

André Hirt

(NOTE DE LECTURE) Jean-Yves CLÉMENT, *CHOPIN ET LISZT*,  
*La Magnificence des contraires*, Paris, Éditions  
Premières Loges, 2021, 18€.





L'ouvrage est passionnant, d'un bonheur d'écriture, et par conséquent de lecture constant. On y apprend une foule de choses, grâce à l'érudition de Jean-Yves Clément, une érudition qui justement ne tourne pas à vide ou qui ne témoignerait que d'elle-même, mais qui nous fait

réécouter les pièces de Liszt ou de Chopin en projetant sur elles une lumière qu'on ne possédait pas, si bien qu'on se rend compte qu'on les écoutait jusque-là un peu trop à l'aveugle. Non par ailleurs qu'il faille impérativement connaître les détails de sa vie pour comprendre le compositeur, mais on doit s'efforcer de saisir une sorte de raison qui a donné naissance à une partition, voire, c'est ce qui définit une grande œuvre, par quelle nécessité elle a bien pu surgir.

C'est pourquoi, au-delà des informations détaillées dans l'ouvrage, et c'est un peu la règle commune de toute lecture comme de toute appréciation d'une œuvre, en particulier musicale en ce que, mis à part son titre, elle ne donne aucune information d'ordre figuratif ou même représentatif, on doit être attentif au problème, et en l'occurrence aux problèmes traités. On y viendra plus loin. Auparavant, l'auteur de l'ouvrage livre les éléments qui permettront de les soulever avec assurance et sérieux.

\*

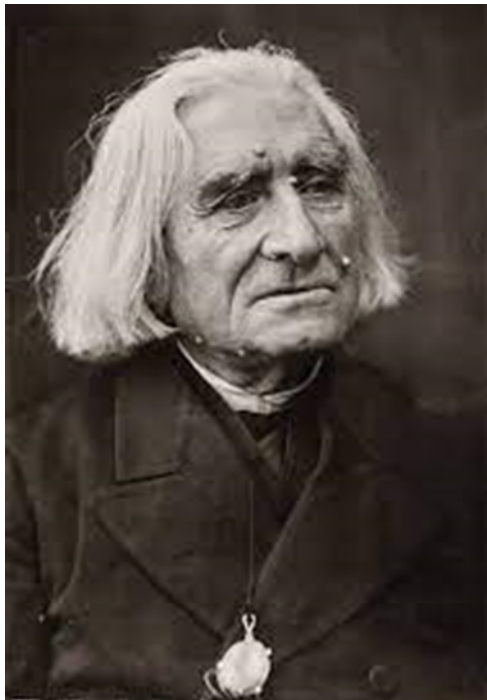
Le problème est d'ailleurs posé d'emblée. On peut ramener le propos à la thèse selon laquelle Chopin comme Liszt, rigoureusement contemporains

à une année près, ce dernier bénéficiant par rapport au premier d'une seconde vie en lui survivant de quasiment quarante ans, ont tous deux inventé le piano moderne, ce qui, on s'en doute, veut dire beaucoup de choses sur lesquelles un bilan est établi. L'ouvrage se charge ainsi d'énumérer les stades de cette invention, depuis le choix de la mécanique (Pleyel ou Erard ?) jusqu'à celle du récital par Liszt et encore d'une détermination toute nouvelle des cahiers ou des recueils composés (ainsi les carnets de voyage en Italie, *Les Années de pèlerinage*, pour Liszt, le poème symphonique transposé aussi au piano comme pour *Mazepa*), et aussi, bien sûr, les effets nombreux (par exemple, on ignore beaucoup trop le génie d'orchestration de Liszt) sur toute la musique à venir. L'ouvrage trouve à cet égard sa première justification : montrer comment et en quoi la musique fut transformée. On constatera qu'un réel tournant eut lieu, à savoir que le *rapport* à elle s'en est trouvé modifié et de fait bouleversé (songeons seulement aux grandes salles et aux tournées, pour Liszt surtout). Plus importante serait toutefois, du moins est-ce que l'on se dit, concernant ce dernier, la façon dont toute l'histoire de la musique est par lui écoutée, jouée et résumée par le contemporain (en particulier Beethoven, Chopin lui accordant moins d'attention et se montrant à son égard beaucoup moins dépendant, plus solitaire, peut-être plus inventif sur le plan de la création) grâce aux fameuses « paraphrases » de tel ou tel opéra (on connaît celle concernant *Norma* de Bellini) ou encore les transcriptions (celle des Symphonies de Beethoven justement), toutes ces manières de prolonger, de souligner, d'inventer dans l'invention même, bref de « *sur-jouer* » la musique et, disons-le à notre manière, de lui donner le tour romantique de l'infinisisation par la réflexivité et l'ironie (dire autre

chose, en surenchère, dans et par ce qui se dit). L'importance historique, on le constate, serait surtout dévolue à Liszt. À l'inverse, Chopin, écrit Jean-Yves Clément, devrait incarner plutôt « *l'homme du secret poétique et de la confiance* », l'homme à qui le concert précisément et à contre-courant de l'époque, et par conséquent de Liszt, répugne, au point de déclarer, on croit entendre déjà toute l'argumentation qui sera celle de Glenn Gould contre la forme même du concert, Gould qui a un peu joué Chopin, mais toujours un peu clandestinement et qui ne semble pas avoir connu la manière de penser de ce dernier : « *Les concerts ne sont jamais de la véritable musique ; on doit renoncer à y entendre ce qu'il y a de plus beau dans l'art* ». L'intéressant est de voir se développer, dans la personne de Liszt, dont on ne saura que plus tard que d'une certaine manière, certes *mutatis mutandis*, qu'il partage cette thèse, lui qui renoncera aussi au concert pour aborder la musique tout autrement là où Chopin aura été privé par la maladie d'une moitié de vie pour développer sa propre pensée, une exacerbation de la subjectivité, le développement le plus extrême d'une idée de la création fondée sur la génialité, par conséquent toute une métaphysique du sujet comme diraient les philosophes et dont la figure ultime et grandiose sera celle de Richard Wagner. Mais, ainsi pourrait-on poursuivre grâce à toutes les informations fournies par Jean-Yves Clément, ce dont témoigne Liszt dans ses œuvres musicales, ses écrits (nombreux et étonnamment remarquables pour quelqu'un dont ça n'est pas le « métier »), c'est en vérité l'art, ou l'œuvre, dans sa vitalité propre, autrement dit dans ses projections et ses métamorphoses qui constitue le véritable « sujet », dans le sujet créateur lui-même et aussi bien à travers lui. L'art est décidément, depuis lors, un substitut de la religion, l'art est *organon*, et les deux, l'art et la

religion, s'unirent presque naturellement dans le *Parsifal* de Wagner puis dans les oratorios extraordinaires, pourtant si méconnus de Liszt, en particulier le *Christus* dont on dit qu'il est l'équivalent des *Passions* de Bach, *La Légende de Saint-Elizabeth*, et aussi dans la *Missa Choralis* comme dans bien d'autres pièces religieuses.

\*



On le comprend, la musique en tout cas n'est pas une affaire de seule esthétique là où Jean-Yves Clément semble plutôt, dans le texte de son livre, y insister (ce qui est moins le cas dans les notes de bas de page, très stimulantes, qui s'efforcent d'excéder le propos purement esthétique). Par exemple ceci (p. 35), qui est abyssal, à propos de Liszt qui serait déjà l'homme de « *l'extérieur* », évidemment par opposition à ce qu'à l'opposé il faut nommer l'intériorité de Chopin : « *Il le sera [l'homme de "l'extérieur"] jusqu'à l'excès de ses folles tournées ; il terminera à l'opposé, homme de "l'intérieur" – par la foi, puis par son retrait du monde de plus en plus affirmé, jusqu'à la négation de la musique elle-même* » ! Il faudrait bien sûr prendre toute la mesure de ce retournement, qui n'est pas un revirement mais une logique se poursuivant, celle de la musique elle-même, ainsi qu'on l'a suggéré comme *organon* de la pensée en général, disons de la voie qui mène à l'absolu, puisque c'est le chemin et la raison même de l'art en

général. Cet échange hyperbolique, l'extérieur basculant dans l'intérieur, qui en passant justifie la thèse de Hegel sur le mouvement historique et métaphysique de l'art en général, redistribue pleinement la question de l'opposition, en vérité, on l'a déjà compris, d'une dialectique si l'on vient entendre par là le processus même de l'avènement de quelque chose de nouveau, d'imprévisible, qui n'était d'abord que germinatif, entre Chopin et Liszt, puisqu'il s'agit, dans le titre même de l'ouvrage de Jean-Yves Clément, de « *la magnificence des contraires* » ! Ainsi, Liszt serait le personnage vraiment intéressant dans le cadre de ce problème, car c'est sur lui que reposerait en quelque façon la destinalité de la musique, alors que l'art de Chopin, en quelque façon, soustrait à ce mouvement, agirait seulement dans les profondeurs de l'influence sur l'art des musiciens à venir. Et pourtant, celui de Liszt, culminant en quelque façon dans la petite pièce *Nuages gris*, S. 199, l'effondrement, pour dire les transgressions musicales, formelles ainsi que la proximité du silence des deux morceaux intitulés *La Lugubre gondole*, S. 200/1 et S. 200/2, et jusqu'à l'évocation de la mort de Richard Wagner à Venise dans *Richard Wagner – Venezia*, S. 201, s'enfonce en lui-même, jusqu'au silence, dans les profondeurs intérieures. C'est comme si Liszt avait d'emblée, au regard de son propre parcours, compris comment il fallait, au nom de la musique elle-même et de l'absolu qu'elle porte, résister à la « *société du spectacle* », ce que Chopin avait fait, disons naturellement, en lui tournant d'emblée radicalement le dos.

\*

L'esthétique, justement. Voici comment, selon Jean-Yves Clément, se pose le problème, celui qui opposerait Liszt à Chopin : « *Deux acoustiques s'opposent ainsi avec deux esthétiques, le concert est associé à la puissance, le salon au raffinement – donc supposément aussi à la "vraie musique", celle du poète, du maître des sentiments* ». Le malentendu risque ainsi de se porter essentiellement sur l'art de Liszt, qui serait la forme première, avec Paganini, de la rock star (suivant en cela cette manière que nous avons à cet égard de juger du passé, comme pour nous justifier, à partir de notre réalité, en commettant une faute de raisonnement qui ne fait usage que des causes finales), d'où effectivement une mise en évidence de la puissance, de la virtuosité, donc aussi de la manipulation des apparences par l'apparence. À ce propos, Nietzsche ne s'y est pas trompé, et on prolongera volontiers l'ouvrage de Jean-Yves Clément en ce sens, le musicien est devenu un *comédien* : « L'avènement du comédien dans la musique. *C'est là un événement capital, qui donne à réfléchir – et peut-être aussi à craindre... Ramené à une formule : "Wagner et Liszt" – Jamais la sincérité des musiciens, leur "pureté" n'avait été soumise à si périlleuse épreuve. Cela crève les yeux, le grand succès, le succès de masse, n'est plus du côté des purs, il faut être comédien pour l'obtenir ! (...)* Ainsi, pour le comédien, c'est l'avènement de l'âge d'or... » (*Le Cas Wagner*, § 11). Vérité du temps, inauguration de notre temps. Nietzsche a parfaitement vu ce que Liszt incarnait, et ce que Glenn Gould plus tard dénoncera et avec quoi, par tempérament, il jouera. Nietzsche sait que des artistes de ce type, le type devenu dominant, sont les comédiens de leur propre idéal. Et c'est au nom de la « *pureté* » assez étrangement mais symptomatiquement évoquée par Nietzsche que Chopin apparaît d'un côté par contraste et que de l'autre Liszt est « récupéré » sous un certain angle : « (...) *Quant à moi, je suis encore*

assez Polonais pour cela [Nietzsche fait allusion ici à ses origines], je donnerais pour Chopin tout le reste de la musique : j'en excepte pour trois raisons différentes, Siegfried Idyll de Wagner, peut-être aussi Liszt, qui par ses nobles accents orchestraux, l'emporte sur tous les autres musiciens ; enfin (...) je ne saurais me passer de Rossini... » (Ecce Homo, II, 7). Quoi qu'il en soit, Chopin est donc mis à part, comme sorti de l'orbite wagnérienne et de la résolution dialectique de toute cette « *magnificence des contraires* ». Mais c'est sans compter sur la réalité des choses, ce que pour sa part Jean-Yves Clément note très bien, à savoir que « Wagner » sera lui-même l'effet d'une sorte de « fusion » entre Chopin et Liszt, un résumé de l'évolution du XIX<sup>e</sup> siècle peut-on ajouter. En effet, la fameuse « *pureté* » dont parle Nietzsche, celle dont il a l'intuition, conduit vers l'ascétisme du dernier Liszt, celui de *Christus* et des pièces pour piano qu'on a dites, celui de Chopin étant évident, et la vérité de l'ensemble se trouvant, se maintenant et se figeant pour longtemps dans *Parsifal*. Non que Chopin ait été transi par la foi, contrairement à Liszt, mais tous les deux partagent, désormais dans l'absolu, une sorte de renoncement à ce qu'ils étaient pourtant en train d'incarner, un peu moins pour Chopin, un peu plus pour Liszt, à savoir le statut de « *comédien* », de star, dans le cadre historique qui est encore le nôtre, que le disque a quelque peu relativisé mais pour un public somme toute très restreint, d'une théâtralisation de la musique.

\*

Toutefois, au fond, en prolongement de ce livre qui ouvre tant de perspectives, quelle est ici la question, une question qui dans sa



formulation peut apparaître triviale mais qui est on ne peut plus sérieuse et certainement pas pour les raisons qu'on croit immédiatement et qui sont colportées *ad nauseam* par les médias ? De quoi, en effet, s'agit-il dans ce renoncement, ou ce retrait de la sphère publique, pour Liszt en particulier, alors que Chopin, qui détestait le concert, a dû se retirer par nécessité et non seulement par l'aimantation du secret de sa solitude ? Outre les aspects et les raisons théoriques, philosophiques, théologiques, et bien sûr esthétiques (qu'en est-il de l'art en dehors des pratiques médiatiques, celles de la comédie, du « cirque » qu'évoquait Glenn Gould, quelle est sa nécessité, ce que Nietzsche nommait sa « pureté », existe-t-elle-même encore ou demeure-t-elle en quelque façon envisageable ?), la question, donc, n'est-elle pas en réalité comme en vérité celle des *femmes* ? Autrement dit, d'abord celle de la séduction ? De celle qui opère au moyen de la fragilité dans le cas de Chopin, l'artiste-enfant, ou bien de celle qui fascine par le brio, la démonstration, la cour active et irrésistible de l'artiste-séducteur dans celui de Liszt ? Le registre de la séduction est, on le constate, technique (c'est toujours la technique, la virtuosité qui épate, beaucoup moins l'art lui-même, mais précisément la virtuosité n'est pas de l'art mais de la technique !) Toutefois, la question possède un double-fond et recouvre celle, plus difficile, plus gênante à tous égards car à la fois opaque en elle-même et exposée aux étouffements, aux refoulements, aux constations identitaires, aux critiques idéologiques de la « domination masculine » comme aujourd'hui. Et on peut même ajouter que cette question, en vérité celle du *désir*, rejoint également celle de *l'amour*, décisive pour Wagner, comme on sait, et Wagner fut, on l'a noté, la vérité dialectique de tout cet ensemble problématique. (Toutefois et on peut

constater que le constat est consternant, dans ce cadre, parce qu'il est devenu évident – et cela devrait en effet nous interloquer – que nous sommes désormais éloignés socialement, donc culturellement, et civilisationnellement de Wagner, de *Tristan* en particulier, de la problématique romantique du désir et de l'amour, ce dernier étant neutralisé, ignoré, pas même nommé, il en est réduit à une dimension fondamentale de l'existence délaissée dans la zone où il n'existe plus de langage, le déni portant par ailleurs sur la dimension mystérieuse du désir qu'on rabat, rapidement, négligemment, et en quelque manière aussi vulgairement sur la mécanique sexuelle).

On relèvera, car ça n'est pas sans importance, que ce qu'on vient de décrire quant à la configuration Chopin-Liszt-Wagner, connaît au même moment son inverse, à l'opéra, en particulier dans le Bel Canto (Bellini, Donizetti, jusqu'au jeune Verdi) avec le culte de la Diva. Certes, la Diva peut être considérée comme l'équivalent du virtuose puisqu'elle mène apparemment le jeu, sauf que le schéma du désir et de la séduction est renversé et procède avec une tout autre fantasmagorie. Quoi qu'il en soit, que la question soit celle des femmes ou de la femme, de l'idéalisation, de la séduction ou de la fascination, le désir est exacerbé, exposé au premier plan. Il n'est jamais confondu avec la pure et simple mécanique sexuelle, ses combinaisons contractuelles et ses choix de partenariat comme c'est le cas aujourd'hui (tout le lexique en cette affaire s'est, on ne peut que le constater, déplacé et aplati !). Car on ne sait toujours pas ce qu'il en est du désir, pas davantage lorsqu'on prétend que le désir masculin ne serait – comme c'est facile bien inutilement polémique et vain, car devant quelle situation se

trouve-t-on alors de fait ? – qu’agressivité, violence et domination, à telle enseigne que la question de la femme est en réalité et en vérité tout autant celle de « l’homme », de son désir dont on peut dire, dès lors qu’on a un peu lu, les romanciers comme les poètes, qu’il relève certainement d’autre chose que de la simple envie ou pulsion irrésistibles de dominer, de saccager et de violer... Suggérer cela, c’est proposer d’écrire autrement l’histoire, ou si l’on préfère la vérité, ou encore l’évolution et de Chopin et de Liszt... Et, parler de la question de « *la femme* », question mise au centre en tout cas par Freud lui-même (« *Was will das Weib ?* », que veut la femme ?), déjà à l’œuvre avec inquiétude chez Nietzsche lui-même qui la cache en effet derrière des propos irrecevables de misogynie, mais d’autant plus symptomatiques, c’est désigner une problématique de l’existence, de son sens, qu’on la déploie au demeurant dans l’idéalisation comme dans la religion. Chopin et Liszt ne sont pas seulement deux figures de l’artiste, qui finissent sinon par s’accorder du moins se rejoindre, mais deux figures du désir et de l’exigence amoureuse dont le point commun est le renoncement à toute forme de comédie. Les deux témoignent de ce que la vérité de l’art, car il en existe une à n’en point douter pour faire opposition à la « comédie », est la même que celle de l’existence, et que le désir et l’amour ne reposent pas sur des entreprises de manipulation, encore moins sur des protocoles de domination, en somme toujours sur des procédures techniques, mais sur le mystère *commun* de l’art, de l’existence et des rapports entre les hommes et les sexes.

\*

Le plus impressionnant dans cette mise en contradiction, en parallèle et en définitive en l'élévation en une forme singulière d'assomption des figures de Chopin et de Liszt – de ce qui est arrivé à la musique, de ce qui, ensuite, est arrivé à ce qui est arrivé, de ce qui à présent nous arrive à nous – est que les problématiques concernant ces figures individuelles creusent celles du type de l'artiste moderne, en tout cas du musicien et, plus largement comme plus précisément celles des existences qui sont les nôtres dans l'image que nous nous faisons du désirable, de l'*eros*, des liens amoureux, en un mot de « *l'objet de l'amour* », notion qui semble avoir complètement disparu, derrière les revendications étroitement identitaires et sexuelles, des discours contemporains...

Étrangement, on pourra trouver une ressource pour approfondir, au moins problématiquement, la question, dans l'opposition effectuée par Walter Benjamin entre l'œuvre d'art auratique et son mode de diffusion actuel qu'il appelle sa valeur d'exposition. Autrement dit, entre l'unicité (la « pureté » ? en tout cas présumée) de l'œuvre, vers laquelle les hommes portent le regard et qu'ils vont même visiter en une sorte de pèlerinage, et l'inverse, à savoir la reproductibilité de l'œuvre par les moyens techniques modernes, les manipulations diverses et les convocations dont elle fait et peut faire l'objet. Mais quel rapport, dira-t-on ? Si ce n'est que l'aura d'une œuvre est également, *mutatis mutandis*, celle d'un être, d'une existence, d'un lieu ou d'une chose. L'aura rayonne de loin, elle vient de loin, comme le décrit le processus de l'épilepsie auquel elle a donné son nom, et elle est si proche en même temps. Ce ballet, ce mouvement entre le lointain et le proche est celui qui décrit au moins formellement l'aura. En revanche,

l'exposition nie le lointain comme au demeurant toute profondeur d'espace ou de champ. Elle appartient au registre technique. C'est pourquoi, ce que Liszt incarna, un moment du moins, ce fut cette capacité de la musique à s'exposer, au sens plein du terme, en se « sur-jouant », comme on a dit, en paraphrasant, en démontrant par la virtuosité, en résumant et en transposant, jusqu'au revirement terminal et au retrait dans une forme de silence et d'interrogation portant sur l'art lui-même, quant à son identité et sa nécessité – et, sans doute, en reformulant discrètement, voire encore très confusément, l'aura.

Le *Parsifal* de Wagner connut à l'intérieur de lui-même une dialectique entre la séduction et la salvation dans la figure de Kundry en particulier. Mais la grande leçon demeure celle de la « *faute* », celle d'Amfortas qu'il faudra racheter. Chopin devient en effet, ou ressort comme mis en relief, en déjouant le processus de mise en exposition de toute chose et des œuvres en particulier, Nietzsche l'avait décidément, *volens nolens*, bien relevé, comme « *le pur* », celui qui *garda* l'art, à l'écart des déformations que les temps modernes lui auront fait subir. Quant à Liszt, il rongea jusqu'à la fin sa culpabilité en entrant dans les ordres mineurs (comme Casanova, le grand séducteur !) en se souvenant très certainement de Chopin.

© André Hirt

Décembre 21

Liszt, *Nuages gris*, S. 199, de Liszt, ici, par Cyprien Katsaris :

<https://www.youtube.com/watch?v=abyLcZQMZSU>

Chopin, *Scherzo n° 4*, E major, op. 54 par Sviatoslav Richter :

[https://www.youtube.com/watch?v=HKcHQwB\\_6-Q](https://www.youtube.com/watch?v=HKcHQwB_6-Q)

À 3'40, on voit s'ouvrir une césure et comme une musique du retrait. Le morceau peut s'entendre comme une dialectique entre la virtuosité technique, expositionnelle et le surgissement momentané d'une aura...