille chartreuse pleine de chauves-souris et de fantômes. C'est un lugubre jour d'orage et justement George est sortie dans la tempête. Lui, tout seul, il regarde courir les nuages sur le ciel tourmenté et il y a dans tout son être une affreuse angoisse. L'angoisse de la solitude, la peur de mourir trop vite, l'inquiétude d'avoir peut-être déjà vidé le peu de joie qu'il y a au fond de cet amour à la fois naissant et épuisé. La pluie tombe en rafales ; peut-être que George ne reviendra jamais. Peut-être l'a-t-elle abandonné, peut-être est-elle morte. Et lui-même, n'est-il pas mort

aussi ? Ses doigts inventent machinalement une mélodie où les gouttes lentes et régulières de la pluie marquent un désespoir méthodique et fatal. C'est le *Prélude en si bémol mineur* (no 6).

Il serait un peu vain et puéril de chercher une image exacte pour illustrer chaque page de cet album de sensations. Chopin lui-même n'a jamais consenti à donner des noms à ses œuvres. Ce sont des éclairs d'âme, de brusques illuminations intérieures. Loin de partir d'une idée pour l'habiller de musique, c'était la musique qui s'imposait d'abord et qui lui rappelait ensuite, lorsqu'il la travaillait, les images dont elle était née à son insu. Voici une explosion déchirante, une galopade effrénée où éclatent en notes les désespoirs contenus de Chopin. A quel drame se réfère-t-elle ? A quelle indignation ? A quel emportement ? On ne le sait. Ce qu'on peut affirmer seulement, c'est que ce prélude en tornade correspond certainement à une expérience violente, à une crise (*16e prélude, en si bémol mineur*). C'est une bourrasque fixée dans ce cahier de *Préludes* qui est comme le journal intime de Chopin. Ainsi que l'a noté George Sand : « son génie était plein des mystérieuses harmonies de la nature, traduites par des équivalents sublimes dans sa pensée musicale et

non par une répétition servile de sons extérieurs ».

Passant des *Préludes* aux *Études*, Chopin rejoue souvent ses préférées, perfectionne un doigté, change une note, tente une variation nouvelle, ajoute une appogiature. Que n'a-t-il pas inventé pour ces petits chefs-d'œuvre où l'art du piano est forcé à toutes sortes d'expressions inconnues, à une technique insoupçonnée? On peut dire que chaque étude, comme chaque prélude (et comme du reste chaque nocturne, chaque valse, chaque mazurka), est un état psychique aussi bien qu'un poëme. Mais parmi toutes ces Études, l'une des plus extraordinaires est l'étude n° 6 de l'opus 25, dite *l'étude en tierces*. C'est aussi l'une des plus descriptives. Selon une tradition qui se conserve parmi les polonais de Paris — et venue jusqu'à nous grâce à l'un des plus authentiques connaisseurs de Chopin, le pianiste Auguste de Radwan — cette petite étude figure l'histoire du déporté polonais.

Une steppe de neige, infinie, où le blanc va rejoindre à l'horizon le ciel gris et ouaté. C'est le désert, le grand désert slave où la seule bête sauvage, c'est l'homme. Dans ce silence où l'immensité sans limites est figurée par deux gammes en mouvement contraire, l'une chromatique et l'autre diatonique, écoutez les lointaines

clochettes d'une troïka. C'est d'abord un point à l'horizon, mais mouvant et qui se rapproche. Voici les chevaux qui avancent péniblement, le cocher sur son siège, le traîneau. Il avance. Il passe. Un homme est assis là-dedans entre deux gendarmes russes, un déporté polonais qu'on emmène en Sibérie. Et Chopin à son piano frissonne en voyant s'éloigner vers l'oubli éternel un oncle, un parent, un ami, l'un de ses compatriotes enfin qui ne reviendra jamais. La troïka s'enfonce à l'horizon, avalée, étouffée par le silence. Les clochettes tintent encore au trot des chevaux et l'infini se referme sur le mort vivant! (*Étude en tierces,* n° 6, op. 25.)

Les derniers mois que vécut Chopin ne furent qu'une lente agonie. Il respirait avec peine, ne sortait qu'en voiture. Delacroix venait le chercher parfois, ou son ami Franchomme, et ils l'emmenaient faire un petit tour, l'accompagnaient au spectacle car il restait friand de concerts et de théâtre. Mais dans l'été de 1849 il lui fallut garder la chambre, parce que ses forces s'épuisaient. On l'installa à Chaillot, dans une chambre ensoleillée où il restait presque tout le jour derrière sa fenêtre à regarder les jardins que ce quartier tolérait encore, et de lointains monuments : le Dôme des Invalides, le Panthéon, le Val-de-Grâce. Puis on le transporta

place Vendôme, au nº 12, dans l'appartement qu'occupe aujourd'hui un tailleur. Il toussa et traîna encore quelques semaines. L'une de ses sœurs était accourue de Varsovie pour assister à sa fin. Il demanda plusieurs fois si George Sand n'était pas venue. Mais non, elle ne vint pas. « Elle m'avait dit pourtant, s'écria-t-il un jour, que je ne mourrais que dans ses bras. » Pauvre Chopin, il n'était plus temps d'avouer qu'il l'aimait encore et qu'il expirait fidèle non plus à l'amour, mais à la plus longue tendresse de sa courte existence.

Au pied de son lit d'agonie, la belle comtesse Delphine Potocka vint chanter. Aux amis qui étaient réunis là, il dit : « Vous jouerez du Mozart en mémoire de moi. » Puis il se tut pour jamais. Il avait trente-neuf ans.

Et puis, son œuvre commença à vivre. A vivre de cette vie singulière qu'il lui avait donnée et qui fait qu'aujourd'hui encore, quatre-vingts ans après sa mort, vous êtes venus ici pour l'entendre. Car elle n'a pas vieilli. Et pourquoi ? Parce qu'elle est l'expression complète, parfaite, merveilleusement intelligente, d'une âme qu'aucune main humaine n'a daigné cueillir. Elle est restée intacte, éblouissante, et pourtant un peu crépusculaire. Elle ressemble à ces modestes buissons d'or qui s'ouvrent dans nos jardins quand les oiseaux nocturnes s'éveillent, et qu'on

appelle des belles de nuit. En plein jour, en pleine joie, nous n'y pensons guère. Les fines corolles sont closes devant l'actif soleil du bonheur. Mais viennent les souffrances, les déceptions, la solitude, enfin le soir de nos espérances, et les fleurs jusqu'alors fermées ouvrent dans nos cœurs plus attentifs leur musique fraternelle.

Paris, juin 1929.

TABLE

LISZT. 9
CHOPIN. 39

Le présent cahier, dixième de la dix-neuvième série des Cahiers de la Quinzaine, a été tiré à 1 760 exemplaires. A savoir : 110 exemplaires sur papier vergé d'Arches dont 100 exemplaires numérotés de 1 à 100 et 10 exemplaires hors commerce marqués H. C. 1 500 exemplaires sur papier alfa des Papeteries du Marais numérotés de 101 à 1 600, vendus uniquement aux abonnés à la dix-neuvième série complète et 150 exemplaires réservés à la publicité marqués S. P. Il a été achevé d'imprimer le 25 juin 1929, par l'imprimerie Durand de Chartres pour l'Artisan du livre, 2, rue de Fleurus, Paris VI^e^.



Le gérant : MARCEL PÉGUY.

INSTYTUT FRYDERYKA CHOPINA AKADEMII MUZYCZNEJ W WARSZAWIE BIBLIOTEKA

Stowarzyszenie Muzyczne F. C.

Narodowy
Instytut
Fryderyka
Chopina

2066

B/1

DIXIÈME CAHIER DE LA DIX-NEUVIÈME SÉRIE

GUY DE POURTALÈS

LISZT et CHOPIN

(Deux abré

CAHIERS D
paraissant

L'ARTISAN DU LIV

