

Augustin Voegele
Université de Haute-Alsace

L'inquiétante sincérité : Baudelaire et Chopin lus par André Gide

1. Introduction : chuchotements chopiniens

L'un des premiers noms d'écrivain qui viennent à l'esprit lorsqu'on entreprend de s'interroger sur ce que Chopin a fait (et fait encore) à la littérature est celui d'André Gide. C'est que ce dernier érigea Chopin en véritable modèle : pour lui, le compositeur polonais était l'artiste parfait, un authentique parangon d'équilibre – romantique certes pour des raisons historiques, mais classique par l'ascèse qu'il sut s'imposer dans l'exercice de l'écriture musicale. D'où une tendance, chez Gide, à se considérer comme le seul parmi ses contemporains à être capable de comprendre vraiment Chopin : trop souvent en effet, à son goût, les interprètes le traitent comme un compositeur pleinement romantique, accentuant les effets pathétiques là où au contraire il faudrait les étouffer. Et il fait à ce propos dans ses *Notes sur Chopin*¹ une remarque qui mérite

1 Rappelons ici que dès les années 1890, Gide songe à écrire un livre qui rendrait hommage, dans un même geste, à Chopin et à Schumann. Mais son admiration pour le second déclina progressivement (sans s'évanouir tout à fait cependant), tandis que sa dilection pour le premier ne fera que croître. Schumann aura donc presque entièrement disparu des *Notes sur Chopin* qu'il publiera en 1931 dans *La Revue musicale*. Il remaniera ensuite légèrement son texte (pour en retirer

de retenir l'attention : « Avez-vous parfois entendu des acteurs déclamer du Baudelaire comme ils feraient du Casimir Delavigne ? Eux jouent Chopin comme si c'était du Liszt » [Gide 2010 : 38]. Double comparaison qui étonne sous la plume d'un Gide dont on sait qu'il avait la synthèse des arts en horreur, et que le procédé du paragone lui était antipathique.

S'il peut sembler un peu sévère pour Liszt de le comparer à Delavigne (le compositeur hongrois n'étant pas resté confiné dans le purgatoire des arts comme l'auteur des *Messéniennes*), le parallèle entre Chopin et Baudelaire, en revanche, fait sens. Et il est d'autant plus intéressant qu'il revient à plusieurs reprises sous la plume de Gide. Nous étudierons donc les différentes raisons qui poussent Gide à associer de façon presque systématique les noms de Chopin et de Baudelaire [voir Acquisto 2008 : 20]. On verra que cette analogie se justifie à ses yeux de plusieurs façons. D'une part, Chopin et Baudelaire, si on peut les comparer entre eux, n'en sont pas moins pour lui deux artistes *incomparables*. D'autre part, ils partagent un même destin d'artistes célèbres mais incompris (ou du moins méjugés). Enfin (et c'est ce qui les rend incomparables tout en les condamnant à une gloire posthume fondée sur un malentendu), ce sont deux classiques qui exercèrent leur art en une époque peu propice au classicisme.

Reste à savoir – et notre but est précisément d'apporter des éléments de réponse à cette question – si, en faisant de Chopin et de Baudelaire des artistes classiques, Gide décrit fidèlement leur esthétique, ou s'il ne répond pas plutôt à des exigences intimes. En effet (ce sera là l'hypothèse directrice de notre réflexion), il semblerait qu'il veuille ainsi réduire les passions qui animent les œuvres des deux artistes non pas au silence (car ce n'est ni le déni ni exactement la sublimation que l'on voit œuvrer dans le discours de Gide sur Chopin et Baudelaire), mais à un chuchotement qui

notamment une remarque déplaisante qu'il y avait insérée sur Schumann). Une version intermédiaire de l'opuscule paraît en 1939 dans le tome xv des *Œuvres complètes*, puis la version « définitive », augmentée de fragments du *Journal* et d'extraits de partitions, est publiée par L'Arche en 1948. En 2010, les éditions Gallimard ont republié les *Notes sur Chopin*, avec un avant-propos du pianiste et compositeur Michaël Levinas. C'est cette dernière édition que nous citons.

ne soit audible que de quelques élus. Ce qui s'explique par le fait que ces passions sont pour lui de type homoérotique² – et suscitent par conséquent une véritable *esthétique de la discrétion*.

2. André Gide, point de convergence entre Chopin et Baudelaire

C'est donc presque malgré lui que Gide convoque la figure de Baudelaire quand il parle de Chopin. Non que le fait de doubler l'éloge du compositeur d'un hommage rendu au poète lui déplaise ; mais il est trop conscient des limites de toute comparaison entre les arts pour ne pas craindre que ce parallèle répété ne fausse son discours sur Chopin. Et pourtant, rien n'y fait, toutes les routes chopiniennes le mènent à Baudelaire :

J'ai souvent entendu rapprocher Beethoven de Michel-Ange, Mozart du Corrège, de Giorgione, etc. Encore que ces comparaisons entre des artistes d'un art différent me semblent assez vaines, je ne puis me retenir de remarquer combien souvent s'appliquent également à Baudelaire les remarques que je puis faire au sujet de Chopin, et réciproquement. De sorte que, déjà plusieurs fois, parlant de Chopin, le nom de Baudelaire est venu tout naturellement sous ma plume. [Gide 2010 : 41]

On remarquera toutefois la prudence de Gide. Il n'affirme pas que, décidément, Chopin ressemble fort à Baudelaire (ou Baudelaire à Chopin). Non : il note que, dans les textes qu'il écrit sur Chopin, le nom de Baudelaire pourrait souvent se substituer à celui du compositeur, sans pour autant que ses remarques perdent de leur pertinence. En d'autres termes, il laisse entendre que c'est en André Gide que se trouve le point de convergence entre Chopin et

- 2 Ce qui ne veut en aucune façon dire, bien entendu, que Gide prête à l'un ou à l'autre des amours pareilles aux siennes. Simplement, se reconnaissant socialement dans ces incompris, il leur prête une esthétique qui est celle qu'appellent ses propres « passions » amoureuses. – Quel crédit faut-il par ailleurs accorder à ceux qui, de nos jours, prétendent que Chopin était « attiré par les hommes » [voir *Le Nouvel Observateur*, 2020 ; page consultée le 18 décembre 2020] ? C'est ce qu'il ne nous appartient pas de déterminer ici.

Baudelaire ; ou, si l'on préfère, que l'un lui est aussi nécessaire que l'autre, et que les deux remplissent auprès de lui la même fonction.

Mais quelle fonction ? Celle d'engrais destiné à la culture de l'égoïsme (nous ne mettons aucune péjoration dans ce terme, qui désigne simplement ici l'entretien par l'artiste de sa propre personnalité), celle de modèles en matière d'irréductibilité, celle de maîtres en insoumission. On sait que Gide avait un attachement tout particulier pour le terme d'*idiosyncrasie*. Or Chopin et Baudelaire, pour lui, sont des artistes qui surent être fidèles à leurs idiosyncrasies respectives et demeurer toujours « près d'[eux]-même[s] »³ [Gide 1997 : 311] – et c'est en cela qu'il voudrait leur ressembler. En d'autres termes, Gide peint Chopin et Baudelaire non pas tels qu'ils sont, mais tels que lui, André Gide, voudrait être : capable d'être parfaitement original, et d'accomplir pleinement ses *amours singulières* (c'est-à-dire homosexuelles). Car il n'est pas aisé de rester égal à soi-même quand on se sent incompris, et quand on est tourmenté par des passions qui *n'osent pas dire leur nom*⁴. Et si Gide s'acharne comme il le fait contre les pianistes qui méconnaissent Chopin, qui ne comprennent pas qu'il n'est pas un artiste comme les autres, c'est sans doute parce que lui-même sait depuis l'enfance qu'il n'est pas « pareil aux autres »⁵, et parce que trop souvent, il s'est senti apprécié (voire aimé) pour ce qu'il n'était pas, ou au contraire haï pour avoir laissé entrevoir qui il était vraiment... Nul doute en tout cas qu'une véritable souffrance personnelle se fait entendre dans les lignes suivantes, extraites d'une lettre envoyée au compositeur Maurice Ohana dans les premiers jours de juillet 1946 : « Chopin n'est pas un musicien parmi les autres et la grande erreur des interprètes, c'est de le traiter comme un autre compositeur, alors qu'il apporte en musique quelque chose de foncièrement différent – ainsi que Baudelaire en poésie » [voir *Bulletin des Amis d'André Gide* 1986 : 27].

3 Note du 29 septembre 1931.

4 Rappelons qu'en 1927, François Porché publie un livre intitulé *L'Amour qui n'ose pas dire son nom* (Paris, Bernard Grasset). Il désigne par cette périphrase l'homosexualité.

5 On pourra consulter sur le sujet cette très belle étude : [Bertrand 2013 : 133-143].

3. Chopin et Baudelaire, incompris ou méjugés ?

On l'aura donc compris, Chopin et Baudelaire sont à la fois incomparables et méconnus⁶, ou plutôt, ils sont méconnus parce qu'incomparables. Pour Gide, Chopin, « dans l'histoire de la musique, tient à peu près la place (et joue le rôle) de Baudelaire dans l'histoire de la poésie, incompris d'abord l'un comme l'autre » [Gide 2010 : 45]. Qu'ils aient été incompris, cela semble incontestable : mais incompris de qui ? De leurs interprètes, on l'a dit déjà. Mais pas forcément, on le verra bientôt, de leurs auditeurs ou de leurs lecteurs, qui les méjugent plus qu'ils ne les méconnaissent, car ils perçoivent, instinctivement, l'élément de trouble (homoérotique ?) qui émane de leurs œuvres.

Inutile de rappeler le procès que ses *Fleurs du Mal* valurent à Baudelaire – si ce n'est pour souligner que, pour Gide, Chopin est méjugé comme peut l'être le poète. Et si Baudelaire fait scandale, ce n'est pas uniquement, aux yeux de Gide, à cause du contenu explicitement provocateur de son œuvre. C'est aussi et avant tout parce que ses pièces ne s'offrent pas au lecteur dès la première lecture, leur évidence formelle enrobant un cœur d'ombre⁷ – et l'on pense ici à la magnifique expression qui vient à Gide quand il parle de Pouchkine, Raphaël et Mozart, capables d'explorer les « profondeurs »

6 En 1944, Gide écrit d'ailleurs à Simenon : « Vous vivez sur une fausse réputation (tout comme Baudelaire, ou Chopin) » [Gide, Simenon 1999 : 68-71].

7 Nous sommes parfaitement conscient du fait que notre affirmation entre en contradiction frontale avec ce que Gide écrit dans sa préface aux *Fleurs du Mal* : « Durant de longues années, et je serais tenté de dire : jusqu'à nos jours, certains dehors fallacieux de ce livre cachèrent en les abritant ses trésors les plus radieux. Certains gestes, certains tons crus, certains sujets de poème, et même je pense quelque affectation, une complaisance amusée à prêter au malentendu, abusèrent les contemporains » [voir Gide 1924b : 165]. Mais Gide, à l'évidence, reste sensible à la tension qui informe la poésie baudelairienne – comme à celle qui anime la musique chopinienne, dont il estime que le vernis romantique recouvre en fait une substance parfaitement classique. Et il nous semble qu'il entre une grande part de déni dans cette priorité accordée au lumineux sur le ténébreux. Si en effet le premier public bourgeois de Baudelaire a pu se laisser abuser par les apparences scandaleuses de ses *Fleurs du Mal*, au point de n'en plus apercevoir l'irréprochable facture, Gide, au contraire, semble se laisser éblouir volontairement par la perfection formelle du recueil, afin de n'avoir pas à (s')avouer trop explicitement que c'est aussi le caractère provocateur (et homoérotique ?) de son contenu qui l'attire.

les plus abyssales qui soient : celles que l'on atteint lorsque l'on va chercher « l'insondable dans la clarté » [Gide 1999 : 301]. Baudelaire et Chopin, donc, irritent en raison de leur différence essentielle, qui les rend incompréhensibles aux esprits pressés. C'est ce que note Gide en 1910 dans un article intitulé « Baudelaire et M. Faguet » : « Ces qualités secrètes sont ce qui fait paraître l'œuvre d'abord incertaine un peu, trouble parfois, mystérieuse, inquiétante pour ceux qui prétendent découvrir d'un coup tout "ce que l'auteur a voulu dire", énigmatique enfin et lâchons le mot affreux : "malsaine" ! » ; et il ajoute en note : « J'admire que ce soit le même mot dont également on s'est le plus servi pour qualifier – disqualifier – la musique de Chopin, dont la perfection précisément présente avec celle des poèmes de Baudelaire de si subtils et constants rapports » [Gide 1999 : 248].

Plusieurs expressions méritent de retenir ici l'attention. Nous ne pourrions les commenter toutes, mais nous nous arrêterons sur certaines toutefois. « "Ce que l'auteur a voulu dire" » d'abord : Gide, on le sait (et les guillemets sont là pour nous le rappeler), n'est pas de ceux qui aiment à prêter du sens aux œuvres musicales. Rien ne lui est plus insupportable que la musique « à programme ». Il n'est pour s'en convaincre que d'ouvrir *Si le grain ne meurt* (1926), où il évoque sa jeunesse parmi les poètes en herbe, amis de Mallarmé et admirateurs de Wagner :

Dans le cercle autour de Mallarmé, où je fus bientôt entraîné par Louis, chacun se piquait d'aimer la musique, Pierre Louis le premier ; mais il me paraissait que Mallarmé lui-même et tous ceux qui le fréquentaient, recherchaient dans la musique encore la littérature. Wagner était leur dieu. Ils l'expliquaient, le commentaient. Louis avait une façon d'imposer à mon admiration tel cri, telle interjection, qui me faisait prendre la musique « expressive » en horreur. Je me rejetais d'autant plus passionnément vers ce que j'appelais la musique « pure », c'est-à-dire celle qui ne prétend rien signifier ; et par protestation contre la polyphonie wagnérienne, préférais (je le préfère encore) le quatuor à l'orchestre, la sonate à la symphonie. [Gide 2001 : 252]

Mais il convient d'être prudent, et ce pour deux raisons : d'une part, c'est de poésie et non de musique qu'il s'agit en premier lieu dans l'article de 1910 ; et d'autre part, Gide introduit dans sa charge contre les auditeurs (ou les lecteurs) impatientes un complément circonstanciel de manière qui en change la portée. Il s'en prend non pas tant à ceux qui veulent comprendre ce que le poète (ou le musicien) « a voulu dire », qu'à ceux qui prétendent le comprendre « d'un coup ». En d'autres termes, il se pourrait bien qu'il y ait quelque chose à comprendre dans la musique de Chopin (comme dans la poésie de Baudelaire), mais que ce « quelque chose » (qui fait signe vers le désir homoérotique) soit de l'ordre de l'indicible, et ne soit donc accessible qu'à ceux qui savent, par leur subtilité morale comme intellectuelle, rendre intelligible à eux-mêmes le non-dit.

Autre terme sur lequel nous souhaiterions nous arrêter : l'adjectif « malsaine ». C'est de santé, non pas physique, non pas mentale, mais bien morale qu'il est question ici. Mais il va de soi que ce sont des péchés d'ordre physique – et implicitement homoérotique dans la lecture de Gide – qui sont à l'origine de la dégradation morale dont sont menacés le lecteur de Baudelaire comme l'auditeur de Chopin. Ce qui rendrait les poèmes de l'un et les pièces de l'autre corrupteurs, c'est une sensualité d'autant plus irrégulière qu'elle n'est pas toujours manifeste (du moins chez Chopin, Baudelaire étant plus ouvertement scandaleux), et qu'elle demeure bien souvent dans le domaine du clandestin. Il semble d'ailleurs presque absurde d'accuser Chopin de détourner ainsi ses auditeurs du droit chemin... Qui donc porte un tel jugement sur le compositeur polonais ? « On », dit Gide, sans plus de précisions. Mais derrière cet « on » se profile assez clairement la figure de la mère de Gide. En effet, dans *Si le grain ne meurt*, Gide écrit ceci : « Ma mère tenait la musique de Chopin pour "malsaine" »⁸. Et il ne dit pas autre chose à la jeune Annick Morice dans la fameuse leçon filmée par Marc Allégret [voir Allégret 1952]. Comme le résume Daniel Moutote, « Gide a peut-être opté pour la musique de Chopin

8 Voir le long passage sur l'éducation musicale du jeune Gide dans [Gide 2001 : 182-191].

parce que sa mère, dit-il, la lui défendait » [Moutote 1993 : 147]. Ce qui ne signifie en aucune façon que Gide se déprend pleinement du jugement maternel sur Chopin. Certes, il semble presque s'acharner à faire passer Chopin pour un compositeur « pur », pour l'artiste impeccable par excellence – il faudrait presque dire pour le créateur *innocent* entre tous. Mais on peut penser que, précisément, ce qui le séduit dans les œuvres du compositeur polonais, c'est qu'il croit y retrouver sa propre hésitation entre sensualité et idéalité, qu'il lui semble qu'elles sont traversées par une tension entre « chasteté » et « tentation » qui est fondatrice dans sa propre production et dans son propre *ethos* homosexuel. Il n'est donc pas du tout exclu que Gide *reprenne* (sans doute à son insu) le jugement de sa mère à *son compte*, mais *sans en tenir compte*. Ne reproche-t-il pas d'ailleurs à Cortot de négliger, quand il interprète Chopin, les éléments charnellement troublants de ses pièces ? Témoin cette note diaristique datée du 30 octobre 1929 : « Disque de Cortot : *Préludes* de Chopin. Sensualité absente ; en tiennent lieu grâce et sentimentalité » [Gide 1997 : 160].

On a donc le sentiment qu'implicitement, Gide donne raison au public bourgeois qui perçoit de façon instinctive ce qui, dans l'œuvre de Chopin comme dans celle de Baudelaire, pourrait mettre en péril la moralité publique. De la sorte, les deux artistes ne seraient pas tant incompris⁹ que méjugés, du moins par le « grand public ». On ne saurait dire, bien entendu, que le public bourgeois fait ainsi preuve de clairvoyance. Mais à l'évidence, il est spontanément effrayé par tout ce qui pourrait venir l'*inquiéter* (l'adjectif « inquiétante » étant précisément le troisième terme saillant qu'il nous semblait important de commenter dans le passage cité plus haut), et pressent obscurément ce qui se trame au cœur des œuvres de Baudelaire et Chopin.

On l'a dit, il en va différemment des interprètes, qui semblent beaucoup plus obtus encore que l'auditeur ordinaire. Cortot (victime favorite de Gide parmi les musiciens) ne semble même pas

9 Même si Gide, qui se refuse à reconnaître *ouvertement* que c'est aussi la part obscure de Baudelaire et de Chopin qui le séduit, écrit dans sa préface aux *Fleurs du Mal* : « Baudelaire est sans doute l'artiste au sujet de qui l'on a écrit le plus de sottises » [voir Gide 1924b : 166].

deviner que les pièces de Chopin comportent une dimension sensuelle ; et ses collègues, dans l'ensemble, ne valent pas mieux aux yeux de Gide. Il leur manque le sens de l'extraordinaire, du singulier, de l'idiosyncrasique qui leur permettrait de comprendre le génie¹⁰ de Chopin. Si l'art de la contrainte propre à Bach fait paradoxalement de lui un compositeur aisément accessible, la poétique originale de Chopin le condamne à demeurer méconnu :

Parlons plus simplement : d'autres, et en grand nombre, jouent et joueront Bach aussi bien et même beaucoup mieux que moi. Il n'y faut pas tant de malice. Pour Chopin, c'est une autre affaire – il y fallait une compréhension particulière que je ne vois pas que puisse avoir un musicien qui ne serait pas surtout un artiste. [...] Il n'est pas jusqu'à ce certain sens du fantastique, par quoi il ne rejoigne également Baudelaire. [Gide 1997 : 451-452]

Ces propos restent quelque peu nébuleux, il est vrai. Affirmer qu'il faut de la « malice » et une « compréhension particulière » pour aborder le « fantastique » chopinien avec lucidité, c'est refuser aux non-initiés l'accès au temple. Mais sans doute ce qui se joue dans le rapport de Gide à Chopin n'est-il pas de l'ordre du dicible. Sans doute les amours qui lient l'écrivain au compositeur dont il prétend être l'interprète élu entre tous sont-elles de celles *qui n'osent pas dire leur nom*. Les sentiments par lesquels passe selon Gide l'interprète qui s'aventure en terre chopinienne ne sont pas en tout cas sans rappeler ceux qui tourmentent Saül dans la pièce dont il est le héros (homosexuel) éponyme (pièce dont le texte paraît en 1903, mais qui ne sera jouée qu'en 1922). Le musicien qui joue Chopin doit accepter de se laisser inquiéter par le compositeur, de se vouer à l'intranquillité, sans quoi il le « dénaturera » : « Ils ne savent pas le jouer. Ils faussent l'intonation même de sa voix. Ils se lancent dans un poème de Chopin comme des gens qui seraient

10 Rappelons ici la définition du mot « génie » que donne le *Trésor de la langue française* : « Ensemble des tendances spécifiques et distinctives (caractérisant une réalité concrète, une personne, une communauté) » [voir « Génie » 2020].

d'avance parfaitement sûrs de leur affaire. Il y faudrait du doute, de la surprise, du tremblement [...] » [Gide 1997 : 451-452]. On serait donc presque tenté de dire qu'il y a quelque chose d'homoérotique dans l'affection qui pousse l'écrivain vers le compositeur, qu'il semble véritablement considérer comme un *alter ego*. Et c'est là sans doute ce qui distingue les affinités qui lient Gide à Chopin de celles qui l'unissent à Baudelaire : avec le second, il n'a pas une relation aussi intime. Il constate que Baudelaire inquiète *les autres*, et en conçoit une vive admiration pour le poète, dont il veut dégager l'œuvre de la masse des discours parasites qui en ont déformé l'apparence. Mais il ne va pas jusqu'à s'identifier à lui comme il peut s'identifier à Chopin.

Quoi qu'il en soit de cette différence de profondeur dans la communion de Gide avec les deux artistes, on aura compris que ce n'est qu'en apparence que Gide estime que Chopin et Baudelaire sont incompris parce que le grand public ne perçoit pas ce qu'ils ont de classique. Car en réalité, il se pourrait bien que, s'il se considère comme l'un des rares à les comprendre, ce soit parce que, tout en percevant *comme les autres* ce que leurs œuvres peuvent avoir de troublant, il ne juge pas *malsaine* l'inquiétude qu'elles éveillent en lui.

4. Transmuer la passion en beauté ?

Il n'en demeure pas moins que Gide tient absolument à faire passer Chopin et Baudelaire pour des classiques. Certes, on a l'impression qu'il s'agit là d'un geste de déni, et que ce lui est un moyen de fermer les yeux sur le *cœur de ténèbres* de leurs œuvres, dont la contemplation directe risquerait de l'aveugler. Mais cela ne nous dispense pas de lire attentivement les passages où Gide décrit ou définit l'esthétique classique des deux artistes : en effet, il se pourrait bien que l'hypothèse du « déni » puisse et doive être dépassée. Considérons telle lettre à André Rouveyre datée du 11 avril 1928. Gide y organise la masse des artistes en deux groupes. Les uns, tourmentés, donnent des œuvres passionnées ; les autres, sereins, n'ont de révérence que pour la beauté. Or, de quel côté classe-t-il Chopin et Baudelaire ? Du côté des « paisibles », bien entendu :

Léda pondit deux œufs. L'un contenait Castor, l'autre Pollux. Mais l'un contenait aussi Clytemnestre ; l'autre, pareillement gémeillé, contenait, avec Castor, Hélène. Partant de ce renseignement, je me plus à imaginer qu'il restait à chacun de ces deux frères quelque chose de ce confinement, l'un avec la passion – Clytemnestre ; l'autre avec Hélène – la beauté. [...] J'imaginai le poète-artiste, docilement soumis à leur double influence, sentir se conjuguer en lui les rayons de ces deux astres opposés. [...] Ceux qui, comme Goethe ou Racine, se tiennent équidistants de Pollux et de Castor sont très rares. Certains se tiennent si près de l'un des deux jumeaux, qu'ils en viennent à méconnaître l'autre et professent pour lui grand mépris, sans trop comprendre ou s'avouer qu'ils perdraient d'un coup toute valeur s'ils n'en étaient plus du tout éclairés. De là ces deux cohortes, que d'autres appelleront des « familles d'esprits ». Je ne sais trop dans laquelle me ranger ; dans celle où je reconnais Apollinaire, près de Villon, de Verlaine, de Schumann, de Musset, de Heine, et de Delacroix, ou dans celle où, près de Vinci, de Poe, de Baudelaire, de Gautier, d'Ingres, de Bach et de Chopin (n'en déplaise à Guy de Pourtalès), vient se ranger l'admirable Paul Valéry. [Gide, Rouveyre 1967 : 108-109]

Attention toutefois : ces deux familles sont perméables l'une à l'autre, chaque artiste ayant dans ses veines au moins une goutte du sang de la famille dont il n'est pas le représentant. En d'autres termes, la passion n'est étrangère ni à Baudelaire, ni à Chopin, et il se pourrait bien que ce soit leur capacité à transmuier la passion en beauté qui fasse d'eux des artistes supérieurs – à telle enseigne qu'au déni se substituerait un mécanisme de sublimation¹¹.

Mais peut-être faut-il aller plus loin encore. Souvenons-nous de cette remarque des *Notes sur Chopin* : « Je songe à ce “ton de confessionnal” que Laforgue louait chez Baudelaire » [Gide

11 Comment ne pas songer ici à la magnifique définition de la culture que Thomas Mann donne par le truchement du narrateur de son *Docteur Faustus*, Serenus Zeitblom : « la culture est à proprement parler l'intégration pieuse et régulatrice, je dirais apaisante, de l'élément anormal et nocturne dans le culte des dieux » [Mann 1996 : 324] ?

2010 : 43]. Certes, on pourrait penser qu'ici, Gide fait l'éloge de la sincérité de Baudelaire, qui exprime de façon explicite ce qui l'agite. Prêtons toutefois une oreille plus attentive à ce que nous dit la grammaire. Quand Gide reprend l'expression de Laforgue, et évoque à son tour le « ton de confessionnal » qui l'émeut chez Baudelaire et Chopin, il cite un groupe nominal dont le noyau est « ton » : le « confessionnal » est relégué dans le complément du nom. Grammaticalement, donc, il semble manifeste que ce qui compte ici, ce n'est pas seulement la substance de la confession (même si elle est loin d'être négligeable). C'est aussi son apparence esthétique – celle d'un murmure certes compréhensible, mais malgré tout à peine audible, si ce n'est par un unique confident privilégié (et Gide s'imagine être celui-là, du moins en ce qui concerne Chopin). En d'autres termes, la sincérité à laquelle Gide rend ici hommage en creux n'est nullement synonyme d'épanchements. Pour reprendre les catégories jakobsoniennes, elle est en grande partie poétique, et pas seulement expressive. Daniel Moutote résume cela dans une formule qui a l'air contradictoire, mais qui ne l'est nullement : « La sincérité artistique est une [...] expression [...] de la vertu de réserve », qui constitue l'« une des principales de l'harmonieux faisceau de vertus » en quoi consiste le classicisme gidien [Moutote 1990 : 79]. Il n'y a donc ni grand aveu public, ni déni, ni non plus sublimation (car la confession reste une confession) ; mais réduction du champ de réception du discours de l'aveu, qui du même coup subit un *tempérament* qui en fait un objet esthétiquement classique.

Rappelons que Gide, dans ses *Notes sur Chopin*, affirme que Chopin et Baudelaire se ressemblent en ceci, que la « rhétorique », la « déclamation » et le « développement oratoire » leur sont étrangers. En d'autres termes, il savent confiner leurs œuvres dans l'horizon d'une réception intime. Ils ne proclament pas les inquiétudes qui les dévorent, et se contentent de les exprimer dans un murmure qui ne s'adresse qu'aux *happy few* (Stendhal figurant à côté de Baudelaire et Chopin parmi les artistes dont Gide considère qu'ils surent être fidèles à eux-mêmes et qu'ils ne se trahirent pas pour être aimés ou appréciés du plus grand

nombre¹²). Mais ils les affrontent (ils ne tombent donc pas dans le piège du déni), et les disent même : pour Gide, transmuier la passion en beauté, ce n'est donc pas la sublimer au sens freudien du terme, mais plus simplement lui imposer une esthétique que d'une certaine façon elle appelle. Car, on l'a dit, pour lui, la passion que l'on voit discrètement à l'œuvre chez Chopin et chez Baudelaire est une passion fondamentalement homoérotique. Or n'oublions pas que la parole homoérotique doit selon lui se contenter d'un horizon de réception extrêmement restreint : *Corydon*, ainsi, n'est d'abord imprimé que pour quelques amis qui partagent avec l'auteur une même orientation sexuelle¹³. Par suite, le classicisme que Gide prête à Chopin comme à Baudelaire ne serait rien d'autre que l'esthétique même de l'amour homosexuel. Et cela nous invite à interpréter différemment les lignes de l'article sur « Baudelaire et M. Faguet » (1910) que nous commentons plus haut. Relisons-les : « Une œuvre ne survit que par des qualités profondes ;

12 Nous parlions plus haut de l'égoïsme que Gide prête aux grands artistes qu'il admire. Cet égoïsme n'a rien à voir avec un défaut de sensibilité à l'autre ou aux autres. Il s'agit bien plutôt de la capacité à être fidèle à soi-même, et à cultiver la part la plus singulière de sa personnalité de créateur. Cette authenticité, qui entraîne une réduction draconienne du nombre des lecteurs ou des auditeurs lucides, est pour le Gide critique le critère ultime de jugement. Et, bien entendu, à ses yeux, Chopin et Baudelaire sont (avec Stendhal) les artistes les plus authentiques, les moins suspects de s'être trahis, qui soient. C'est ce qui appert de cette remarque datée du 29 septembre 1931 : « Du temps que j'admiraï encore Delacroix, la lecture de son *Journal* a été une grande déconvenue. Pas plus dans son style que dans son art, il ne parvient à être tout à fait près de lui-même, comme font Baudelaire, Stendhal ou Chopin, qu'il savait pourtant admirer » [Gide 1997 : 311].

13 Le 7 août 1909, Gide écrit ainsi à son grand ami Fédor Rosenberg : « Oserai-je publier cela ?? [...] Je fais dactylographier l'ouvrage à huit copies. Peut-être pourrai-je t'en envoyer une... ? Inutile de te dire combien je suis désireux de te faire connaître cela, et soucieux de ton avis ». Et le 24 juillet 1911, il lui récrit au sujet du même livre : « Je travaille à mon grand traité – et même je te dirai (secrètement) que j'en ai fait imprimer déjà la première partie – que j'avais besoin de voir devant moi, et à laquelle j'ai tout aussitôt vu beaucoup à reprendre. J'ai fait tirer cela à vingt exemplaires – c'est dix de trop – un de ces exemplaires t'est destiné – mais je les garde tous dans mon tiroir jusqu'à ce que j'aie complètement achevé d'écrire l'ouvrage ; pour être plus sûr de le mener à bien » [voir Gide, Rosenberg 2021 : 429, 446].

ces qualités secrètes sont ce qui fait paraître l'œuvre d'abord incertaine un peu, trouble parfois, mystérieuse, inquiétante pour ceux qui prétendent découvrir d'un coup tout "ce que l'auteur a voulu dire", énigmatique enfin et lâchons le mot affreux : "malsaine" ! ». Notre nouvelle hypothèse nous engage à changer de focalisation, et à fixer notre regard herméneutique sur d'autres termes. « [S] ecrètes », « mystérieuse », « énigmatique », autant d'adjectifs qui pourraient bien renvoyer à des qualités non pas circonstancielles, mais bien essentielles de l'esthétique homosexuelle gidienne ; à des qualités non pas subies, non pas liées aux contingences sociales, mais assumées et délibérées. Ici, Gide affirme bien haut que l'art de la discrétion propre à Chopin comme à Baudelaire est aussi un art du secret. Et s'il n'hésite pas à dénoncer ainsi le secret, c'est que son goût du *sotto voce* n'est le fruit ni des manœuvres du sur-moi, ni d'une forme de timidité sociale. Non : à ses yeux, l'amour homosexuel est l'amour *mesuré* (ou *bien tempéré*) par excellence. C'est pourquoi il est ennemi de la tonitruance wagnérienne, et trouve son expression idéale dans la réserve chopinienne (et baudelairienne). Souvenons-nous, dans *Corydon*, du reproche fait au double de l'auteur par son interlocuteur : « vous crânez en chambre et parmi vos pairs ; mais en plein air et devant public votre courage s'évapore. Vous [...] protestez éloquemment à voix basse ; mais à voix haute, vous flanchez » [Gide 1924a : 22]. Blâme malvenu – mais qui fournit paradoxalement une parfaite définition de l'esthétique homosexuelle, qui se caractérise justement par le « ton de confessionnal » que Laforgue aimait chez Baudelaire, et que Gide retrouve chez Chopin.

5. Conclusion : pourquoi Gide avait le trac...

Bref, si, aux yeux de Gide, Chopin est incomparable comme Baudelaire, et si, comme le poète des *Fleurs du Mal*, il est tour à tour incompris et méjugé, c'est parce qu'il est le représentant d'une esthétique du secret et du murmure indissociable de l'*ethos* homosexuel. Et l'on comprend mieux dès lors pourquoi Gide était saisi par un « trac » irrépessible à chaque fois qu'il devait jouer Chopin en public. En 1914 par exemple, il joue la *Sonate en si mineur*, la

première *Ballade*, le *Scherzo en si mineur* et des *Préludes* chez le peintre Jacques-Émile Blanche : c'est un échec. Il note alors dans son *Journal* : « J'aurais voulu que Jacques-Émile Blanche pût [...] entendre [la *Ballade*] à Cuverville, certains jours, quand je la joue comme il faut » [Gide 1996 : 817]. Mais il n'y a jamais personne (ou presque) pour entendre la voix authentique du Chopin de Gide... En janvier 1917, la scène se répète (deux fois même), devant d'autres auditeurs :

Devant Mathilde, de nouveau, cette même paralysie m'a pris, qui me fige, au piano, chaque fois que je me sens écouté. Ma mémoire même trébuche dès les premières mesures du morceau que je sais le mieux. [...] L'autre jour, devant Darius Milhaud, pareille inhibition lorsque je voulus lui indiquer le passage du *Scherzo* de Chopin auquel mes notes faisaient allusion. [Gide 1996 : 1022]

Pourquoi une telle « paralysie », pourquoi une telle « inhibition » ? Parce qu'il ne sert de rien de manifester son essence la plus intime devant qui la méconnaîtra fatalement... Dans sa préface aux *Fleurs du Mal*, publiée justement en 1917, Gide n'écrit-il pas que seule une « âme amie » saura, « attentive [au] chant discret » du poète, en découvrir les « inquiétantes sincérités » [Gide 1924b : 167] ? On ne saurait mieux décrire l'horizon d'attente que Gide appelle de ses vœux pour son Chopin.

Bibliographie

- Acquisto Joseph (2008), « La musique du désir et de la pureté. Gide face à Chopin et Baudelaire », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 157, janvier, p. 19-32.
- Allégret Marc (1952), *Avec André Gide*, [film documentaire], [page consultée : le 29 octobre 2021], <https://tinyurl.com/x3k7us4j>.
- Bertrand Stéphanie (2013), « “Je ne suis pas pareil aux autres” : le “je” gidien, entre désir de singularité et tentation de banalité », *Bulletin des Amis d'André Gide*, n° 177-178, janvier, p. 133-143.
- Bulletin des Amis d'André Gide* (1986), n° 71, juillet.

- « Génie » (2020), [page consultée : le 18 décembre 2020],
<https://www.cnrtl.fr/definition/génie>.
- Gide André (1924a), *Corydon*, Gallimard, Paris.
- Gide André (1924b), *Incidences*, Gallimard, Paris.
- Gide André (1996), *Journal*, t. I : 1887-1925, Gallimard, Paris.
- Gide André (1997), *Journal*, t. II : 1926-1950, Gallimard, Paris.
- Gide André (1999), *Essais critiques*, Gallimard, Paris.
- Gide André (2001), *Si le grain ne meurt*, in : *Souvenirs et voyages*,
 Gallimard, Paris.
- Gide André (2010), *Notes sur Chopin*, Gallimard, Paris.
- Gide André, Rosenberg Fédor (2021), *Correspondance 1896-1934*,
 éd. Nikol Dziub, Presses Universitaires de Lyon, Lyon.
- Gide André, Rouveyre André (1967), *Correspondance (1909-1951)*,
 éd. Claude Martin, Mercure de France, Paris.
- Gide André, Simenon Georges (1999), *Correspondance : 1938-1950*,
 Omnibus, Paris.
- Le Nouvel Observateur* (2020), [page consultée : le 18 décembre 2020],
<https://tinyurl.com/ymjh7hjz>.
- Mann Thomas (1996), *Le Docteur Faustus*, traduit de l'allemand par
 Louise Servicen, in : *Romans et nouvelles III*, Le Livre de Poche,
 Paris, p. 317-903.
- Moutote Daniel (1990), *Réflexions sur « Les Faux-monnayeurs »*,
 Champion, Paris.
- Moutote Daniel (1993), *André Gide : esthétique de la création littéraire*,
 Champion, Paris.

Augustin Voegele

An Uncanny Sincerity: Baudelaire and Chopin Read by André Gide

Why does André Gide so often compare Chopin to Baudelaire? For several reasons: because for him, the two artists are unique, irreplaceable, incomparable; because both were initially misunderstood; and because they are both classics of the nineteenth century. In other words, what distinguishes them, according to Gide, is their aesthetics of discretion, which is very similar to the one he develops in his own works – particularly those in which he defends the homosexual cause.

Keywords: Chopin; Baudelaire; André Gide; music; homosexuality.

Augustin Voegele – Docteur en littérature française et major du concours externe spécial de l'agrégation de Lettres modernes en 2020, Augustin Voegele est également pianiste. Lauréat du Prix 2017 de la Fondation des Treilles et de la Fondation Catherine Gide, il est l'auteur de trois essais (dont *Musique et désir chez André Gide*, 2020) et de quatre disques (dont *Chopin par André Gide*, 2019).