

MATEUSZ CHMURSKI

« AFFINITÉS ÉLECTIVES » ? F. CHOPIN DE LISZT
ET LES RÉCITS DE LA MODERNITÉ : COMMUNAUTÉS
IMAGINÉES, NATIONS CULTURELLES,
HISTORIOGRAPHIE ARTISTIQUE

Le langage [...] possède lui aussi un schème, auquel il doit rapporter toutes les représentations intellectuelles pour les rendre saisissables et représentables par les sens.¹

L'année 1851 est une année de passage. Elle reste celle qui vit sur les rayons des librairies *Du vin et du haschisch* de Charles Baudelaire et qui se réjouit de l'ouverture de la première exposition universelle à Londres ; celle que secoua le coup d'état de Louis-Napoléon Bonaparte et qui déplora la mort de Mary Shelley (1797–1851), auteure du *Frankenstein*, un des mythes modernes de référence, pour célébrer ensuite la naissance de celui qui deviendra le maréchal Foch (1851–1929), célèbre pour ses victoires dans la Grande Guerre. Une année de passage donc, passerelle symbolique entre deux mondes, les vestiges de l'ancien régime et les prouesses de la modernité économique accélérant de plus en plus son rythme. Une année, où deux visions de la société et de l'art se chevauchent, car, pour s'en convaincre, il suffit de prendre pour témoins Baudelaire (1821–1867), s'interrogeant dans les *Fusées*, rédigées la même année : « Qu'est-ce que l'art ? Prostitution »,² et son exact contemporain, le poète polonais exilé à Paris Cyprian Norwid (1821–1883), qui fournit une définition tout à fait différente de l'art dans son long poème

¹ Ernst Cassirer, *La philosophie des formes symboliques*, trad. par Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, vol. 1–3, Paris, 1972, t. 1, p. 154.

² Charles Baudelaire, *Œuvres posthumes*, Paris, 1908, p. 76.

Promethidion, terminé également en 1851 : « Car le beau est pour appeler en ravissant / Au travail – le travail, pour ressusciter ».³

L'année 1851, année des contrastes, fut aussi celle qui vit l'ouvrage de Liszt, la première grande biographie de Chopin, paraître dans les colonnes de *La France musicale* exactement au « juste milieu » du XIX^e siècle. Rappeler ce moment particulier de l'histoire permet en effet d'observer et dans ce texte, et dans son contexte, l'entrelacement de deux modèles et de deux champs de l'art,⁴ de deux visions de son rôle dans la société superposant de façon fascinante les formules historiographiques (et schémas discursifs⁵) issues aussi bien de la tradition que tentant de correspondre tant aux idéaux du romantisme qu'à ceux de la modernité socioculturelle, cette dernière se développant de plus en plus vite après le Printemps des peuples.

Car en effet, et la fameuse exclamation du « jeune homme » dans l'ouvrage de Franz Liszt (« ces pages n'auraient pu être écrites que par un Polonais ! »⁶) le rappelle, la musique de Chopin était dès le début associée au caractère de ses compatriotes. Des paysages de Mazovie aux échos des chants folkloriques, du réconfort patriotique aux encouragements destinés au peuple dont le destin était partagé entre ses trois voisins, toutes les qualités et valeurs que le XIX^e siècle polonais projetait sur l'œuvre de Chopin restent qu'en partie conformes avec la réalité historique, de même que les propos sur l'exotisme, les reflets de la « race Slave » ou échos de l'Orient que voulaient voir dans son œuvre certains commentateurs allemands ou français. Aujourd'hui, les innombrables pages consacrées à Chopin dans plusieurs pays européens entre sa mort et la Grande Guerre, et même au-delà, témoignent tant de sa vie et de son œuvre que des besoins individuels et communautaires de ses admirateurs, biographes et interprètes. Par ailleurs, ce second versant semble parfois plus intéressant.

Une relecture attentive de l'ouvrage de Liszt dévoile en effet l'entrelacement du récit sur la vie et l'œuvre de Chopin non seulement avec

³ Cyprian Norwid, *Promethidion*, trad. de Joseph Pérard, Paris, 1939, p. 52.

⁴ Cf. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, 1998.

⁵ Vide Jacques Fontenelle, *Sémiotique du discours*, Limoges, PUL, 2003 (1999), p. 111 sqq. Cf. Adam Jaworski, Nikolas Coupland (dir.), *The Discourse Reader*, New York, 2002.

⁶ *La France musicale*, XV, 1851, n° 6–17, disponible sur le site de la Bibliothèque Nationale de France : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k69668n/f43.image>. Nous citons d'après la quatrième édition, disponible également sur le site : <http://www.gutenberg.org/files/21669/21669-h/21669-h.htm> (29.03.2015), Leipzig, 1890, p. 19. Toutes les citations suivantes proviennent de cette édition.

tout un appareil discursif inspiré par la pensée romantique, ses modèles, mythes et clichés, mais aussi avec toute une rhétorique forgée depuis les temps modernes et renvoyant encore au modèle des *Vite* de Giorgio Vasari, dont le but était de rendre compte des vies et des œuvres des plus grands artistes. Ainsi, du caractère « poétique » de l'art de Chopin à l'incrustation, dans son interprétation, des *topoi* issus de l'historiographie de l'art – dont l'exemple le plus évocateur restent les « gouttelettes d'une rosée diaprée », reprise d'un motif omniprésent dans l'historiographie de l'art et remontant encore aux écrits de Saint-Augustin – la rhétorique employée dans le texte signé par le nom de Franz Liszt permet de voir que rares sont les détails biographiques qui échappèrent à cette double grille interprétative.

Dans ce contexte, l'ouvrage incite à réfléchir sur le poids des modèles rhétoriques dans la construction de l'image de l'artiste moderne. Au vu des nombreuses études qui ont été consacrées à ces enjeux, notre tâche se limitera à exposer, à l'aide d'exemples évocateurs, le *croisement* des modèles historiographiques qui influencèrent les écrits sur Chopin au XIX^e siècle. Observer leur entrelacement situera le discours sur la polonité du compositeur dans le contexte centre-européen, impliquant la soumission du récit aux besoins « consolateurs » imposés à la culture par la situation historique de la région, et marquant la différence fondamentale dans la réception du compositeur à l'est et à l'ouest de l'Europe, afin de commenter par la suite la superposition des *topoi* historiographiques traditionnels et romantiques. Aussi, il s'agira d'un regard rhétorique et narratologique, si l'on veut, sur les moments-clés de la réception qu'initie le texte de Liszt, et, par là-même, la lecture que nous proposons se veut ni contradictoire, ni concurrentielle, mais *complémentaire* aux enjeux connus de la discipline.

1.

Il est une tâche complexe que de commenter, aujourd'hui, l'entrelacement de deux modèles historiographiques en germe, deux discours sur la vie et l'œuvre de Chopin. Certes, l'état de recherche sur la réception du compositeur au XIX^e siècle, ses clichés et malentendus, s'est développé depuis plusieurs décennies, du moins depuis l'étude d'Adam



Harasowski (1967),⁷ mais il reste dissout entre observations ponctuelles et synthétiques en plusieurs langues et rares sont les études qui proposent une approche supranationale.

Dans son article, Jim Samson qui discerna notamment l'accent mis, en France, sur le caractère « féminin » des œuvres de Chopin en pendant de la *Trivialmusik* allemande ; l'inscription, en Allemagne, des compositions du compositeur dans la tradition classique de ce dernier pays ; l'appui sur la modernité de Chopin, en Russie ; et, enfin, l'adaptation de ses œuvres aux besoins de l'Angleterre de la reine Victoria.⁸ Mieczysław Tomaszewski et, surtout, Irena Poniatowska, dans leurs nombreux études exposèrent les éléments principaux de la légende du compositeur : « Chopin – le poète-barde, Chopin – le symbole de “l'âme de la nation”, Chopin – la plus parfaite incarnation de l'artiste romantique » et « Chopin – illustration musicale de la littérature romantique [polonaise, M.Ch.] ».⁹ Jean-Jacques Eigeldinger explora l'image du compositeur dans les yeux de ses élèves,¹⁰ Marie-Paule Rambeau – ses relations avec George Sand, entre

⁷ Cf. Adam Harasowski, *The Skēin of Legends around Chopin*, Glasgow, 1967.

⁸ Jim Samson, « Chopin Reception : Theory, History, Analysis », *Musica Iagellonica*, I, 1995, p. 91–112.

⁹ Irena Poniatowska, « Chopin – paradygmaty interpretacji », *Rocznik Chopinowski*, XVI, 1984, p. 13. Vide aussi : idem, « Twórczość Chopina w świetle pierwszych monografii. Przyczynek do badań nad recepcją muzyki w XIX wieku », *Rocznik Chopinowski*, XX, 1992 ; idem, « Frühe Monographien über F. Chopin's Werk », *Chopin Studies*, IV, 1993, p. 93–108 ; « F. Chopin par Liszt : Réceptoin de l'ouvrage en Pologne », in : Jean-Jacques Eigeldinger (dir.), *Frédéric Chopin : interprétations : symposium international, Université de Genève*, Genève, Droz, 2005, p. 161–172 ; idem, « Historyczne przemiany recepcji Chopina », in : Artur Szklener (dir.), *Chopin – w poszukiwaniu wspólnego języka. Materiały z konferencji*, Warszawa, 2001, p. 37–51. Cf. Mieczysław Tomaszewski, « Wstęp », in : idem (dir.), *Kompozytorzy polscy o Fryderyku Chopinie*, Varsovie, PWM, 1980, p. 20 sqq. ; Jeffrey Kallberg, « Hearing Poland: Chopin and Nationalism », in : Larry R. Todd (dir.), *19th-century Piano Music*, New York–Toronto, Schirmer Books–Maxwell Macmillian, 1990, p. 221–257 ; Zofia Chechlińska, « Chopin's Reception in XIX-century Poland », in : Jim Samson (dir.), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge, 1994, p. 206–221 ; idem, « Z zagadnień recepcji Chopina (na przykładzie recepcji “Polonezów” op. 40) », *Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska. Sectio L*, VII, 2009, p. 115–124 ; Jeffrey Kallberg, *Chopin at the Boundaries : Sex, History and Musical Genre*, Cambridge (Mass.), 1998 ; Jolanta T. Pekacz, « Deconstructing a “National Composer”. Chopin and Polish Exiles in Paris, 1831–1849 », *19th-century Music*, XXIV, 2000, n° 2, p. 161–172 ; idem, « Memory, History, and Meaning: Musical Biography and Its Discontents », *Journal of Musicological Research*, XXIII, 2004, p. 39–80 ; idem, « The Nation's Property: Chopin's Biography as a Cultural Discourse », in : idem (dir.), *Musical Biography: Towards New Paradigms*, Aldershot–Burlington (VT), 2006, p. 43–68.

¹⁰ Jean-Jacques Eigeldinger, *Chopin vu par ses élèves*, Paris, 2016.

réalité et légende.¹¹ Dans une monographie innovante à plusieurs titres, Jeffrey Kallberg pointa, quant à lui, le statut particulier d'un compositeur polono-français connu avant tout pour ses compositions dans les genres « féminins », tandis que Jolanta T. Pekacz prouva comment le compositeur lui-même construisit son identité (fondée sur « various heterogenous rather than homogeneous elements and “Polishness” was not the most prominent one among them »).¹² La récente anthologie des critiques sur l'œuvre de Chopin d'avant 1914 couronne enfin cet impressionnant travail historique, musicologique et interprétatif.¹³

Cependant, au vu des changements récents dans les sciences humaines, ces conclusions incitent à la confrontation tant avec notre savoir sur la construction et l'emploi des catégories nationales alors que se forment les communautés imaginées modernes, que sur l'importance des modèles biographiques issus de l'historiographie européenne se développant depuis la Renaissance. Notre brève proposition qui s'ensuit s'appuiera donc sur trois tournants méthodologiques des dernières années : l'approche constructiviste de la nationalité moderne,¹⁴ les analyses de la porosité des genres fictionnels et historiques au XIXe siècle¹⁵ et l'observation de la « longue durée » des conventions dans l'historiographie de l'art.¹⁶

¹¹ Marie-Paule Rambeau, *Chopin dans la vie et l'œuvre de George Sand*, Paris, 1985.

¹² J.T. Pekacz, « The Nation's... », op. cit., p. 65.

¹³ I. Poniatowska (dir.), *Chopin and his Critics : an Anthology (up to World War I)*, Varsovie, 2011.

¹⁴ Cf. Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, 1996. Vide notamment : Andrzej Walicki, *Philosophy and Romantic Nationalism : the Case of Poland*, Oxford–New York, 1982 ; idem, *Poland between East and West : the controversies over self-definition and modernization in partitioned Poland*, Cambridge (Mass.), 1994 ; Ernst Gellner, *Nations et nationalisme*, trad. par Bénédicte Pineau, Paris, 1989 ; Eric J. Hobsbawm, Terrence O. Ranger, *The Invention of Tradition*, Cambridge–New York, 1983.

¹⁵ Sur ce dernier point, l'ouvrage récent de Sabina Loriga (*Le petit X. De la biographie à l'histoire*, Paris, 2010) constitue une synthèse sans précédent (ici : bibliographie du sujet).

¹⁶ Vide Alina Payne, « Vasari, Architecture and the Origins of Historicizing Art », *Res : Anthropology and Aesthetics*, 2006, n° 40, p. 51–76. Cf. notamment l'étude pionnière d'Otto Kurz et Ernst Kris, *La légende de l'artiste*, trad. par Laure Cahen-Maurel, Paris, 2010 (première traduction : Paris, 1987), ainsi que : Krzysztof Pomian, *L'Ordre du temps*, Paris, 1984 ; Nathalie Heinrich, « De l'apparition de “l'artiste” à l'invention des “beaux-arts” », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, XXXVII, 1990, n° 1, p. 3–35 ; Michael Baxandall, *Giotto and the Orators : Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition 1350–1450*, Oxford, 1986 ; Sophie Lugon-Moulin, *Naissance et mort de l'artiste : recherche sur les « Vies » de Vasari*, thèse de doctorat sous la direction de Victor I. Stoichita et Pascal Griner, 2005 et les études classiques d'Ernst

2.

Bien connu dans la recherche, le premier versant, bien connu, de l'image de Chopin proposée par l'ouvrage de Liszt, est celui qu'on peut résumer par le syntagme « Mickiewicz du piano » : l'inscription de Chopin dans les rangs des poètes-bardes polonais :¹⁷



Et comme il s'est vu maintes fois qu'un poète ou un artiste arrive qui résume en lui le sens poétique d'un peuple [...] et représente dans ses créations, d'une manière absolue, les types qu'ils poursuivent et voudraient réaliser, Chopin fut ce poète pour son pays et pour l'époque où il naquit. [...] Comme les vrais poètes nationaux, il chanta sans dessein arrêté, sans choix préconçu, ce que l'inspiration lui dictait spontanément. [...].¹⁸

Mais est-il vrai que Chopin « chanta » « comme les vrais poètes nationaux » ? Comment comprendre ce syntagme ? D'un côté, s'y reflète l'idéal de la correspondance des arts bien connu des romantiques et de toute une tradition qui avait commencé sous la plume de Horace sous le nom de *ut pictura poësis*. De l'autre, le rajout du qualificatif « nationaux », aussi bref qu'il ne soit, nous renvoie cependant au croisement de l'historiographie artistique traditionnelle avec les bouleversements qu'apportent la Révolution française et la naissance des nations au sens moderne du terme, les « communautés imaginées » que décrit avec brio Benedict Anderson.¹⁹ Ainsi, la triple équation *Chopin – poète – national* résume de façon concise deux conceptions de l'artiste et deux modèles de l'art fondamentaux pour l'image de Chopin au XIX^e siècle, auxquelles s'ajoutent encore, dans le même fragment, les idéaux romantiques de « spontanéité », le lien de l'artiste avec sa terre natale, ou, enfin, la consécration de l'individu en représentant de toute la communauté nationale naissante.

Panofsky (*Idea. Contribution à l'histoire du concept de l'ancienne théorie de l'art*, trad. par Henry Joly, Paris 1989), Rensselaer W. Lee (« Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting », *Art Bulletin*, XXII, 1940, n° 4, p. 197–269), Paul O. Kristeller (« The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetic », *Journal of the History of Ideas*, XII, 1951, n° 4, p. 496–527), Anthony Blunt (*Artistic Theory in Italy 1450–1600*, Oxford, 1969) et Hans-Robert Jauss (*Pour une esthétique de la réception*, trad. par Claude Maillard, Paris, 1978).

¹⁷ J. P., « Przedmowa », in : Franz Liszt, *Fryderyk Chopin*, trad. Maria Traczewska, « Biblioteka Chopinowska », vol. III, Cracovie, 1960, p. 5–13.

¹⁸ Franz Liszt, *Chopin*, Paris, 1997, p. 216–217.

¹⁹ Cf. B. Anderson, *L'Imaginaire national...*, op. cit.

Étant donné que cette problématique fut maintes fois commentée,²⁰ rappelons juste que dans le livre, le substantif « poète » à lui-même n'apparaît pas moins de 88 fois, la « poésie », est mentionnée 61 fois, le « poème » à 15 reprises, et le nom de « Mickiewicz » à 5...

C'est également dès l'œuvre de Liszt qu'il est possible d'observer, et de façon spectaculaire, le besoin d'affirmer l'indépendance de la création artistique nationale acquérir une puissance rarement connue hors la région :

Durant de longs siècles, la Pologne a formé un état dont la haute civilisation tout à fait autonome, n'était conforme à aucune autre, et devait rester unique dans son genre. Aussi différente de l'organisation féodale de l'Allemagne qui l'avoisinait à l'Occident, que de l'esprit conquérant des Turcs, qui ne cessaient d'inquiéter ses frontières d'Orient, elle se rapprochait cependant de l'Europe par un christianisme chevaleresque, une égale ardeur à combattre les infidèles, et recevait des maîtres de Byzance les enseignements de leur politique sagace, de leur tactique militaire et de leurs dires sentencieux.²¹

Reformulons : la Pologne serait née de la tension entre la civilisation des pays allemands à l'Occident, la poussée musulmane au Sud, la Russie à l'Est ; elle serait donc et l'*antemurale* du monde chrétien, et le dernier bastion de la civilisation devant « la barbarie ». Or, ces tensions qui, aux dires de l'auteur, l'auraient définie, ne correspondent-elles pas à ce que plusieurs penseurs et écrivains du siècle dernier définissent comme l'Europe centrale ? Il suffit de rappeler la carte de « l'Europe familière » (*rodzinna Europa*) définie par le poète polonais, Prix Nobel de littérature, Czesław Miłosz (1911–2004), inscrivant cette « autre Europe » (comme la désigne le titre de la traduction française de son ouvrage) exactement entre les mêmes lignes de croisement entre civilisations et pouvoirs depuis plusieurs siècles.²² Il suffit de se référer aux thèses sur le sort de cette Europe même qu'analysait l'historien et politologue hongrois István Bibó (1911–1979) dans son essai « Misère des petits pays de l'Europe de l'Est »,²³ insistant sur l'angoisse existentielle fondamentale pour l'histoire de la région – cette peur que leurs États et leurs nations puissent disparaître qui fait naître le désir de forger, et avec d'autant plus d'ardeur, leur

²⁰ Vide les études citées *supra*, note 7, et en part. les travaux d'I. Poniatowska et M. Tomaszewski.

²¹ F. Liszt, op. cit., p. 108. Cf. J.T. Pekacz, « The Nation's Property... », op. cit.

²² Vide Czesław Miłosz, *Une autre Europe*, trad. Georges Sédar, Paris, 1964. Cf. Ferdinand Braudel, « Introduction », in : Jenő Szűc, *Les Trois Europes*, Paris, 1985.

²³ Vide István Bibó, *Misère des petits pays de l'Europe de l'Est*, trad. György Kassai, Paris, 1986.

identité dans les nombreuses « renaissances » et « renouveaux » nationaux que vit le XIX^e siècle. En effet, c'est la situation historique particulière, et l'angoisse existentielle qui en résulte, inscrite dans les mentalités et les pratiques culturelles de la région, qui expliquent « la priorité du lien culturel sur les structures étatiques », propre à l'Europe centrale, et « le besoin de soumettre la réalisation de la liberté individuelle et collective au service de son peuple, des autres peuples, de l'humanité : des causes éthiques universelles ».²⁴ Y compris les vies et les œuvres de ses héros, tant guerriers que martyrs, tant artistes que musiciens.

Distante à la fois de la conception française de nation que de celle connue des pays allemands, l'idée de la nation en Europe centrale peut être rendue le mieux par le terme *peuple-nation*, résumant la priorité du lien national sur les institutions étatiques dont découle l'idée de moraliser les relations politiques et de viser à établir une solidarité entre les nations. La première étape de sa gestation serait à retrouver dans l'héritage de la société civile du XV^e–XVII^e siècles ; soumission de la Bohême au règne Habsbourg, longue division de la Hongrie entre l'Empire autrichien et la Turquie ottomane, ou enfin les partitions de la Pologne – l'expérience de siècles suivants se caractérise par l'arrivée de la culture moderne au moment même où l'expérience de l'État est « vécue comme un échec » (selon la formule heureuse de Didier Francfort et Paul Gradwohl).²⁵ Au XIX^e siècle, les peuples respectifs doivent donc construire leur identité nationale moderne en dépit du manque des institutions étatiques. Il en résulte une découverte progressive de la « force du faible » : la voie centre-européenne qui consiste à donner par la Culture une réponse à l'Histoire. Symbolique romantique, discours sur l'ancienneté des nations, propos victimaires – l'essence de l'idée nationale se définit alors au croisement des notions ethniques, linguistiques et culturelles.

De plus, c'est cette époque qui se fie à la parole de la littérature : héritage qui amène à réfléchir sur les lieux de mémoire centre-européens comme inscrits plus dans les mots de ses poètes (les toiles de ses peintres, les compositions de ses musiciens...) que dans l'espace soumis à la fluctuation des frontières. Ainsi, l'expérience tardive et compulsive de la modernité en Europe centrale s'entrelace avec l'arrivée du romantisme pour

²⁴ Michel Maslowski, « Introduction », in : idem, Didier Francfort, Paul Gradwohl (dir.), *Culture et identité en Europe centrale. Canons littéraires et visions de l'histoire*, Paris, 2010, p. 19.

²⁵ Didier Francfort, Paul Gradwohl, « Conclusion », *ibidem*, p. 622.

définir un nœud identitaire et socioculturel déterminant la pensée des nations respectives jusqu'à nos jours.

Par ailleurs, si bien que les riches débats sur l'Europe centrale que vit l'Occident dans les années 1980 appartiennent aujourd'hui au passé, la carrière exemplaire de cette notion, marquée par les noms de Milan Kundera (1929) ou Claudio Magris (1939), a permis de valoriser dans la recherche en sciences humaines l'importance d'une perspective régionale, voire aréale, en accord avec le *spatial turn* dans les sciences humaines.²⁶ Plaider pour son importance dans les études de réception, et en particulier la réflexion sur l'œuvre de Chopin, permet de saisir sa réception différente en France ou en Pologne, et, plus précisément, d'expliquer la différence dans la perception d'un compositeur (artiste ou poète) dans les pays à l'Ouest ou au Nord de l'Europe et dans sa partie dite centrale. Car c'est la tension entre modèles du développement artistique provenant d'une situation socioculturelle différente qui, *in fine*, explique le rôle « consolateur » attribué à la production culturelle dans la région, et le culte de ses poètes, artistes, compositeurs.

De plus, si Jim Samson constatait : « ...the perception of Chopin as a Slavonic composer – one of the first composers of significance to have promoted a form of cultural nationalism in music – was largely a matter of reception », ²⁷ l'importance du prisme national et racial dans la réception de Chopin doit également être située sur le fond de la carte européenne au XIX^e siècle. Appliquer les distinctions classiques d'Andrzej Walicki, permet de voir en œuvre, d'un côté, le nationalisme anti-Lumières, hostile d'emblée à la modernité (dans la réception polonaise), et celui propre à la modernité certes progressiste, mais aussi coloniale et dominante (dans la réception française par exemple).²⁸ Dans une lecture inscrite dans les catégories propres au premier modèle, Chopin

²⁶ Vide notamment : Natalia Aleksyńska, Daniel Beauvois, Marie-Élisabeth Ducreux, Jerzy Kłoczowski, Henryk Samsonowicz, Piotr Wandycz, *Histoire de l'Europe du Centre-Est*, Paris, PUF, 2004 ; Chantal Delsol, Michel Masłowski, Joanna Nowicki, *Mythes et symboles politiques en Europe centrale*, Paris, 2002 ; Antoine Marès (dir.), *Histoire et pouvoir en Europe Médiane*, Paris, 1996 ; Michel Masłowski, Delphine Bechtel, Clara Royer (dir.), *Religion et identité en Europe centrale*, Paris, Belin, 2012. Cf. Jocelyn Benoist et Fabio Merlini (dir.), *Historicité et spatialité. Recherches sur le problème de l'espace dans la pensée contemporaine*, Paris, 2001.

²⁷ J. Samson, op. cit., p. 101.

²⁸ Hans Kohn, *The Age of Nationalism; the first Era of Global History*, New York, 1962; Andrzej Walicki, *Naród, nacjonalizm, patriotyzm*, Cracovie, Universitas, 2009 ; Isaiah Berlin, *Le bois tordu de l'humanité : romantisme, nationalisme et totalitarisme*, trad. de Marcel Thymbres, Paris, 1992.

devient le « Mickiewicz du piano », l'incarnation des valeurs nationales, de la tradition, du paysage de sa terre natale, etc. Or, dans le second, il est l'incarnation de l'exotisme oriental, de la race slave, d'un « je ne sais quoi » (auquel nous reviendrons encore) qui dépasse le cadre de la civilisation occidentale moderne, mais reste toutefois fort intéressant pour le public bourgeois, celui qui, dès 1851, admire le monde entier défilant sur les expositions universelles.

Revenant encore, à titre d'illustration, à une rapide analyse quantitative du discours présent dans l'ouvrage de Liszt, il est possible de constater que les adjectifs « polonais » et « national » apparaissent respectivement 100 fois et 25 fois, le substantif « Pologne », quant à lui, 44 fois, – pendant que « l'Europe » est mentionnée à 7 reprises, l'adjectif « européen » à 9, et le qualificatif « universel » n'y apparaît... point. L'angle d'interprétation proposé par l'auteur s'avère ainsi on ne peut pas plus clair : n'avons-nous pas affaire alors à des marques d'un discours d'appropriation, voire de revendication, d'une nation dominée ?

Dans les décennies suivantes, c'est ce dernier modèle de lecture qui domina, s'appuyant sur l'évocation de la mémoire culturelle, l'énumération des génies nationaux, héros de culture, bardes de la plume comme Mickiewicz, du pinceau, comme Jan Matejko (1838–1893), ou du piano, comme Chopin, bref, sur la revendication permanente de la reconnaissance. Or, du point de vue constructiviste, les deux types de lecture ne sont que les jumeaux enfantés par le même siècle. Voici deux extraits issus respectivement de l'ouvrage de Liszt et de l'essai d'Henri Barbedette, paru une décennie plus tard :

Sans y prétendre, il rassembla en faisceaux lumineux, des impressions confusément ressentis par tous dans sa patrie, fragmentairement disséminées dans les cœurs, et vaguement entrevues par quelques-uns. N'est-ce pas à ce don de reproduire dans une formule poétique qui séduit les imaginations de tous les pays, les contours indéfinis des sentiments éparses [...] que se reconnaissent les artistes nationaux [...] ?²⁹

Ce n'est pas la musique d'une époque donnée, c'est surtout et avant tout la musique d'un homme, d'un homme profondément imbu, sans doute, des souvenirs, des mœurs, du langage artistique de ceux de sa race [...].³⁰

²⁹ F. Liszt, op. cit., p. 217–218.

³⁰ Henri Barbedette, *Chopin. Essai de critique musicale*, Paris, 1861, p. 59.

La différence fondamentale entre les deux approches consiste à voir dans l'œuvre de Chopin soit une « musique éminemment nationale, exclusivement polonaise » ; soit une œuvre personnelle, quoique portant le cachet d'une sensibilité exotique comme un trait d'un paysage lointain, étranger mais séduisant. Employant les termes chers à l'époque, Barbedette observe par exemple, dans l'œuvre de Chopin, « ce cachet particulier de la race Slave, tour à tour martial et mélancolique, rêveur et passionné ». ³¹ Par la suite, celui que Ferdinand Hoesick baptisa « le Copernic du piano » fut réclamé, et de plus en plus violemment, par divers camps et divers nationalismes, de Heinrich Schenker à Stanisław Szukalski. ³² Aussi, c'est la même logique qui s'y révèle, celle visible dans la tension entre centre et périphérie, les cultures dominantes et dominées, permettant de voir la fissure entre les deux discours déjà dans l'ouvrage de Liszt.



3.

Nous l'avons dit, le modèle de lecture nationale de l'œuvre de Chopin incorpore les notions traditionnelles de l'historiographie artistique. Leur liste est bien longue déjà dans l'ouvrage de Liszt : correspondance des arts, querelle des anciens et modernes, génie et mélancolie, *grazia*, étapes de la vie d'un artiste, pour ne citer que celles qui appartiennent à l'historiographie des temps modernes ³³. Si on rajoute les clichés d'une biographie romantique (le sublime, la souffrance, l'artiste et la foule...), le réemploi de tout un ensemble conceptuel devient frappant. Prenons juste l'exemple du *topos* déjà mentionné, *ut pictura poësis* :

³¹ Ibidem, p. 22.

³² Cf. Heinrich Schenker, *Das Meisterwerk in der Musik*, vol. 1, Munich, Drei Masken Verlag, 1925 ; J. Samson, op. cit., p. 100. *Vide* : Thomas da Costa Kaufmann, *Toward a Geography of Art*, Chicago, 2004 ; Dariusz Konstantynów, Robert Pasiczny, Piotr Paskiewicz (dir.), *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950 : materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie*, Varsovie, 1998.

³³ Je commente plus amplement ces enjeux dans l'article : Mateusz Chmurski, « ...not to miss anything. Some Remarks on the Nineteenth-Century Reception of Fryderyk Chopin's Life and Work », in : Iwona Danielewicz (dir.), *Chopin. Ikonosfera romantyzmu / Chopin. Iconosphere of Romanticism*, Varsovie, 2010, p. 65–79.

Il a puêtre entraîné à désirer ce double succès, par l'exemple de son ami Mickiewicz, qui après avoir été le premier à doter sa langue d'une poésie fantastique [...] prouva ensuite [...] qu'il savait aussi triompher des difficultés qu'opposent à l'inspiration, les entraves de la forme classique, et qu'il était également maître lorsqu'il saisissait la lyre des anciens poètes.³⁴

Lorsque Liszt (et Sayn-Wittgenstein) comparent Chopin à Mickiewicz, mais aussi aux autres artistes, d'Ossian à Véronèse et de Jean-Paul à Nodier, le procédé visible dans le fragment cité permet de voir resurgir encore deux schémas discursifs. D'une part, s'y révèle avec netteté la vieille querelle des anciens et modernes, classiques et romantiques, autrement dit la tendance à voir le développement artistique une dynamique des contradictions binaires. De l'autre, elle se croise avec le *topos* horatien de *ut pictura poësis* qui constitue le fondement même de l'émancipation et ascension humaniste des arts plastiques du statut artisanal propre au Moyen-Âge au rang des *artes liberales*³⁵ et dont le prolongement moderne est constitué par les nombreuses théories de synesthésie, du romantisme aux correspondances de Rimbaud et l'œuvre d'art totale wagnérien.

Un autre exemple : les fameuses « gouttelettes d'un rosée diaprée »,³⁶ motif repris par la suite par de nombreux biographes de Chopin. Malgré sa formulation poétique, il s'agit d'un autre *topos* bien connu, celui connu initialement dans sa formulation latine de *nescio quid*, visant à capter l'indicible, la beauté irrationnelle depuis Cicéron ou Saint-Augustin et revenant ensuite dans les disputes scholastiques.³⁷ Grâce à Pétrarque, il revêtit la forme d'un *non so chè (di grazia)* et fut lié avec la philosophie néoplatonicienne, pour devenir spiritualisé par la mystique espagnole, intégré par la culture française, de Marot à Montaigne, et finalement, depuis Rousseau, devenir ce « je ne sais quoi

³⁴ F. Liszt, op. cit., p. 83–84.

³⁵ Cf. à ce propos l'étude de R. W. Lee, op. cit.

³⁶ F. Liszt, op. cit., p. 14.

³⁷ *Nescio quid magnum et divinum*, Mais aussi *scintilla in animae (etwaz in der sêle* du Maître Eckhart), vide à ce sujet : Erich Köhler, « Je ne sais quoi », in Joachim Ritter et al. (dir.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bâle-Stuttgart, Schwabe, 1976, vol. 4, p. 640–644 ; Paolo D'Angelo, Stefano Velotti (dir.), *Il « non so che »: storia di una idea estetica*, Palerme, Aesthetica, 1997 ; Helmut C. Jacobs, *Schönheit und Geschmack. Die Theorie der Künste in der spanischen Literatur des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, 1996.

d'inexprimable » dans l'âme qui constitue le fondement du sublime, et, par là-même, du romantique.

Tout comme ces notions exemplaires, plusieurs autres *topoi* de la tradition historiographique contribuent, par leur réemploi, à formuler l'image de Chopin, génie mélancolique et artiste moderne digne à la fois des plus grands de l'histoire artistique universelle. Pourtant, ces motifs se voient réinscrits dans le cadre d'une vision plus large, conforme, quant à elle, aux besoins d'une époque, où et le champ de l'art, tout comme le monde politique et socioculturel, subissent des transformations inéluctables liées à l'arrivée de la modernité. Le prisme d'interprétation témoigne avant tout de la compréhension de la musique propre à une époque donnée, et des besoins des spectateurs-lecteurs, bref, des valeurs désirées et projetées sur l'œuvre :

[Chez Chopin] la hardiesse se justifie toujours ; la richesse, l'exubérance même, n'excluent pas la clarté ; la singularité ne dégénère pas en bizarrerie baroque ; les ciselures ne sont pas désordonnées, et le lux de l'ornementation ne surcharge pas l'élégance des lignes principales.³⁸

Comment pourrait-on caractériser la musique de Chopin à l'aide de ce fragment, dans lequel toute catégorie se voit neutralisée par une autre ? Le discours de Liszt se plie et se dépie afin d'intégrer les notions traditionnelles d'historiographie artistique, côtoie la conception de l'art moderne, tout en avouant seulement pressentir, avec George Sand, l'« innarrable mélancolie »³⁹ de la musique de Chopin. Serait-ce une preuve que tout discours reste vain devant une œuvre d'un génie ? Ou que nos catégories de perception, inéluctablement inscrites dans un temps et un espace donné, ne sont que des schémas discursifs, formules figées telles des béquilles permettant d'ancrer dans le discours ce qui le dépasse, transgresse nos habitudes, renvoie à l'étranger, l'innommable, l'insaisissable ?

En guise de conclusion, une réflexion méthodologique s'impose. Car même si les grandes lignes de réception du compositeur dans plusieurs

³⁸ F. Liszt, op. cit., p. 80–81.

³⁹ Ibidem, p. 262.

pays et certains enjeux plus larges des interprétations proposées par le XIX^e siècle furent déjà étudiés, il est à noter le manque d'une monographie consacrée uniquement à la réception de Chopin au XIX^e siècle conçue dans une approche transversale – interdisciplinaire et transnationale – prenant également en compte non seulement les points de vue musicologique, historique ou documentaire, mais aussi toute la complexité et toute l'exemplarité du cas Chopin au croisement de plusieurs « grands récits » de la modernité naissante : du patriotisme au nationalisme, de l'exotisme à l'orientalisme, des théories du génie à la construction de la masculinité/féminité modernes, etc. Car plusieurs décennies après le tournant culturaliste en sciences humaines, les recherches d'Edward Saïd ou Holmi Bhabha, il serait intéressant de confronter la réception de Chopin à un triple contexte méthodologique et interprétatif :

Tout d'abord, le développement de l'approche critique et constructiviste de la formation des *nationalités modernes* (marquée par les recherches de Benedict Anderson, Andrzej Walicki ou encore Terrence Ranger et Eric Hobsbawm), ainsi que les analyses de la porosité des frontières entre la biographie et l'histoire, la fiction littéraire et la vérité des faits (tellement chère au XIX^e siècle) permettraient de situer dans un contexte beaucoup plus vaste les conclusions déjà prononcées dans d'excellentes études ponctuelles. De même, la prise en compte des spécificités régionales de la construction des peuples-nations ou *nations culturelles* en Europe centrale relativiserait certaines particularités de la réception polonaise par une approche comparatiste à l'échelle régionale. Enfin, les travaux récents sur l'historiographie artistique des temps modernes, avec son appareil rhétorique influent bien au-delà des frontières traditionnellement admises entre les époques et périodes de l'évolution culturelle, et, notamment, l'importance du paradigme *vasarien*, dont l'importance n'a pu qu'être esquissée dans le cadre de notre étude.

Nous l'espérons, ces trois croisements signalés juste dans le présent texte incitent à explorer ces « affinités électives » que constituent les croisements de discours sur la musique et la peinture, la vie et le génie des auteurs du XIX^e siècle en général, et de Chopin en particulier.