

MARIE-PAULE RAMBEAU

JOSEPH D'ORTIGUE : LE REGARD D'UN BIOGRAPHE DE CHOPIN MÉCONNU

Paris a toujours été un pôle d'attraction pour les artistes. Un critique musical remarquait en 1833 : « Le génie étranger y puise une sève plus vivace et y produit un jet plus brillant et plus beau que sur le sol natal ».¹ En s'appropriant les noms étrangers, la France les rendait européens. Cependant à la faveur des événements politiques qui agitèrent l'Europe au XIX^e siècle, l'afflux des artistes étrangers y apporta aussi une diversité culturelle qui posa en termes artistiques le problème des nationalités en débat dans l'espace politique. Par ailleurs, l'émergence des valeurs individuelles prônées par l'esthétique romantique remettait en question les catégories du Beau universel fixées par les Lumières. Ces mutations, la critique musicale les répercuta dans les polémiques successives qui opposèrent les conservateurs et les adeptes des tendances nouvelles.

Un musicographe en particulier consacra au rapport entre la tradition et l'invention une réflexion qui se situe bien au-delà du débat de presse parce qu'elle structure une véritable philosophie de l'art. Ce musicographe est Joseph d'Ortigue. Parmi les figures connues de la critique musicale française, dans la période 1830–1870, il occupe une place à la fois éminente et originale. Or son nom n'apparaît pas, ou exceptionnellement, dans les études consacrées à Chopin car il est absent des bibliographies de référence. Ce vide devait piquer la curiosité du chercheur. La mienne m'a conduite à la découverte de documents aussi précieux que peu sollicités : ce sont ces textes que je me propose de présenter ici. Je dirai d'abord quel critique musical était Joseph d'Ortigue puis je parlerai

¹ Joseph d'Ortigue, *Le Balcon de l'Opéra*, Paris, 1833, p. XIV.

de ses relations avec Chopin dont il voulut se faire le biographe, sans perdre de vue la question centrale qui fait l'objet de cette Conférence.

Joseph d'Ortigue² n'était pas destiné à une carrière musicale. Mais sa passion pour la musique fut plus forte que la tradition familiale : il renonça à la magistrature et quitta sa Provence natale, pour venir à Paris. Il avait reçu une solide formation musicale mais se convainquit très vite qu'il n'avait pas l'étoffe d'un grand compositeur. Il choisit donc d'écrire sur la musique. Il publia en 1829 une brochure *De la guerre des dilettanti* qui fit quelque bruit par ses positions à contre-courant à une époque où l'opéra italien dominait le goût musical des Français. Il y démontrait en effet que l'influence de la musique italienne, dans le sillage de Rossini, avait, affadi l'expressivité de la musique française. Dès ce premier essai, il posait en principe le caractère expressif du langage musical doté d'une signification au même titre que la parole et destiné, comme elle, à la communication.³ L'analogie entre la musique et le langage devait par la suite lui suggérer d'appliquer à l'analyse musicale les outils de la linguistique, démarche qui anticipait la musicologie encore à naître. Catholique fervent, mais catholique libéral, il devint un familier de Lamennais ; à son contact, il consolida une philosophie de l'art qui lui est très redevable et qui s'exprime dans son roman musical *La Sainte-Baume*, paru en 1834. Son idéal d'un art humanitaire attribuait à l'artiste musicien un rôle social et religieux à la fois : « La musique, écrit-il, sera le canal par où les idées religieuses nous seront amenées » ;⁴ dans ce contexte il considérait la profession de critique musical comme « un apostolat » et s'employa à en faire « une chose morale et sérieuse ». Ce mysticisme esthétique le rapprocha de Liszt dont il devint l'ami. Déjà intimement lié avec Berlioz, dans leur culte commun pour Beethoven, d'Ortigue se trouva donc engagé dans le mouvement musical romantique et mit sa plume au service de la nouvelle école, « le mouvement », contre ce qu'il nomma « la résistance »,⁵ c'est-à-dire l'académisme qu'incarnait alors pour eux François-Joseph Fétis. Le soutien de d'Ortigue à Berlioz,

² Né en 1802 à Cavaillon, mort à Paris en 1866.

³ « En un mot, la musique est un langage dont la puissance se manifeste dans cet ordre intime où tous les autres langages deviennent impuissants et, ce que ceux-ci font connaître à l'esprit et à la raison, elle le révèle à l'âme ». *La Quotidienne*, 20 IV 1834.

⁴ *Le Temps*, 30 XII 1834.

⁵ En 1831 il publia dans la *Revue de Paris* (5 VI) un article intitulé « Du mouvement et de la résistance en musique » qui donna lieu à une vive polémique avec Fétis.

l'intérêt qu'il manifestait pour la musique d'avant-garde, avaient quelque chose de paradoxal ; car le critique d'Ortigue était doublé d'un érudit passionné par la musique ancienne et les chants traditionnels. En 1837, il fut chargé par le Ministère de l'Instruction publique de collationner les manuscrits de la Bibliothèque royale en vue d'une histoire de la musique religieuse au Moyen-âge. Parallèlement il rédigeait un *Dictionnaire du plain-chant* qui parut en 1854. En réalité ses goûts classiques, ses références aux principes universels de l'art coexistaient avec sa foi dans le progrès des arts qui suivaient ceux des sociétés ; il intitula l'un de ses articles « palingénésie musicale », en référence à la théorie ballanchienne.⁶ Il se tenait donc à l'écoute de la musique contemporaine qu'il jugeait mal reçue par un public englué dans la routine. Ceux qui considéraient la musique comme un art d'agrément et ceux qui se complaisaient au culte des idoles de l'estrade lui étaient également antipathiques. Sa sévérité n'épargna ni Paganini, ni Liszt car il s'exprimait toujours avec franchise dans un souci d'impartialité. Il aspirait au temps où le concert serait « comme une galerie où l'on vient contempler divers types d'art, où chaque artiste présenter[ait] tour à tour une esquisse de lui-même et nous initiera[ait] à sa haute pensée », sans être obligé de « terminer par un finale en galopade ».⁷ N'est-ce pas ainsi que Chopin obligeait son public à considérer ses rares apparitions chez Pleyel ?

Voici, dessinés à grands traits, le profil de ce musicographe qui fit autorité par ses compétences techniques. Toujours soucieux de situer son propos dans le contexte plus large d'une réflexion sur les rapports de l'art musical avec l'histoire des civilisations, il fut aussi l'un des rares critiques à s'interroger en professionnel sur la méthode qui fondait ses jugements.

Ces activités d'historien de la musique et de critique – Sylvia L'Écuyer⁸ a recensé une quarantaine de périodiques auxquels il collabora en trente

⁶ Appliquée à l'Histoire, la théorie de Ballanche postule la perfectibilité humaine et sa régénération au cours des différents cycles de son évolution. Selon d'Ortigue, L'Art, comme l'Histoire, connaît des révolutions.

⁷ *La Quotidienne*, 16 IV 1833.

⁸ Les travaux de Sylvia L'Écuyer sur Joseph d'Ortigue font autorité. Particulièrement *Joseph d'Ortigue. Écrits sur la Musique 1827–1846*, Société Française de Musicologie, 2003, qui recense tous les articles écrits par d'Ortigue dans cette période. J'ai emprunté à cet ouvrage précieux une grande partie de mon information. Pour ne pas surcharger les notes, je n'ai pas mentionné les références à son anthologie des articles de d'Ortigue.



ans de carrière – faisaient de d’Ortigue une personnalité incontournable de la vie artistique parisienne. Alors comment expliquer son absence dans la littérature consacrée à Chopin ? Comment admettre qu’il ait pu ignorer l’un des compositeurs les plus en vue de son temps ? Comment imaginer qu’ils ne se soient pas rencontrés alors qu’ils fréquentaient les mêmes cercles musicaux, les mêmes amis et qu’ils étaient voisins de surcroît ? L’invraisemblance de cette hypothèse m’a conduite à rechercher dans la presse française des traces d’une relation que je supposais avoir existé. C’est ainsi que j’ai découvert dans *Le Ménestrel* dont d’Ortigue était devenu le rédacteur en chef un long article, daté de juillet 1861, intitulé « Encore Frédéric Chopin » et nulle part référencé dans les ouvrages sur Chopin. D’Ortigue y commente l’étude d’Hyppolite Barbedette consacrée à Chopin qui venait d’être publiée dans la même revue.⁹ Cet article est doublement intéressant : d’abord parce qu’il nous apprend que d’Ortigue avait réuni la documentation d’une notice biographique sur Chopin, prise chez lui et sous sa dictée. Ensuite parce qu’il nous renvoie à un autre article, tout aussi ignoré, qu’il publia en novembre 1849 à la mémoire du compositeur récemment disparu. Ces documents méritaient d’être interrogés et confrontés à d’autres publications du critique pour comprendre, à travers son approche, les diverses modalités de la réception du Polonais Chopin par les Français.

Dans quelles conditions d’Ortigue et Chopin sont-ils entrés en relation ? Aucune information ne permet de le préciser si ce n’est la déclaration de d’Ortigue lui-même :

J’étais pour Chopin une vieille connaissance lorsqu’il vint habiter, pendant plusieurs années le square d’Orléans¹⁰ où j’ai demeuré vingt ans. Nous nous rencontrions souvent et ce n’était pas sans échanger d’affectueuses paroles, quelquefois des jugements, des opinions sur l’art et les artistes. (*Le Ménestrel*, 1861)

Il faut donc supposer que, dès les premières années de l’installation de Chopin à Paris, ils se rencontraient dans les cercles musicaux bien connus. Autour de Liszt et de Berlioz bien entendu, les deux compositeurs fétiches de d’Ortigue, aux concerts de musique de chambre de

⁹ Le critique musical Hippolyte Barbedette (1827–1901) publia dans *Le Ménestrel* une étude sur Chopin en sept livraisons du 2 VI au 14 VII 1861 ; elle parut en librairie la même année chez Leiber.

¹⁰ Rappelons que Chopin s’est installé square d’Orléans en octobre 1842.

Baillot,¹¹ dans le salon du violoniste Eugène Sauzay,¹² celui de Castil-Blaze,¹³ le cousin de d'Ortigue où Blaze de Bury, son fils, dit qu'il a fait la connaissance de Chopin,¹⁴ chez Zimmerman¹⁵ dont le salon était le passage obligé des talents à connaître, nous avons l'embarras du choix. Mais il faut attendre avril 1833 pour que le nom de Chopin apparaisse sous sa plume. Et encore est-ce une simple mention dans le compte rendu du concert où Liszt, Chopin et les frères Hertz se produisirent au Vauxhall dans un programme de variations virtuoses qui leur valut cette sévère semonce : « Les artistes dont les œuvres restent, dont la renommée se perpétue, sont ceux qui n'ont cherché qu'à se plaire à eux-mêmes ».¹⁶ Quelques mois plus tard, en janvier 1834, il salua au contraire l'initiative de Ferdinand Hiller qui joua avec Liszt et Chopin une œuvre de Bach dont il relève « l'intérêt tout historique »,¹⁷ alors que son ami Berlioz déplorait le gâchis de ces jeunes talents au service de vieilleries « sottes et ridicules ».¹⁸ Rien d'autre avant décembre 1834 où le concert de Berlioz, longuement commenté, lui donne enfin l'occasion de parler d'une œuvre de Chopin, en l'occurrence le 2^{ème} mouvement du *Concerto en fa mineur* :

L'Andante pour piano et orchestre de M. Chopin, est un morceau délicieux dans lequel on trouve le génie si délicat et si gracieux, la touche si fine et si spirituellement naïve de ce jeune et habile compositeur-pianiste. Sa mélodie est coupée

¹¹ Le violoniste Pierre Baillot (1771–1842), professeur au Conservatoire et représentant de l'école française de violon, organisa des séances de quatuors et de quintettes qui firent connaître, entre autres, l'œuvre de musique de chambre de Beethoven. Chopin était un fidèle de ces concerts.

¹² Le violoniste Eugène Sauzay (1809–1901), élève et gendre de Baillot, rapporte dans ses Mémoires qu'il fit la connaissance de Chopin chez sa tante Mme Paillet et que ce dernier lui apprit à danser la mazurka.

¹³ Le critique musical Castil-Blaze (1784–1857) avait traduit et adapté des opéras célèbres en leur faisant subir des transformations qui lui valurent des critiques acerbes.

¹⁴ Henry Blaze de Bury (1813–1888), critique musical de la *Revue des deux mondes*, a consacré Chopin en 1883 une étude pertinente *Études et souvenirs. Frédéric Chopin*.

¹⁵ Pierre-Joseph Zimmerman (1785–1853), pianiste et pédagogue, tenait un important salon musical. Il était le voisin de Chopin et de d'Ortigue, square d'Orléans.

¹⁶ *La Quotidienne*, 16 IV 1833.

¹⁷ « Le concert de M. Hiller offrait en outre un intérêt tout historique. Il a exécuté tantôt avec l'orchestre, tantôt avec MM. Liszt et Chopin des morceaux de Bach et de Mozart, de ces grands maîtres que M. Hiller étudie avec amour ». *La Quotidienne*, 17 I 1834.

¹⁸ Article de Berlioz paru dans *Le Rénovateur* du 29 décembre 1833 : « C'était navrant, je vous jure, de voir trois talents admirables, pleins de sève, brillants de jeunesse et de vie, réunis en faisceau pour reproduire cette sottise et ridicule psalmodie ».

par un récitatif en octaves de l'effet le plus neuf. Cet Andante est une espèce de tableau de genre dans lequel le piano, comme objet principal, ressort à tous les regards, et dont tantôt certains instruments, tantôt l'orchestre tout entier forment les nuances et le fond. (*La Quotidienne*, 20 décembre 1834)

Notons par parenthèse que l'inversion des termes compositeur-pianiste au lieu de pianiste-compositeur, pour distinguer Chopin de ses petits collègues aux doigts véloces, est utilisée par d'Ortigue trois ans avant Berlioz qui en n'a donc pas la paternité. Arrêtons-nous sur la comparaison de l'Andante avec une « scène de genre ». Le parallèle se trouve aussi chez Wilhelm von Lenz à propos de la *Mazurka* op. 24 n° 2¹⁹. Dans la hiérarchie des genres picturaux, le tableau de genre est, en comparaison de la peinture religieuse ou d'histoire, un genre mineur : c'est l'intime opposé au grandiose, le tableau de chevalet à la fresque. D'Ortigue ne reviendra jamais sur cette opinion : quel que fût le génie de Chopin, il manqua du souffle qui fait frémir les grandes œuvres instrumentales. Dans l'article de 1861, il dira que la région où nous conduit Chopin manque d'air, qu'on y étouffe un peu : « Certains malades recherchent les sentiers couverts et solitaires ; les grands horizons leur donnent le vertige ».

Paradoxalement, à mesure que les apparitions de Chopin en concerts publics se font plus rares, les critiques de d'Ortigue deviennent plus denses. En juillet 1836, la recension d'un concert de Liszt fait place à une évocation plus familière de Chopin, écouté ailleurs dans son espace d'élection, le salon :

M. Liszt [...] a exécuté [...] une magnifique *ronde* de M. Chopin. Il est peu d'œuvres qui, autant que celles de M. Chopin, échappent à l'analyse. Et puis ce compositeur-pianiste, qui jouit d'une réputation étendue et méritée, ne se fait presque pas entendre en public. Et il a raison, car ce n'est guère en public que son talent peut être apprécié. Mais si vous êtes assez heureux pour vous trouver avec M. Chopin en petit comité, si vous pouvez le déterminer à se mettre au piano, faites-le, ou plutôt laissez-le jouer pendant une soirée, et vous saurez alors à quoi vous en tenir sur un talent féérique, aérien, qui ne ressemble à aucun autre et qu'il est impossible d'imiter. (*La Quotidienne*, 24 juillet 1836)

¹⁹ « Cette scène de genre à la Téniers ». Panorama de l'œuvre de Chopin, *Les Grands virtuoses du piano*, édition de Jean-Jacques Eigeldinger, 1995, p. 170.

On reconnaît dans ce propos le recours à cette métalangue désormais utilisée dans la presse pour définir le style de Chopin : « un talent féérique, aérien ». Il y a plus inattendu chez un critique dont le métier est de rendre compte des concerts et des œuvres au programme : d'Ortigue approuve son retrait de la scène publique (il fera de même pour Alkan et pour le violoniste belge Massart) et renonce à faire une analyse du *Rondo* exécuté par Liszt, l'opus 16 qui venait de paraître ; c'est la première fois qu'il concède que l'œuvre de Chopin est irréductible à l'analyse, constat qu'il réitérera en 1861, en le motivant :

Ce n'était pas chose facile que d'analyser la musique de Chopin, car toute œuvre de Chopin est toujours une œuvre complexe, d'un style composite, où le dessin et la ligne sont très peu apparents. Je ne veux pas dire par ces mots [...] que son style soit travaillé, tourmenté, que sa nature ne soit pas vraie et primesautière ; mais il y a tant de choses dans cette nature ! Un sentiment de l'élégance et de la distinction qui va jusqu'à la coquetterie, une naïveté pleine d'abandon, des caprices de gaieté et de folie, des accents profonds et douloureux, une âme élevée et croyante, une complexion débile et voluptueuse, une sensibilité malade, un esprit fin et exquis, tout cela se mêle et se confond chez Chopin dans une unité à la fois admirable et bizarre. (*Le Ménestrel*, 1861)

On chercherait en vain le compte rendu des deux concerts de Chopin chez Pleyel en 1841 et 1842. Le silence de d'Ortigue qui couvre dans le même temps les concerts de Liszt, de Thalberg, de Louise Farrenc et même de Sowiński, comment l'expliquer ? On dirait que Chopin lui fait peur ou qu'il le met en échec dans son rôle de médiateur entre l'interprète et le public.

1842. Chopin s'installe square d'Orléans. D'Ortigue y habite depuis quatre ans le n° 5 bis, mitoyen de l'immeuble de George Sand où Chopin passe le plus clair de son temps. Zimmerman habite au 7, Alkan au 10, Kalkbrenner au 2, Marmontel au 4. Les occasions de voisiner ne manquent pas. C'est à cette date que les deux hommes semblent s'être véritablement trouvés dans une identité de vue, une complicité artistique dont le critique voulut témoigner, en opposant à l'étude de Barbedette, qui n'avait pas connu Chopin, sa propre expérience d'un homme qui pourtant ne se livrait pas facilement et savait se dérober avec habileté :

[...] Chopin était trop homme du monde, il avait trop de bon goût pour heurter dans leur manière de voir les personnes qui avaient d'autres sympathies musicales que les siennes. Il établissait d'abord les points de contact, puis, avec un esprit

infini, assaisonné d'une légère pointe épigrammatique, il faisait ses réserves sur les points litigieux. Souvent, au moment où l'on croyait le tenir, il vous échappait, il vous glissait des mains avec une adresse, je dirais même avec une grâce sans pareille. Chopin était comme sa musique. Il fallait le connaître intimement pour l'apprécier, comme aussi pour apprécier toute la valeur de sa musique il fallait en faire une profonde étude. Et sa personne, comme sa musique, ne se laissait pas aisément approcher. Il y avait de la sensitive dans l'un et dans l'autre. Je parle d'après mes propres impressions.²⁰ (*Le Ménestrel*, 1861)



L'anecdote biographique que d'Ortigue met en scène dans cet article nous apporte sur Chopin et ses goûts musicaux des informations inédites. En 1847, probablement au mois de mars si l'on se réfère aux programmes des théâtres, ils se rencontrèrent au foyer du Théâtre- Italien où l'on donnait *Le Mariage secret* de Cimarosa. « [Chopin] me dit qu'il avait à l'orchestre un fauteuil de vide à côté du sien, et il m'engagea à le prendre, ce que je fis. » À l'issue du spectacle, ils revinrent à pied square d'Orléans : « Nous marchions lentement ; il s'appuyait sur mon bras ; nous causions avec effusion. La glace était rompue entre nous. Il me dit le fond de sa pensée sur les vieux maîtres, et sur certains compositeurs du jour aussie ». Ils furent surpris de partager un égal enthousiasme pour l'opéra de Cimarosa.²¹ Chopin, connaissant l'austérité des goûts musicaux de d'Ortigue, n'imaginait pas qu'il pût goûter la verve comique du *Mariage secret*. D'Ortigue quant à lui ignorait la prédilection de Chopin pour la musique italienne. « Je ne sais pourquoi je m'étais figuré que Chopin ne pouvait pas aimer cette musique, parce qu'elle était italienne d'abord, ensuite parce qu'elle était d'un jet si facile, si simple, d'un style si coulant, si limpide, si naturel, qu'elle me semblait en parfaite opposition avec la sienne. » Déclaration surprenante si l'on pense au versant bel cantiste de l'inspiration de Chopin qui suggéra à Ravel cette définition si juste : « ce grand slave italien d'éducation ».²² Mais le musicologue, obnubilé par la complexité de l'écriture harmonique et mélodique de Chopin, que bien des critiques avaient déjà épinglée comme un procédé systématique

²⁰ Cette précision devance, semble-t-il, la remarque que le lecteur pourrait se faire : ce passage rappelle de très près l'analyse que Liszt fait dans son *Chopin* de la réserve polie, voire de l'inaccessibilité du compositeur polonais dont « la personnalité intime restait à l'écart, inabordable et inabordable sous cette surface polie et glissante où il est impossible de prendre pied », op. cit., p. 203–204

²¹ D'Ortigue a consacré au *Mariage secret* un chapitre du *Balcon de l'Opéra*.

²² Article de Ravel paru dans le n° spécial que le *Courrier Musical* consacra à Chopin en 1910, p. 32 : « La *Barcarolle* synthétise l'art expressif et somptueux de ce grand slave, italien d'éducation ».

fatigant, ignorait dans quel creuset s'était formée, dans la lointaine Varsovie, la culture musicale de Chopin. La communauté de culture entre les deux musiciens se révéla dans la chaleur du commentaire de Chopin :

Ah ! Quel chef-d'œuvre ! me disait Chopin. Quel adorable compositeur que ce Cimarosa ! Comme il sait donner du prix aux moindres choses, aux plus simples modulations ! Quelle grâce ! quelle fécondité ! quelle richesse ! Avez-vous remarqué, dans le finale du premier acte, cette phrase mineure ? C'est la seule de tout cet acte. Quelle est pleine de charme, cette phrase en *la* mineur !

– Que vous me faites plaisir, lui dis-je de parler ainsi ! Je croyais...

– Et vous aussi, me répondit-il, que j'ai de plaisir à vous voir sentir et admirer de pareilles œuvres ! (*Le Ménestrel*, 1861)

D'Ortigue profita de ce moment d'empathie pour demander à Chopin s'il accepterait de lui donner sa biographie : « J'irai chez vous deux ou trois matinées de suite ; j'écrirai sous votre dictée tout ce que vous me direz sur vos maîtres, vos études, vos compositions, vos voyages. [...] Nous prîmes jour pour le surlendemain ». Ces notes, d'Ortigue ne les publia pas tout de suite, on ignore pourquoi. En mai 1848, Lamennais lui demanda un article sur Chopin²³ pour le journal *La Tribune nationale* dont il était le rédacteur en chef. Mais l'éphémère publication cessa de paraître en juin 1848 et le projet n'aboutit pas. C'est seulement après la mort de Chopin que d'Ortigue utilisa ses notes pour un article nécrologique paru anonymement (simplement signé de l'initiale de son patronyme) dans *L'Opinion publique* du 23 novembre. Pourquoi anonymement, cela reste un mystère. Est-ce par pudeur car le ton de cet article est particulièrement ému. Là où d'autres chroniqueurs²⁴ déplorent le manque de recueillement de l'assistance aux funérailles de Chopin, ce qui apparenta l'église de la Madeleine à une salle de concert, d'Ortigue qui, précisons-le, réclamait la suppression de la musique instrumentale dans la liturgie pour en pré-

²³ Les relations de Chopin avec Lamennais ont été cordiales, par l'intermédiaire de Liszt puis de George Sand. Par ailleurs l'engagement de Lamennais dans la défense de la cause polonaise l'avait rapproché du milieu de la Grande Émigration, en dépit de sa dissidence avec le Vatican.

²⁴ Théophile Gautier écrit dans *La Presse* du 5 novembre 1849 : « Nous devons même avouer que quelques toilettes de femme émaillaient de couleurs d'une gaîté peu convenable le parterre noir de la foule ». Escudier dans *La France musicale* est plus sévère encore : « Cette foule qui était venue à la cérémonie n'était ni assez silencieuse, ni assez recueillie. Elle jetait ses yeux de çà et de là, avec un abandon et une insouciance qui faisaient ressembler cette vaste et rayonnante enceinte de la Madeleine à une salle d'opéra. Le scepticisme a gagné les âmes ; ceux qui n'ont point de respect pour les signes extérieurs de la religion, devraient au moins s'incliner et se recueillir devant un cercueil ». (4 XI 1849).

server l'austérité, décrit au contraire une cérémonie touchante, respirant « le deuil, une douleur vraie, un esprit religieux, un sentiment exquis de l'art », en harmonie avec l'âme de l'artiste défunt. C'est qu'il prête à la foule réunie autour du cercueil de Chopin sa propre émotion devant la brièveté et la plénitude de cette vie d'artiste : conscient de ce qu'il allait léguer à la postérité, Chopin a accepté de renoncer à l'éclat des applaudissements et aux triomphes de la scène pour consacrer à la composition une existence menacée par la maladie.

Nous croyons, pour notre compte, que, dans son for intérieur, dans ce sanctuaire de l'âme, où pour l'artiste qui sent sa valeur, il n'y a plus ni fausse modestie, ni fausse présomption, nous croyons que Chopin avait accepté résolument cette condition de sacrifice imposé à tous ceux qui doivent vivre dans la mémoire des hommes. Et c'est, n'en doutons pas, cette idée de victime, de victime volontaire, de victime avant l'heure, par rapport à tant d'autres, cette idée de martyr du présent par amour de la postérité, comme parle George Sand, qui prêtait à cette cérémonie un caractère spécial. (*L'Opinion publique*, 1849)

Liszt dans sa biographie reprendra à son compte cette conception romantique du sacrifice de l'artiste à sa mission. Sacrifice, récompensé par la juste reconnaissance que la postérité sera plus à même d'accorder à son œuvre. Mais il insistera contrairement à d'Ortigue sur son caractère mystique en évoquant la « religieuse piété » que Chopin accordait à sa « sainte vocation ».²⁵

Dans les deux textes, celui de 1849 et celui de 1861, on reconnaît la méthode que d'Ortigue avait déjà appliquée aux chroniques biographiques qu'il consacra entre 1832 et 1835 à des compositeurs contemporains, encore vivants, avec lesquels il avait des relations d'amitié, Berlioz, Liszt et Onslow. À partir d'une documentation fournie par les musiciens eux-mêmes ou par leurs proches, il mélange habilement anecdotes biographiques, touches de portraitiste, incursions dans les œuvres et aperçus sur le cheminement de l'artiste. Cette démarche qu'il reconnaissait avoir empruntée à son ami Sainte-Beuve inscrivait la critique musicale dans une perspective élargie qui ne faisait pas appel à des critères strictement artistiques. Mais comparativement, le matériel biographique paraît bien maigre en ce qui concerne Chopin. Est-ce lui qui a censuré les informations sur sa vie privée, en choisissant à dessein

²⁵ Liszt, *Chopin*, op. cit., p. 215.

des épisodes bien connus de ses intimes, comme celui de son passeport français, ponctué par la déclaration malicieuse « Je ne suis ici qu'en passant²⁶ » ? On y apprend qu'il est né « vers 1810 » et qu'il ne connaissait qu'approximativement l'année où il vit le jour. Comme repère il se servait de la montre donnée en 1820 par Angelica Catalani « à F. Chopin âgé de dix ans ». ²⁷ Mais rien sur sa double culture, son milieu familial, le contexte politique polonais qui accompagna son éducation. Quant à ses succès varsoviens, d'Ortigue dit qu' « il avait le bon goût de garder un absolu silence sur les prodiges de ses premières années ». Les Français ne connaîtraient donc que tardivement, par les publications polonaises, l'activité artistique du jeune Chopin. En revanche il fut question de sa formation musicale. D'Ortigue, comme avant lui les Viennois l'avaient fait²⁸, s'étonna bien un peu que, sortant des mains de ces deux pédagogues inconnus en France, Żywny et Elsner, Chopin ait été livré à lui-même mais il en tira une conclusion qui confortait ses opinions : le vrai artiste se construit dans la retraite où il invente seul sa modernité.

Il se forma seul par le travail et la réflexion. Cet isolement d'une part, et, de l'autre, les fortes études classiques auxquelles il se livra expliquent, ce nous semble, la haute portée de ses compositions, ainsi que la nouveauté de son style, et le cachet d'originalité qu'il sut donner à son exécution. Car la retraite, sinon la solitude, est nécessaire au développement du talent dans sa force interne. (*L'Opinion publique*, 1849)

Loin de déplorer l'insuffisance de la formation musicale de Chopin, comme le feront plus tard Vincent d'Indy, Saint-Saëns et tant d'autres, il relevait chez lui la conciliation entre une culture classique et un tempérament original, préservé des modèles académiques. Mais préservé par quoi ? C'est sur cette question que l'analyse de d'Ortigue présente le plus d'intérêt quand on la met en relation avec ses propres recherches sur

²⁶ Liszt avait déjà utilisé l'anecdote dans son *Chopin* (1851).

²⁷ Voilà de quoi alimenter le débat toujours vif sur la date de naissance de Chopin : 22 février ou 1er mars 1810 ? 1809 ou 1810 ? La montre fut donnée à Chopin le 3 janvier 1820, s'il avait dix ans, il faut considérer alors qu'il est né en 1809...

²⁸ Chopin écrivit ses parents le 19 août 1929 : « Blahetka s'étonne de ce que je n'aie jamais étudié ailleurs qu'à Varsovie. Je lui ai répondu qu'avec M. Żywny comme avec M. Elsner un âne bâti lui-même apprendrait ». *Correspondance de Frédéric Chopin*, édit. Sydow–Chainaye, Paris, 1960, vol. 1, p. 112.

l'identité entre les langues et les tonalités. La langue de Chopin, qu'il qualifie d'*inimitable*, en notant que la foule des imitateurs a toujours respecté son individualité, s'impose en effet dans sa particularité ethnique comme une langue étrangère à quelqu'un qui en ignore le sens : « L'oreille a besoin de se faire, nous ne disons pas à une langue, mais à un dialecte un peu sauvage, un peu étrange ». La distinction entre *langue* et *dialecte* mesure l'espace qui sépare code conventionnel facile à déchiffrer et invention idiomatique insolite. L'identité expressive de cette musique bouscule les habitudes de l'auditeur et lui demande un effort pour se familiariser avec le rythme, la tonalité, la mélodie et en saisir la signification. Rappelons-nous la déclaration de Cramer à propos de Chopin : « Je ne le comprends pas ! » et les épithètes utilisées dans la presse musicale : « énigmatique, excentrique, inexplicable ». Plus nuancé, d'Ortigue n'en est pas moins déconcerté : « Aussi n'est-ce pas du premier abord qu'on peut pénétrer le sens de cette musique ». « L'esprit a besoin de se plier à une syntaxe mélodique et harmonique absolument neuve ». Étrangère, cette musique l'est aussi par l'imaginaire slave dont elle est imprégnée. Introduteur en France de la mazurka en tant que musique nationale et non pas seulement danse polonaise, Chopin l'a été aussi du langage et de l'histoire d'une nation sans voix, spoliée de son identité. Cette composante essentielle du génie de Chopin, sa polonité, d'Ortigue semble embarrassé pour la délimiter. Alors que dans une œuvre symphonique de Sowiński, *La Reine Hedwige*, il est capable de percevoir la note patriotique (« Il y a quelque chose de grand et d'horrible comme la chute d'un peuple »)²⁹, il élude la question de la charge politique de l'œuvre de Chopin. Rien dans sa notice biographique ne mentionne ni le contexte patriotique ni la condition d'artiste exilé de Chopin ; peut-être l'intéressé lui-même a-t-il souhaité garder le silence sur la question ; d'Ortigue la règle donc sans état d'âme dans son nécrologie : « Par son talent et sa renommée il était pour ainsi dire naturalisé français ». Dans l'article du *Ménestrel*, il traite même avec une certaine ironie condescendante l'importance que Barbedette accordait au sentiment patriotique dans l'œuvre de Chopin et il tint à corriger la déclaration selon laquelle il aurait composé des « mélodies adaptées à des chants patriotiques ».

²⁹ *Revue de Paris*, 13 III 1836.

Il savait, lui, pour l'avoir entendu dire à Chopin en personne, qu'il s'agissait de chansons polonaises originales :

Il a composé une foule de chansons devenues populaires en Pologne ; et chose singulière, sa patrie, qui les chante, ignore qu'il en est l'auteur. Dans les dernières années de sa vie, il se proposait de les publier, ainsi qu'une collection d'airs nationaux. (*L'Opinion publique*, 1849)

Il faut souligner que les *Méodies* de Chopin étaient inconnues en France avant que Fontana n'en joue quelques-unes en concert à Paris en 1856 ; elles ne seront publiées dans leur version française qu'en 1879. D'Ortigue devait ignorer leur nombre exact, c'est pourquoi il prête à Chopin cette déclaration exagérée : « Je dois vous dire qu'on ne connaît pas la moitié des œuvres que j'ai composées ». Et il me parla aussitôt de cette quantité de chansons et d'airs nationaux qu'il avait faits » (*Le Ménestrel*). En rectifiant l'assertion de Barbedette, d'Ortigue entendait restituer à ses *Méodies* leur caractère de chant populaire et non d'hymne patriotique et les distinguer donc des airs nationaux polonais précédemment publiés en France, comme ceux de Sowiński. C'est que l'intérêt de Chopin pour la musique populaire polonaise rejoignait ses propres recherches sur les traditions et la musique provençales. Profondément attaché à la région du Comtat Venaissin, l'actuel département du Vaucluse, où il revenait chaque été, il avait entrepris dès 1830 une recension des poèmes, des chansons et des Noël's provençaux en parcourant aussi bien la campagne du Luberon que les fonds des bibliothèques d'Avignon et de Carpentras, et ce à une époque où l'ethnomusicologie n'existait pas encore. C'est sous le Second Empire que sera entreprise sous l'égide du Ministère de l'Instruction publique la patrimonisation des musiques traditionnelles des régions de France. Il était encouragé dans sa quête par Lamennais. Les termes de la lettre que celui-ci lui adresse en septembre 1840 coïncident étonnamment avec ceux de Stephan Witwicki à Chopin dix ans plus tôt : « Vous ne sauriez mieux faire que d'employer le temps que vous passerez en Provence à recueillir des chants populaires ».³⁰ Les difficultés de la notation de ces airs populaires faisaient l'objet de discussions très pointues square

³⁰ Lettre de Lamennais à d'Ortigue, 23 septembre 1840. Citée par Sylvie L'Écuyer *Joseph d'Ortigue. Écrits sur la musique 1827–1846*, op. cit., p. 103. Witwicki avait écrit à Chopin en 1831 : « Cherchez les mélodies populaires slaves, comme le minéralogiste cherche les pierres et les métaux dans les montagnes et les vallées ». *Correspondance de F.C.*, op. cit., vol. 1, p. 270.



d'Orléans avec Alkan.³¹ Le souci patrimonial de préserver une tradition orale fragile se doublait chez le musicologue de l'observation que les lois de la tonalité et les gammes propres à la musique populaire devançaient l'usage que la musique savante en faisait progressivement.

En fait de musique et de langage, c'est le peuple qui invente. Viennent ensuite les savants, les grammairiens, les théoriciens, qui mettent en œuvre mais qui n'inventent pas. Ceux-ci font bien ou mal, suivant qu'ils ont ou n'ont pas de génie. Mais ceux qui ont du génie ne sont pas ceux qui mettent de leur crû, qui tirent d'eux-mêmes, ce sont ceux, au contraire, qui puisent dans le fonds commun, dans le vaste réservoir populaire, ceux dont l'instinct devine la fibre sympathique et la fait vibrer.³²

Dans le cas de Chopin, étranger à tout projet anthologique, le recours aux sources de la musique populaire polonaise fut, on le sait, extrêmement discret. Mais son style s'était tellement identifié à l'idiome national, ce que Blaze de Bury nommait « la langue natale », que ses compatriotes ne distinguaient plus tradition populaire et invention savante. Et même Liszt s'y laissa prendre.³³ Dans l'essai de caractérisation de son style qui termine l'article de 1849, on devine que c'est à la musique populaire polonaise que d'Ortigue attribue la singularité de la langue musicale de Chopin, sa liberté tonale, ses accords inattendus comme autant de barbarismes : « Cette musique [...] donne des intuitions, ouvre des perspectives, des horizons fuyants. C'est un mirage où apparaissent les ombres du passé et les formes pressenties d'un avenir indistinct ». Cependant aucune référence précise, aucun exemple illustratif n'en témoignent. Sans doute le genre de la chronique nécrologique ne se prêtait pas à une analyse formelle de l'œuvre, mais pourquoi avoir renoncé, en 1861, à envisager la question du caractère profondément national de la musique de Chopin, introducteur de la sensibilité et de l'imaginaire slave dans la musique classique ? D'Ortigue pensait-il que Liszt avait dans sa biographie de Chopin donné le dernier mot en la

³¹ « M. Alkan, l'un des grands pianistes de l'école moderne, entretenait un jour M. d'Ortigue de la manière d'arranger les anciennes mélodies. » *Recueil des noëls composés en langue provençale*, F. Séguin, Avignon, 1856.

³² *Dictionnaire liturgique, historique et théorique du plain-chant*. Article « ton », Paris, 1854, p. 1502.

³³ La mélodie *Życzenie* [le Souhait] op. 74 n° 1 fut prise par Liszt, qui l'entendit en Ukraine, pour un chant populaire polonais et il le transcrivit comme tel dans les *Glans de Woronince* (1849).

matière ? L'audience universelle de l'œuvre de Chopin, sa « réputation européenne », lui sembla en tout cas plus importante à mettre en lumière que sa stature de compositeur national. Car en tant que compositeur et interprète de sa musique, Chopin est considéré par d'Ortigue non pas comme *inclassable*, terme récurrent chez les critiques contemporains, mais bien comme un novateur dominant ses concurrents à la fois par sa maîtrise d'une musique savante conciliant les différentes traditions européennes et par l'originalité de son pouvoir créateur, ce que désigne le terme générique de « style » :

Quels que soient les progrès que l'art du piano aient faits entre les mains de Liszt et de Thalberg, les compositions de notre artiste donnaient toujours le dernier mot de la science et du style. (*L'Opinion publique*, 1849)

Renonçant à l'analyse technique, d'Ortigue renoue en fin de compte avec la critique impressionniste en vigueur à l'époque pour tenter de suggérer cet « ordre d'idées nouveau que rien avant lui ne pouvait faire soupçonner ». Le registre lexical est bien celui de la poésie impressionniste qui tente de convertir dans l'ordre du langage par des notations synesthésiques le terroir sonore du compositeur polonais :

[Cette musique] est d'une région où pour ainsi dire les conditions de l'atmosphère et de la lumière sont changées. L'air qu'on y respire, le jour qui l'éclaire, semblent exiger des organes plus délicats et plus subtils que les nôtres. (*L'Opinion publique*, 1849)

Si l'on excepte Berlioz, d'Ortigue fut de tous les critiques musicaux français le plus proche de Chopin. Liszt le savait bien : c'est à lui en premier qu'il envoya le manuscrit de son *Chopin* pour qu'il le corrige.³⁴ Et d'Ortigue émit de sérieuses réserves sur la dernière partie dont le contenu est essentiellement biographique. La personnalité artistique de Chopin lui était sympathique comme le caractère de l'homme ; cette sympathie est perceptible dans tous les actes de sa contribution biographique.

³⁴ « Je te sais un bien véritable gré, mon cher ami, de la peine que tu as eu l'obligeance de prendre, en consacrant quelques heures de lecture à mon manuscrit de *Chopin*, nonobstant la presse de tes occupations. Le jugement bienveillant que tu portes sur les trois quarts de mon travail m'est un encouragement des plus flatteurs, et je te remercie bien cordialement des observations que tu me fais sur le quatrième quart ». Lettre du 24 avril 1850. Citée in Franz Liszt *Chopin*, édit de J.G. Prod'homme, Paris, 1941, p. 47–48.

Car Chopin incarnait à ses yeux le type d'artiste qui confirmait sa haute conception de l'art musical.

Mais très curieusement le musicologue s'avoua en faillite devant l'irréductibilité du génie de Chopin à l'analyse : cette « unité bizarre », où le dessin et la ligne ondulaient, où les formes se brouillaient, résistait à la démarche analytique qu'il s'employait à promouvoir par ailleurs. Puisque comprendre l'œuvre objectivement comme un ensemble de sons à analyser s'avérait impossible, il choisit le discours subjectif pour exprimer les émotions qu'elle suscitait. Au lieu de centrer son propos sur les innovations formelles susceptibles de dérouter par leur étrangeté, il préféra orienter ses lecteurs vers l'expressivité poétique de l'idiome chopinien. Mais ce faisant, il réaffirmait la vocation première, selon lui, de la critique musicale : initier le plus large public aux grandes œuvres musicales et en faciliter la réception.

