

## LA NATIONALITÉ COMME VALEUR CHEZ CHOPIN DANS LES ŒUVRES DE LA PÉRIODE PARISIENNE

Il est difficile, voire impossible, de faire abstraction dans les interprétations de la musique de Chopin de la notion de nationalité, que Chopin, comme l'avait dit Norwid, a « soulevé vers l'humanité », et donc universalisé, mais qui est palpable dans sa création dès les premières jusqu'aux dernières compositions. On pourrait le prouver en prenant l'exemple des mazurkas que Chopin a commencées à écrire dès 1824 et a terminées par l'opus 63 et l'esquisse non terminée de la *Mazurka en fa mineur*, ou une esquisse délaissée de la *Mazurka en fa mineur* op. 63 n° 2, comme le suggère Jeffrey Kallberg.<sup>1</sup> De même, il a composé ses premières polonaises étant encore enfant, à l'âge de huit ans, et la dernière, la *Polonaise-fantaisie*, en 1846. Cependant, il ne faut pas se limiter au strict genre dansé des polonaises, ce que soulignait entre autres Liszt. Il prétendait que : « Chopin pourra être rangé au nombre des premiers musiciens qui aient ainsi individualisé en eux le sens poétique d'une nation » et l'appelle poète « d'un mode exclusif de sentir [...] pour que ses chants fassent vibrer à l'unisson tous les coeurs de sa patrie ».<sup>2</sup>

Une seule fois Chopin a verbalisé de manière directe, distincte, son rapport envers la question de la nationalité dans la musique. Il a écrit à Tytus Woyciechowski le 25 décembre 1831, donc pendant le premier Noël passé à Paris: « Tu sais combien j'ai toujours cherché à exprimer le sentiment de notre musique nationale et comme j'y suis, en partie arrivé ».<sup>3</sup> Or, quel était ce sentiment de la *musique* nationale rapporté par Chopin à Paris ?

---

<sup>1</sup> Jeffrey Kallberg, « Chopin's Last Style », in : *Chopin at the Boundaries : Sex, History and Musical Genre*, Cambridge, 1996, p. 118–134.

<sup>2</sup> Franz Liszt, *Frédéric Chopin*, dir. éd. Nicole Priollaud, Paris, 1990, p. 139–140.

<sup>3</sup> *Correspondance de Frédéric Chopin*, éd. B. E. Sydow, collabor. Suzanne et Denise Chainaye, Paris (s.d.), vol. 2 : *L'ascension 1831–1840*, p. 61.

Notre session est la première d'une série qui a pour leitmotiv la notion de nationalité. C'est pourquoi, je voudrais me concentrer sur deux idées. La première est le fait, et cela doit être souligné, que la nationalité et le style polonais sont nés dans une situation très particulière du pays et ont constitué un motif d'activité – d'ailleurs pas seulement artistique – dans une plus grande mesure que dans d'autres pays. La seconde idée est la conviction que c'est justement la force de la « polonité », la fascination par les idéaux nationaux et la tradition musicale du pays qui ont fait que Chopin à Paris est devenu « imperméable » aux autres idées romantiques et philosophiques dont il a pu prendre connaissance. Il a formé son style individuel dans ses espaces imaginaires, dans les profondeurs de son intériorité. Il est devenu un grand novateur en musique, mais avec un cachet de polonité.

Il convient donc de retourner aux sources, à la relation de Chopin avec son pays. Bohdan Pociąg commence son livre *Polskość Chopina* [La polonité de Chopin] (2012) par une métaphore, par le sol qui a fait naître Chopin. Nous pouvons par conséquent rappeler Przybyszewski, qui a développé ce point de vue en écrivant:

Notre terre a formé l'âme de Chopin, l'a habillé en forme, dans laquelle plus tard devaient transiger/converger toutes les autres impressions. C'est dans cela que réside la continuité de sa création, son caractère à part, son individualité ainsi que ce que j'appelle de la meta-musique dans la musique de Chopin.<sup>4</sup>

Le poète Roman Brandstaetter dans le premier paragraphe de son cycle poétique *Pieśń o życiu i śmierci Chopina* [Chant sur la vie et la mort de Chopin] a condensé la relation de Chopin par rapport au pays de la manière suivante :

La Terre de ta musique.  
Et la musique ?  
Je ne m'imagine pas la Pologne sans elle,  
Frédéric.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Stanisław Przybyszewski, *Ku czci mistrza* [À la gloire du maître], in : *Chopin and His Critics. An Anthology (up to World War I)*, éd. I. Poniatowska, Varsovie, 2011, p. 107.

<sup>5</sup> Roman Brandstaetter, *Pieśń o życiu i śmierci Chopina* [Chant sur la vie et la mort de Chopin], Poznań, 1987, p. 5.

Et terminant son cycle dans l'avant dernier poème – *Rozmowa z siostrą* [Conversation avec ma soeur] – il écrit :

Dans le miroir de la mort  
Tout est vérité  
Rien n'est un geste,  
Ecoute, ma sœur...  
J'aime cette terre...  
Je suis dans cette terre...<sup>6</sup>

Ainsi voit Chopin-poète. Pour cette raison, il faut prendre en considération non seulement le lieu de naissance mais également la formation de la conscience, de l'identité nationale. En regardant tout le XIX<sup>e</sup> siècle dans notre perspective nous sommes contraints de constater que la situation de la Pologne à l'époque, celle des partages, était créatrice d'un distinct et irrésistible code historique, social et idéologique. Ce code a généré des manières de penser, a agit fortement sur les élites intellectuelles et artistiques de la société, a influencé la transmission non seulement du contenu mais aussi de l'expression du *communiqué*, aussi bien littéraire que musical.

Le canon de la culture nationale s'est développé en Pologne au XIX<sup>e</sup> siècle sous la forme – dans un certain sens – d'un système « fermé », absolu. Comme l'écrit Andrzej Tyszka,

le canon peut être socialement accepté mais peut également constituer un outil de violence symbolique voire même d'endoctrinement. On ne peut pas être un membre à part entière de la communauté nationale sans la participation à ce cercle de stéréotypes, imaginations, mythes, topos, archétypes, idées créant un légendarium.

Et plus loin : « La culture nationale a été fortement, et peut être unilatéralement servile envers l'idée de reconquérir, ensuite [plus tard] maintenir et conserver l'indépendance ».<sup>7</sup> Cette aspiration à montrer, à faire valoir les valeurs nationales dans l'art était en Pologne beaucoup plus forte et antérieure que par exemple dans la musique russe, ou plus tard

<sup>6</sup> Ibidem, p. 92.

<sup>7</sup> Andrzej Tyszka, *Od kanonu do uniwersum kultury* [Du canon à l'univers de la culture], in : *Wokół kategorii narodowości, wielokulturowości i uniwersalizmu w muzyce polskiej* [Autour de la catégorie de la nationalité, policulture et universalisme dans la musique polonaise], Varsovie–Podkowa Leśna, 2002, p. 165, 170, 173.



espagnole, scandinave. Car elle découlait d'une opposition aigue, de la négation de la situation par laquelle la Pologne avait disparu des cartes de l'Europe, donc d'un complexe de l'« inexistence », forme de mépris envers une grande nation, et qui était lié avec le sentiment de la douleur, du désespoir, de la révolte. A ceci s'associe le critère dit volontaire, comme le décrivent les historiens, c'est-à-dire que la volonté humaine construit le sens de la nation, crée une communauté nationale. Selon Kazimierz Brodziński : « la nation polonaise [...] est par inspiration un philosophe, un Kopernik dans le monde moral. Incomprise, persécutée, elle reste sur ses positions », et plus loin : « or, si tout orgueil est un méfait, l'orgueil national est une obligation (un devoir) ».<sup>8</sup>

Les partages ont annihilé le sentiment national de la valeur des Polonais en Europe. Par conséquent la volonté de garder tout ce qui était natal, indigène, familial s'est accentuée d'autant. C'est cette communauté familiale, cette demeure rurale de la noblesse qu'a idéalisée Adam Mickiewicz dans *Messire Thadée*, Witwicki dans *Piosnki sielskie* [chansonnettes bucoliques] et Zaleski dans les descriptions d'une vie traditionnelle, non contaminée par la civilisation en Ukraine. Le manoir noble est devenu symbole de la pensée concentrée sur son propre foyer et de la critique de tout ce qui est étranger. Cette attitude a influé sur l'image xénophobe de la culture polonaise au XIX<sup>e</sup> siècle, cependant il convient de souligner fortement qu'elle exprimait la possibilité de sauver les uniques valeurs que la nation pouvait sauver en tant que ses propres valeurs. D'où l'idéalisation du peuple comme gardien du trésor des traditions, vertues anciennes, mœurs et usages. Une telle situation de tension à caractère national et symbolique, presque métaphysique, a forcé pour ainsi dire en Pologne la naissance d'une poésie de très grande valeur comme celle de Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, ensuite Norwid ainsi que d'une musique comme celle de Chopin. Tous ont – grâce à leur génie – élevé le topos de la nationalité à son plus haut niveau dans la culture européenne. Pourtant tout art polonais, toute littérature, toute musique, créés à l'émigration comme au pays, étaient condamnés à la soumission à l'idée principale de nationalité. Maria Bogucka écrit que la culture polonaise, monothématique, franchement obsessive, a payé pour sa mission « par une rachitique

---

<sup>8</sup> Kazimierz Brodziński, *O narodowości Polaków, czytano na sesyji Towarzystwa Przyjaciół Nauk dnia 3 maja 1831 r.* [Sur la nationalité des Polonais, le texte lu à la session de la Société des Amis de la Science le 3 mai 1831], (p. 5 et 7).

unilatéralité et l'abandon de plusieurs autres sujets ».<sup>9</sup> L'amour envers la patrie – « vampirique », exigeant une offrande de sang (sacrifice) – était décrit dans la poésie, dans le chant, comme le sentiment le plus haut uni souvent avec l'amour pour la bien-aimée. Il n'y a pas eu en Pologne de poésie amoureuse de type de Werther, ou Byron. Il y avait par contre de nombreux récits de style rustique racontant les langueurs de jeunes filles, liées le plus souvent avec des adieux adressés à un jeune garçon qui s'en va à la guerre ou avec l'attente que ledit garçon revienne sain et sauf de la bataille. Cette instrumentalisation de l'art à des fins politiques a trouvé sa grande dimension poétique et son modèle dans *Dziady* [Les Aïeux], cela dans la métamorphose de Gustav en Konrad, dans l'anéantissement du personnage, la dimension de son vécu personnel et dans la naissance d'un personnage politique, agissant au nom de l'amour pour la patrie. Brodziński répétait pendant ses cours : « Sans sentiments patriotiques les œuvres des génies ne peuvent pas être sublimes ».<sup>10</sup>

Dans l'aspiration à une autodéfinition musicale nationale on a commencé à traiter comme populaires, et par conséquent nationaux, non seulement le folklore populaire, mais toute la création artistique popularisée – folklore citadin, culture du manoir de noblesse, et même des mélodies stylisées en populaires. Néanmoins il faut souligner que la Pologne avait eu au XIX<sup>e</sup> siècle l'unique à l'échelle mondiale collectionneur du folklore de diverses régions – Oskar Kolberg. Il convient de rappeler aussi qu'en Pologne dominait la conviction que les éléments multi-ethniques étaient unis. Cela découlait de la conception d'un pays polonais multiculturel existant avant les partages. Karol Kurpiński a très bien résumé cette poly-ethnicité par une constatation que tout comme les Grecs anciens divisaient les chants en lydiens, phrygiens, ioniens, doriens, de nos jours dans les chants polonais on peut distinguer les chants cracoviens, montagnards, de grande Pologne, de Kujawy, russes, ukrainiens, etc.<sup>11</sup>

<sup>9</sup> Maria Bogucka, *Dzieje kultury polskiej do 1918 roku* [L'histoire de la culture polonaise jusqu'à 1918], Wrocław, 1991, p. 405.

<sup>10</sup> Ces paroles sont citées par Mieczysława Demska-Trębacz (elab.) : *Muzyka i naród, wybór tekstów* [La musique et la nation. Choix des textes], Varsovie, 1991, p. 5.

<sup>11</sup> Karol Kurpiński, « Odpowiedź Panu G, na uwagi umieszczone w Gazecie Literackiej Nro 7 nad artykułem (obacz Nro 2 i 3 Tygodnika Muzycznego o popisie uczniów Szkoły Muzyki i Dramatycznej) » [La réponse à Monsieur G...], *Tygodnik Muzyczny i Dramatyczny* 1821 n° 7, 17 II, p. 25–28, cit. d'après M. Demska-Trębacz, op. cit., p. 10.

La conscience nationale de Chopin a été formée en ce sens dans la première période des partages – jusqu’à l’insurrection de novembre. Il a repris tout le bagage de la symbolique nationale. La nation moderne polonaise s’est formée pendant cette période. La conception de la nation en tant que communauté politique était génétiquement liée avec la pensée française du Siècle des Lumières, par contre l’idée de la nation en tant que communauté de culture découlait du romantisme allemand.<sup>12</sup> Durant la période varsoivienne de Chopin il existait encore un souvenir de la communauté politique, ravivé par un rêve irrationnel de liberté, amplifié par l’insurrection de 1830, après laquelle la société a subi un esclavage encore plus grand qu’avant. L’esprit patriotique régnait parmi la jeune intelligentsia à Varsovie ; soumise – pour ainsi dire – à une pression de mythologisation de l’histoire polonaise, incitée à y puiser espoir pour l’avenir ce qui engageait en réalité à lutter pour l’indépendance. Dans les années 1826–1829 Chopin a fréquenté à l’Université les cours de Kazimierz Brodziński et de Feliks Bentkowski, tandis qu’à la maison on chantait en famille les *Śpiewy historyczne* [Chants historiques] de Julian Ursyn Niemcewicz. Le catéchisme patriotique à cette époque, l’atmosphère de l’opposition envers le régime tsariste étaient universels. A Vienne le jeune compositeur n’a jamais pu se pardonner à lui même le fait de ne pas avoir pu participer à l’insurrection de 1830. Il a exprimé sa haine envers les envahisseurs et les tortionnaires dans ses lettres et dans le célèbre Journal de Stuttgart.

Je vais esquisser la problématique nationale dans la création artistique de Chopin au moyen de trois exemples de forme de fantaisie (avec deux compléments).

Tout au début Chopin montrait son identité nationale en puisant dans des motifs de chants et de danses populaires typiquement polonais (mazurka, polonaise, krakowiak). La *Fantaisie sur les thèmes polonais* op. 13, genre de pot-pourri de virtuosité sur des thèmes nationaux, en est un bon exemple. Chopin fait donc appel à des modèles existants pour créer une aura de polonité. Nous y retrouvons le chant d’une bucolique populaire de Franciszek Karpiński *Laura et Filon*, une krakowiak

---

<sup>12</sup> Andrzej Walicki, « Słowo wstępne », [La préface] in : *Idee i koncepcje narodu w polskiej myśli politycznej czasów porozbiorowych* [Les idées et les conceptions de la nation dans la pensée politique polonaise du temps après les partages], éd. J. Goćkowski, A. Walicki, Warszawa, 1977, p. 11.

de Karol Kurpiński et une chanson folklorique *Jedzie Jasio od Torunia* [Le petit Jean va à Toruń]. On peut percevoir cette fantaisie comme un type de style national « superficiel ». A Vienne, entre novembre 1830 et l'été 1831, les idées insouciantes de l'artiste qui voulait conquérir l'Europe musicale ont muté après le déchaînement de l'insurrection de Varsovie, en désespoir, en crainte pour sa famille, pour la patrie entière. Il y a eu une brusque accélération de l'évolution de Chopin vers la maturité, un anéantissement dans le désespoir, une mort symbolique, laissant la place à un « je » supérieur, à une décision de prise de responsabilité pour son sort, décision aussi d'entrer « dans ce nouveau monde » qu'était devenu pour lui Paris. Ce brusque changement a été suivi par une modification tout aussi brusque du langage expressif de Chopin qui a donné ses fruits sous forme de caractère dramatique, de passion, visible sous la forme d'un cri dans le *Scherzo en si mineur*, en présupposant toutefois que l'idée (et peut être l'esquisse) de créer cette œuvre a germé justement à Vienne. Les figures pianistiques utilisées ici par Chopin ne servent pas à la virtuosité mais expriment une extraordinaire tension de la pensée musicale, passant dans l'acharnement. Ensuite apparaît un nostalgique rappel sous la forme de la transformation artistique du chant de Noël polonais *Lulajże Jezuniu* [Dors bien petit Jésus], sans doute pendant le premier Noël solitaire de Chopin à l'étranger. Ainsi, naît la première synthèse entre le langage musical novateur de Chopin et un syndrome de nationalité dans la couche profonde de l'œuvre.

Exemple 1. Fryderyk Chopin, *Scherzo en si mineur*, op. 20

a) mm. 9–16

b) mm. 305–312

Molto più lento ♩ = 108

sotto voce e ben legato

Durant la période parisienne Chopin exprimait d'une manière directe sa polonité dans les chants, créés uniquement sur textes de poètes polonais, à thématique bucolique et patriotique. Dans le chant *Wojak* [Guerrier] (paroles de Stefan Witwicki) il convoque les Polonais, en répétant : « Vas dans une bataille sanglante » [« Leć na krwawy bój »], dit tes adieux au père, à la mère, aux sœurs et cours à cheval pour la lutte. La vertigineuse coda instrumentale surprend. L'élaboration artistique du texte renforce le défi politique.

Exemple 2. Fryderyk Chopin, *Wojak*, mm. 42–50

42 *accel.*

Le - źe! Niech się sta - nie! Leć na krwa - wy bój! Leć na krwa - wy

47 *ff* *rall.*

bój! Leć na krwa - wy bój!

*ff*



Par contre dans le *Śpiew z mogiły* [Chant de la tombe], « quand les batailles se terminent » plus « personne parmi les frères ne revient » au pays polonais, ou bien ils sont morts, ou bien prisonniers ou encore ils sont restés à l'étranger. C'est le plus grand éclatement du patriotisme dans les chants de Chopin (avec texte de Wincenty Pol). Ces chants n'étaient pas édités du vivant de Chopin. Il les considérait comme pas assez travaillés, ciselés, et peut être étaient-ils pour lui trop intimes, peut-être lui tenaient-ils trop à coeur, constituaient-ils une espèce de tabou national. On a écrit qu'il était difficile d'accéder au sanctuaire de l'âme de Chopin. Il protégeait ce qui était le plus profond, parfois seulement exprimant son « żal » (regret, douleur), sa révolte, dans ses lettres.

Un travail en cours d'élaboration (Jan Węcowski) sur la réminiscence, dans la création artistique de Chopin, des thèmes des chants polonais religieux. Même dans les études, qui sont un genre technique et universel, l'auteur arrive à une couche sédimentaire dans laquelle – dans les *Études* : en *ut dièse mineur* op. 10 n° 4, *ut dièse mineur* op. 25 n° 7 et *la mineur* op. 25 n° 4 il retrouve des éléments du chant *Święty Boże* [Dieu Saint], *Matko Najświętsza* [O ! Mère la plus Sainte] et du chant de Noël *Jezus malusieńki* [Jesus petit, petit]. Si l'analyse le confirme ce serait la preuve que la mémoire de Chopin avait enregistré de nombreux morceaux de la tradition musicale polonaise religieuse. Ce sont des chants qu'il jouait à l'Eglise des Soeurs de la Visitation dans ses années de lycée.

Dans la seconde fantaisie – *Fantaisie en fa mineur* (1841) datant de la période la plus mûre de la création de Chopin, il a montré des moyens complètement nouveaux – le caractère ésotérique de la forme, partiellement improvisée, partiellement thématique, la dualité de la structure [deux modes, deux tonalités (*fa mineur*, *la bémol majeur*), deux systèmes de la construction des thèmes (relation de tierce et de grande cadence)] ainsi qu'un ton de plainte élégiaque avec un sous-entendu national. Ce sous-entendu constituent – comme le prétendent et Tadeusz A. Zieliński et Mieczysław Tomaszewski – des locutions de *Litwinka* de Karol Kurpiński, chant de l'insurrection, composé en 1831 qui était aussi chanté en émigration. Comme le prouve Tomaszewski, la rythmique de *duma* – sorte d'élégie polonaise, constituant le fondement de la plupart de *Śpiewy historyczne* [Chants historiques]



(  $\frac{2}{4}$  ♩ ♪ ♪ | ♩ ♪ / ♪ ♪ ♪ | ♩ ♪ )<sup>13</sup> crée également ce sous-entendu. Par conséquent nous avons de nouveau une mise en relation d'idées novatrices structurales, formelles avec des réminiscences polonaises, mais sous une forme voilée, visionnaire, symbolique.

Néanmoins revenons aux mazurkas et polonaises. Chopin a conservé l'idiome de la mazurka dans de nombreux genres – dans ses mélodies, dans le *Prélude en la majeur* du cycle de l'opus 28, dans le *Nocturne en sol mineur* de l'opus 15, également dans la *Polonaise en fa dièse mineur*. Chopin avait la mazurka pour ainsi dire dans le sang. Il écrivait lui même à sa famille en 1845 qu'il se retrouve dans les « espaces imaginaires », [...] « et moi [...] un vrai ['aveugle'] Mazur » : – j'ai « composé 3 nouvelles Mazurkas » [op. 59].<sup>14</sup> Cette *mazurité* comme l'a écrit Norwid, Chopin a su la transformer en un élément esthétique appartenant à toute l'humanité, comme cela a eu lieu avec les styles architectoniques de la Grèce antique (ionien, dorien). Cependant les colonnes ioniennes ou doriennes se sont conservées dans leur forme authentique, or Chopin n'utilisait pas de mazurkas authentiques. Il créait des poèmes, soulevant par allusions différentes catégories du populaire – le tourbillon, la rotation ou bercement de danse, trépignements, désunion du rythme binaire avec le rythme tertiaire, une accentuation irrégulière, des bourdons, ostinatos, des répétitions obstinées des phrases, des appels incitants, des arrêts comme dans une danse avant une figure difficile et des contrastes d'expression – d'un obertas/oberek tumultueux, un mazur jusqu'à un mélancolique et plaintif kujawiak. C'était de la sublimation, de la synthèse et non pas une simple stylisation du genre, et dans une relation avec le chromatisme l'ambivalence tonale, avec usage du récitatif dans la basse comme dans la *Mazurka en si mineur* op. 33 n° 4, ou à une ornementation raffinée dans de nombreux autres mazurkas. Mais allons chercher les exemples du caractère de mazurka dans le nocturne.

Le *Nocturne en sol mineur* commence par une mélodie de kujawiak, mais elle s'arrête sur un seul son et se termine par une autre phrase. Et dans

---

<sup>13</sup> Tadeusz A. Zieliński, *Frédéric Chopin*, tr. Marie Bouvard, Laurence Dyèvre, Blaise et Krystyna de Obaldia, Paris, 1995, pp. 632–633; Mieczysław Tomaszewski, *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia i interpretacje* [La musique de Chopin lu a nouveau. Les études et les interprétations], Cracovie, 1996, p. 86–89.

<sup>14</sup> La lettre du 18–20 juillet 1845 aux parents, *Correspondance de Frédéric Chopin*, op. cit., vol. 3 : *La gloire 1840–1849*, p. 201.

la mesure 69 apparaît par contre une mazurka bondissante en *sol majeur*, et pourtant la suite des accords est surprenante, ils arrivent en *sol dièse mineur*, *fa dièse majeur*, pendant que les tournures mélodiques sont soumises à des transformations qui graduellement rendent l'atmosphère tragique. La partie centrale est un *religioso* ; c'est justement de cette manière que Chopin arrive droit à l'idiome (le noyau) de la polonité – la tradition folklorique et populaire reliée à l'attachement à la religion.

Exemple 3. Fryderyk Chopin, *Nocturne en sol mineur*, op. 15 n° 3

a) mm. 1–7

Lento (♩. = 60)

*p languido e rubato*

b) mm. 64–69




*sostenuto* 64

68

*cresc.*

A coté des ravissements et enthousiasmes on critiquait dans le pays et dans la presse d'émigration ces mazurkas tristes et ayant des tons de lamentation. Elles étaient pourtant appréciées en France, comme une poésie exotique de petites formes pour piano, d'une dimension nationale. George Sand a même écrit qu'elles valaient (les deux mazurkas de l'opus 50) plus que 40 romans et plus que toute la littérature du siècle.

Pour terminer passons à la forme poétique de la *Polonaise-fantaisie* op. 61, qui constitue un point culminant de ce genre national représenté par de si magnifiques polonaises, comme ne serait-ce que celles en *fa*

*dièse mineur* et *la bémol majeur*, et est en même temps le sommet de la forme de la fantaisie chez Chopin. Je vais rappeler une très intéressante analyse sémiotique de cette œuvre de Eero Tarasti.<sup>15</sup> Chopin crée dans cette polonaise un nouveau type de narration de la forme, même si en général elle est une combinaison de la forme – sonate avec la forme tripartite. La partie dite d'introduction apparaît comme une incubation des thèmes, motifs, germes structuraux, et non pas une introduction conventionnelle. La façon de les montrer est nouvelle, en opposition absolue à la convention. Le premier accord est fondé sur une inversion du rythme pointé, caractéristique pour une polonaise, l'accord déplié en *ut bémol majeur* avec des sons *ré bémol majeur*, *fa bémol majeur* est mené à travers tout le clavier jusqu'à la disparition de la sonorité sur le point d'orgue. On n'a pas l'impression d'une forme quelconque, selon Tarasti. Ce stratagème se répète quatre fois dans la descente sur les tonalités bémolisées, apportant l'assombrissement du timbre. Le thème de la polonaise émerge lentement, Chopin ne montre son segment médiant qu'à la fin, et pas du tout au début, tout à rebours. Et, quand déjà après le signal rythmique se développe le thème entier, il perd consécutivement son rythme – dans l'accompagnement au début  ensuite  / en terminant par des trioslets . Il entre par trois fois dans le microcosme de la mazurka, cependant pas dans son rythme mais dans une phrase nostalgique, fréquente dans les mazurkas de Chopin. La partie centrale renoue distinctement avec l'expression et la texture du nocturne.

Exemple 4. Fryderyk Chopin, *Polonaise-fantaisie*, op. 61

a) Le commencement



<sup>15</sup> Eero Tarasti, *Sur la narratologie de Chopin*, « International Review of the Aesthetic and Sociology of Music », vol. 15 n° 1.

b) Le fragment du thème, mm. 14–19

Musical score for the theme fragment, mm. 14–19. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system covers measures 14 to 17, and the second system covers measures 18 to 19. The music features intricate fingerings and articulation marks. The dynamic marking *pp* is present in measure 18.

c) Le ton de mazurka, mm. 116–119

Musical score for the mazurka tone, mm. 116–119. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system covers measures 116 to 118, and the second system covers measure 119. The music features a *dolce* dynamic marking and a steady accompaniment pattern. The dynamic marking *pp* is present in measure 116.

d) Le ton nocturnal, mm. 148–155

Musical score for the nocturnal tone, mm. 148–155. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system covers measures 148 to 152, and the second system covers measures 153 to 155. The music features a *Poco più lento* tempo marking and a *pp* dynamic marking. The dynamic marking *sempre piano e legato sostenuto* is present in measure 148.

Le caractère novateur de Chopin, la nouvelle synthèse et la poétique de la *Polonaise-Fantaisie* n'ont pas été tout de suite comprises, même par Liszt. Et pourtant justement vers la fin de sa vie Chopin a encore une fois puisé dans la majesté de cette danse polonaise. Dans la coda triomphale particulièrement il s'est mesuré avec la problématique de la nationalité, comme s'il ne s'agissait pas seulement du style national, mais d'une arrière-pensée – celle de la survie de la nation.

