Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 45 (2006)

Artikel: Chopin dans la poésie allemande du XX siècle : deux exemples : Benn et Enzensberger

Autor: Böschenstein, Bernhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-858793

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 05.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

BERNHARD BÖSCHENSTEIN

Chopin dans la poésie allemande du XXe siècle
Deux exemples : Benn et Enzensberger

Gottfried Benn : Chopin

Nicht sehr ergiebig im Gespräch,
Ansichten waren nicht seine Stärke,
Ansichten reden drum herum,
wenn Delacroix Theorien entwickelte,
wurde er unruhig, er seinerseits konnte
die Notturnos nicht begründen.

Schwacher Liebhaber,
Schatten in Nohant,
wo George Sands Kinder
keine erzieherischen Ratschläge
von ihm annahmen.

Brustkrank in jener Form
mit Blutungen und Narbenbildung,
die sich lange hinzieht ;
stiller Tod
im Gegensatz zu einem
mit Schmerzensparoxysmen
oder durch Gewehrsalven :
man rückte den Flügel (Erard) an die Tür
und Delphine Potocka
sang ihm in der letzten Stunde
ein Veilchenlied.

Nach England reiste er mit drei Flügeln :
Pleyel, Erard, Broadwood,
spielte für zwanzig Guineen abends
eine Viertelstunde
bei Rothschilds, Wellingtons, im Strafford House
und vor zahllosen Hosenbändern ;
verdunkelt von Müdigkeit und Todesnähe
kehrte er heim
auf den Square d'Orléans.

Dann verbrennt er seine Skizzen
und Manuskripte,
nur keine Restbestände, Fragmente, Notizen,
diese verräterischen Einblicke –
sagte zum Schluß :
«Meine Versuche sind nach Maßgabe dessen vollendet,
was mir zu erreichen möglich war.»

Spielen
sollte jeder Finger
mit der seinem Bau entsprechenden Kraft,
der vierte ist der schwächste
(nur siamesisch zum Mittelfinger).
Wenn er begann, lagen sie
auf e, fis, gis, h, c.

Wer je bestimmte Präludien
von ihm hörte,
sei es in Landhäusern oder
in einem Höhengelände
oder aus offenen Terrassentüren
beispielsweise aus einem Sanatorium,
wird es schwer vergessen.

Nie eine Oper komponiert,
keine Symphonie,
nur diese tragischen Progressionen
aus artistischer Überzeugung
und mit einer kleinen Hand.[1]

Gottfried Benn : Chopin

Peu prolixe dans la conversation,
les opinions n'étaient pas son fort,
les opinions tournent autour de la chose,
quand Delacroix développa ses théories,
il s'inquiéta, lui pour sa part ne savait
pas motiver ses Nocturnes.

Amant faible ;
ombre à Nohant,
où les enfants de George Sand
n'acceptaient de lui
aucun conseil pédagogique.

1 Gottfried Benn, *Gedichte 1*, in *Sämtliche Werke, Stuttgarter Ausgabe,* éd. G. Schuster, 7 vols (Stuttgart : Klett-Cotta, 1986-2003), vol. i, p. 180 sq.

Poitrinaire de cette sorte
qui, d'hémorragies en cicatrisations,
traîne en longueur ;
une mort sans bruit
à l'opposé d'une mort
aux paroxysmes de souffrance
ou par salves de fusil :
on plaça le piano à queue (Erard) près de la porte
et Delphine Potocka
lui chanta dans sa dernière heure
le chant des violettes.

Il fit le voyage d'Angleterre avec trois pianos à queue :
Pleyel, Erard, Broadwood,
joua pour vingt guinées le soir
un quart d'heure
chez les Rothschild, les Wellington, à Strafford House
et devant un parterre de l'ordre de la Jarretière ;
assombri par la fatigue et l'approche de la mort
il rentra
Square d'Orléans.

Puis il brûle ses ébauches
et manuscrits,
ne rien laisser surtout, ni fragments, ni notes,
rien en pâture aux regards traîtres –
à la fin il dit :
«Mes essais sont achevés autant
qu'il a été en mon pouvoir de le faire.»

Chaque doigt a de la force
selon sa conformation,
le quatrième, le plus faible,
celui qui est siamois du troisième.
Lorsqu'il débuta, ils étaient posés
sur le mi, le fa dièse, le sol dièse, le si, le do.

Celui qui aura entendu certains
de ses Préludes,
dans quelque manoir
ou paysage de montagne
ou par une porte ouverte sur une terrasse
par exemple d'un sanatorium,
comment l'oublier.

Jamais composé d'opéra,
jamais de symphonie,

mais ces progressions tragiques
jaillies de toute la conviction d'un artiste
et avec une main petite.

Hans Magnus Enzensberger : F. C. (1810-1849)

Ein heiteres Kind : soviel wissen wir. Die Schlösser in der Provinz
waren damals noch ganz aus Holz. In der Hauptstadt
haperte es mit dem Pflaster. Die Abende waren still.
Kienspäne, Handlaternen und Fackeln.

Sie mästen mich, als ob ich ein Pferd wäre. Immerhin,
der Zar schenkt ihm einen Diamanten. Sonst erinnert nicht viel
an diese Jahre : ein paar Billets, Schleifen, gepreßte Veilchen
unterm Glas der Vitrine, Warschauer Souvenirs.

Die Abreise nach dem Westen hat sich verzögert. *Meine Partituren*
sind kopiert, meine Taschentücher gesäumt. Paris
hat Pflastersteine genug für viertausend Barrikaden.
Die Kutschen sind unpünktlich. Es ist ein blutiges Jahr.

Doch die Säle sind ausverkauft. Lorbeerkränze, Bankette. *Alles,*
was ich bisher gesehen habe, scheint mir unerträglich veraltet.
Empfänge bei Rothschilds und Radziwills. Sein Anschlag diskret
bis zum Erlöschen : *Die Hämmer berühren kaum die Saiten,* sagt Berlioz.

In der Passage des Panoramas zischen die Gasflammen. Dort
begegnen einander zwei Emigranten. Zum Großen Herbstsalon
in der Hauptstadt des neunzehnten Jahrhunderts erscheint
ein Philosoph aus Berlin. Man spricht über Mode. *Wie groß*

und poetisch wir sind in unsern Lackschuhen und Kravatten.
Ist das ein Zitat ? Frühstück im Café Anglais. Die Gehröcke von Dautremont :
malvenfarben. Die Wäsche Batist. Die Gesichtsfarbe *fast durchsichtig.*
Zum Abschied sagt B. : *Die entscheidenden Schläge*

werden mit der linken Hand geführt. Aber was sind die entscheidenden Schläge ?
Die Anbeterinnen : *gebildete Amseln,* Hochadel. Über sein Privatleben
wäre jedes Wort zuviel. *Ich bin für Konzerte ungeeignet. Der Atem*
der Leute erstickt mich. Minutiöser Arbeiter. Legitimist. Dandy.

Mißtraut jedem Lob. Vergleicht sich mit einer Zypresse. *Das Klavier*
ist mein zweites Ich. Die Kritiker sehen «Fortschritte».
Er gibt sich abweisend, nüchtern, spricht von reiner Technik.
Doch für die Barcarole schreibt er *voce sfogato* vor : frei und rücksichtslos.

Die Gräfinnen sagen : *Er hustet sehr anmutig.* Diese Müdigkeit
ist schwer erklärlich. Bäder in Enghien. Reizbarkeit.

Im Kehlkopf sitzt etwas Tödliches. Der erste Blutsturz,
die Februar-Revolution : *Mein Konzert mußte ausfallen.*

Stattdessen eine Reise nach England. Er spielt vor der Queen.
Der Rasen ist angenehm, *aber der Kohlengeruch !*
(Mangel an Engagement.) Die Ökonomie seiner Arbeiten :
unter Blumen eingesenkte Kanonen – eingesenkt, oder verschüttet ?

Haben Sie Schmerzen, fragt der Arzt. (Blick auf die Place Vendôme.)
Antwort : *Nicht mehr.* Über ein schlechtes Gewissen
verfügte er nicht. Seine linke Hand war gut.
Die Unerbittlichkeit, mit der er, Zeit seines Lebens,

für das Überflüssigste eintrat, ist schwer zu erklären.[2]

Hans Magnus Enzensberger : F. C.

Un enfant gai : autant que nous le sachions. Les châteaux de province
étaient alors entièrement en bois. Dans la capitale,
on manquait de pavés. Les soirées étaient calmes.
Eclats de bois résineux, lanternes portatives et flambeaux.

L'on m'engraisse, tel un cheval. Toutefois,
le tsar lui offre un diamant. A part cela, peu de souvenirs
de ces années : quelques billets, quelques noeuds de ruban, des violettes pressées
sous le verre d'une vitrine, des souvenirs de Varsovie.

La départ vers l'Ouest s'est fait attendre. *Mes partitions*
sont copiées, mes mouchoirs ourlés. Paris
a assez de pavés pour quatre mille barricades.
Les voitures ne sont pas ponctuelles. C'est une année sanglante.

Mais les salles sont combles. Couronnes de laurier, banquets. *Tout*
ce que j'ai vu jusqu'ici me semble vieux, insupportable.
Des réceptions chez les Rothschild et les Radziwill. Son toucher est discret
jusqu'à l'extinction : *Les marteaux effleurent les cordes*, dit Berlioz.

Dans le passage des Panoramas sifflent les becs de gaz. Là,
deux émigrés se rencontrent. Lors du Grand Salon d'automne
dans la capitale du XIXe siècle un philosophe
de Berlin fait son apparition. On parle de la mode. *Que nous sommes*

grands et poétiques dans nos bottes vernies et avec nos cravates.
Est-ce là une citation ? Petit déjeuner au Café Anglais. Les redingotes de Dautremont :

2 Hans Magnus Enzensberger, *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts* (Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1975), p. 83 sq.

couleur mauve. Le linge de batiste. Le teint du visage *presque transparent.*
Au moment des adieux, B. dit : *Les frappes décisives*

se font de la main gauche. Mais que sont les frappes décisives ?
Les adoratrices : *des merles cultivés*, haute noblesse. Sur sa vie privée,
le moindre mot serait de trop. *Je ne suis pas propre à donner des concerts, qui me sens*
asphyxié par ces haleines. Travailleur minutieux. Légitimiste. Dandy.

Se méfie de chaque éloge. Se compare avec un cyprès. *Le piano*
est mon double. Les critiques voient des «progrès».
Il semble se refuser, il apparaît sobre, parle de technique pure.
Mais pour la Barcarolle, il prescrit *voce sfogato* : libre et sans égards.

Les comtesses disent : *Il tousse avec une grâce infinie.* Cette fatigue
est difficile à expliquer. Des bains à Enghien. Irritabilité.
Le larynx contient quelque chose de funeste. La première hémorragie,
la révolution de février : *Mon concert n'a pas pu avoir lieu.*

A sa place un voyage en Angleterre. Il joue devant la reine.
Le gazon est agréable, mais *l'odeur du charbon !*
(Manque d'engagement.) L'économie de ses ouvrages :
des canons enfouis sous des fleurs – enfouis, ou ensevelis ?

Souffrez-vous, demande le médecin. (Un regard sur la Place Vendôme.)
Réponse : *Plus.* Il n'avait pas mauvaise
conscience. Sa main gauche était efficace.
L'inflexibilité avec laquelle il s'est investi toute sa vie

pour ce qui est le plus superflu, est difficile à expliquer.

Deux poètes allemands du XXe siècle ont consacré chacun un poème à Frédéric Chopin. Le premier, Gottfried Benn (1886-1956), a inséré dans son recueil de poèmes *Statische Gedichte* (1948) un hommage à Chopin mettant en valeur « la conviction de l'artiste ». Chopin y apparaît dans la perspective de plusieurs situations biographiques exemplaires. La concentration sur le seul piano, le renoncement à des genres plus expansifs, plus monumentaux, comme l'opéra, la symphonie, sont certes une des raisons majeures de la prédilection de Benn pour Chopin, lui qui n'a jamais écrit ni roman ni drame, mais uniquement des poèmes, quelques proses et des essais.

Vingt-sept ans plus tard, le poète Hans Magnus Enzensberger (*1929), de quarante-trois ans le cadet de Benn, insère un poème sur Chopin dans son recueil *Mausoleum. Siebenunddreißig Balladen aus der Geschichte des Fortschritts.* La première de ces ballades est adressée à un horloger italien du XIVe siècle, Giovanni de' Dondi, la dernière au révolutionnaire argentin Che Guevara.

Chopin est non seulement le seul musicien dans cette galerie ; il est même, aux côtés de Piranesi et de Georges Méliès, le seul artiste, la majorité des poèmes s'adressant par exemple à des inventeurs, des hommes de science, des politiciens. Dans le poème sur Chopin, on ne décèle pas facilement la part de « progrès » qui légitimerait, aux yeux du poète, le choix de Chopin. Je pense que l'opiniâtreté de son travail lui a valu cette place d'exception.

Tant Benn que Enzensberger se sont servis d'un genre lyrique voisin de la prose[3] et hostile à toute poétisation. Les deux ont principalement recours à des moments sélectionnés de la biographie du compositeur[4]. Benn ne recourt qu'exceptionnellement à des citations de Chopin, Enzensberger beaucoup plus souvent. Les deux ont en commun de s'intéresser à ses rapports avec ses admirateurs et admiratrices aristocratiques en France et en Angleterre, à la conception de son art, à sa maladie. Mais il y a des différences significatives. Benn en effet est médecin, il est plus détaillé dans son évocation de la maladie. Il est aussi un poète de la mort. Ainsi fait-il revivre la dernière heure du compositeur musicalement et sentimentalement. Et il est un de ses grands admirateurs, qui se souvient de quelques préludes qui l'ont marqué. Enzensberger donne quant à lui la réplique à Benn. Il s'étonne de la ferveur avec laquelle Chopin exerce son art : « ce qu'il y a de plus superflu ». Enzensberger aime à mettre en question ce qui est pourtant sa première priorité, la poésie. Il a parfois, dans le prolongement de 1968, clamé haut et fort la fin de la poésie, puis il est apparu comme l'auteur d'un recueil composé à l'insu du public et offert

3 Dans une lettre du 18 janvier 1945 à F. W. Oelze, Benn admet que certains de ses nouveaux poèmes, dont *Chopin*, pourraient aussi être insérés dans un volume d'essais. Il les compare à des intermèdes biographiques, insérés dans des romans américains, comme par exemple ceux de John Dos Passos. Il utilise à cette occasion le terme de « poème statique ». Voir Gottfried Benn, *Briefe an F. W. Oelze*, éd. H. Steinhagen et J. Schröder, 2 vols (Wiesbaden : Limes, 1977), vol. i : 1932-1945, p. 377. Je dois cette information et plusieurs autres à Heinrich Kaulen qui, dans son interprétation de ce poème, présente également le contexte autobiographique qui a permis la genèse de ce texte. Voir Heinrich Kaulen, « Der Künstler und sein Publikum. Selbstspiegelung und poetologische Reflexion in Gottfried Benns *Chopin* », *Interpretationen. Gedichte von Gottfried Benn*, éd. H. Steinhagen (Stuttgart : Reclam, 1997), pp. 163-175.

4 La source principale de Benn est la biographie de Guy de Pourtalès, *Chopin ou le poète* (Paris : Gallimard, 1927), celle d'Enzensberger probablement la biographie de Camille Bourniquel, *Chopin* (Paris : Seuil, [2]1994), où j'ai découvert la majeure partie de ses citations, malheureusement toujours sans indications de la source. Le destinataire de cet essai connaissant toutes ces citations et leurs sources, je me suis permis de me contenter de les repérer, sans en rechercher la provenance exacte, ce qui aurait dépassé les compétences d'un germaniste. Je suis certain qu'il me pardonnera cette omission.

aux incrédules à un moment inespéré. Entre Benn et Enzensberger se situe une révolution dans la compréhension de la fonction de l'art : une des conséquences du Troisième Reich est bien la mise en question fondamentale de l'art, telle que nous la rencontrons par exemple dans le discours de Darmstadt de Paul Celan, *Le Méridien*.

Benn, qui s'était laissé séduire par l'idéologie nazie, n'est pourtant pas marqué par des doutes vis-à-vis de l'art, ce qu'on attendrait de lui. Si les éléments incantatoires et la perfection d'un art qui se referme sur lui-même sont bannis de ce poème spécifique, il ne s'agit pas là d'une révocation de la magie verbale qui est propre à nombre de ses poèmes contenus dans ce même recueil. Toujours est-il que, comme chez Enzensberger, la forme de son poème est très éloignée ici d'une tonalité qui évoquerait Chopin. Nous y rencontrons des informations biographiques formulées sans emphase, sans transposition métaphorique, mais plutôt réservées, voire sèches. Qu'il en aille de même pour Enzensberger, cela correspond à l'ensemble de son recueil. Mais de ses nombreuses citations, toujours brèves, se dégage une atmosphère authentique. La controverse entre les deux poètes concerne la finalité de leurs deux poèmes. Benn reste le défenseur d'un art qui recherche la perfection absolue, sur un fond de nihilisme affirmé de manière programmatique. Enzensberger met en question cette conception absolue de l'art. Son œuvre à lui, complexe et contradictoire, d'un poète doublé d'un essayiste, en offre un contre-exemple. Pour lui, Chopin est d'une part un dandy, un homme du monde, un conservateur, un ennemi des révolutions. Mais par ailleurs son art révèle une audace qui désavoue ses rapports avec un public mondain. Il y a dans ses œuvres tardives une liberté, une radicalité qui le situent à l'avant-garde.

Benn décrit le malade, l'amant, le voyageur, l'artiste absolu. Enzensberger additionne les contextes biographiques : Żelazowa-Wola, Varsovie, Paris, Londres, Paris, en omettant, à la différence de Benn, la période de l'amitié avec George Sand, à Nohant. Celle-là ne s'intégrerait pas dans ce portrait qui montre Chopin dans sa solitude face aux nombreux admirateurs et admiratrices. Enzensberger suit un peu la méthode appliquée par Walter Benjamin dans son ouvrage laissé en chantier après sa mort, en 1940 : *Das Passagen-Werk*[5]. Il évoque le « passage des Panoramas »[6], « théâtre du premier éclairage au gaz »[7]. Il répète la formule de Benjamin : Paris « capitale du XIXe siècle », qui fournit le titre des exposés initiaux inaugu-

5 Walter Benjamin, *Das Passagen-Werk*, éd. R. Tiedemann (Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1983).

6 *Ibid.*, pp. 99 et 1050.

7 *Ibid.*, p. 1224.

rant le futur livre[8]. Et il évoque le thème de la mode, qui constitue le second chapitre de l'ouvrage planifié[9]. Benjamin nous a laissé une masse considérable de citations fragmentaires qui auraient produit un montage riche en perspectives inédites. Enzensberger en fait un peu de même en multipliant ses références toujours concises et par là parfois difficiles à déchiffrer. Il faudrait connaître toute la correspondance de Chopin et de plus tous les documents reflétant les entretiens avec le compositeur pour pouvoir situer et contextualiser ces références surprenantes, voire séduisantes, sujettes à des réflexions visant à les intégrer selon un fil conducteur qui subit pourtant toujours de nouveau les effets de la discontinuité.

Mais regardons de plus près ces deux poèmes complémentaires. Benn construit une progression allant de la critique à l'admiration de plus en plus fervente. Chopin n'est pas un théoricien[10], il n'est pas un amant convaincant ; il est poitrinaire, on l'aperçoit au moment de son agonie. Ses concerts offerts aux nobles et riches d'Angleterre, la proximité de sa mort lors de son retour à Paris, la destruction de ses esquisses laissant voir des œuvres seulement ébauchées, son aveu d'avoir achevé ce qui lui était possible d'atteindre, sa technique de pianiste conscient de l'usage individuel prévu pour chacun des cinq doigts, si différents les uns des autres[11], l'impact exercé par ses préludes sur un auditeur situé à un lieu de vacances en altitude ou de régénération, et – comme apogée – les « progressions tragiques »[12] d'un tempérament artiste absolument déterminé : voilà en raccourci le squelette du poème de Benn. Ce dernier mêle à ce portrait beaucoup de traits qui sont liés de manière programmatique à sa propre poétique faisant naître l'art absolu d'un fond de désespoir métaphysique. Enzensberger, lui, est plus terrestre, plus réaliste, plus politique, davantage un ennemi de l'esthétisme. Comme tous ceux qui sont nés dans les années 1920, il est profondément marqué par le rôle plus qu'ambigu qu'a été celui de l'art pendant la dictature nazie qui s'en est servie de manière cynique et inhumaine. Mais il est plein de respect pour la maestria technique, liée à la rigueur d'une détermination absolue, chez

8 *Ibid.*, pp. 45 et 60.

9 *Ibid.*, pp. 110-132.

10 Peut-être Benn s'est-il inspiré d'une scène rapportée par George Sand où Delacroix, en expliquant l'harmonie de la musique, semble irriter Chopin. Voir Guy de Pourtalès, *Chopin ou le poète*, p. 155.

11 Benn se réfère ici à l'enseignement de Chopin tel qu'exprimé dans ses *Esquisses pour une méthode de piano*, éd. J.-J. Eigeldinger (Paris : Flammarion, 1993), pp. 74 et 64.

12 Il pourrait s'agir d'une variation de la formule de Heine, transmise par Guy de Pourtalès, *Chopin ou le poète*, p. 161 : « Il inventa ‹ ces admirables progressions harmoniques [...] › »

Chopin. Politiquement, Chopin est pour Enzensberger le contraire d'un radical, bien qu'il le soit entièrement dans son travail. L'enfance provinciale et les débuts à Varsovie sont illustrés par des détails archaïques : demeures en bois, éclats de bois résineux, lanternes portatives, flambeaux. Ni la personne de Chopin, ni sa musique n'y sont présentes. Il apparaît jouant devant le tsar (Nikolaj I Pavlovic), bien plus tard devant la Reine Victoria, ou devant les comtesses (Marie d'Agoult dira de lui : « Chopin tousse avec une grâce infinie »). Non pas, comme chez Benn, devant les Wellington ou devant les membres de l'ordre de la Jarretière. Ainsi les deux poètes se relaient et se complètent dans leurs évocations fragmentaires des publics choisis qui ont applaudi le génie. « Mes partitions [sont] recopiées, mes mouchoirs sont ourlés ». Chopin remet son départ pour Paris au mois de novembre 1830. Enzensberger s'intéresse aux barricades d'un Paris révolutionnaire, évoquant un arrière-fond historique et politique qui dérange quelque peu Chopin, mais ne transforme pas sa personnalité. Chopin trouve tout ce qu'il aperçoit à Paris « vieux, insupportable ». Mais il joue le jeu des concerts donnés devant les grandes familles, les Rothschild, les Radziwiłł. Enzensberger cite Berlioz en raccourci, décrivant le pianiste Chopin : « les marteaux effleurant les cordes, tellement qu'on est tenté de se rapprocher de l'instrument et de prêter l'oreille, comme on ferait à un concert de sylphes ou de follets »[13]. Celui qui parle ici projette sa *Damnation de Faust* sur Chopin.

L'intermède de la cinquième strophe extrait de la grande œuvre posthume de Benjamin prouve qu'Enzensberger ne traite pas exclusivement de Chopin, mais simultanément aussi du contexte atmosphérique et technique ainsi que des mœurs des années 1830. Enzensberger semble avoir tiré certaines de ses citations de la biographie de Chopin par Bourniquel. J'y lis ces détails : « Chez Dautremont, tailleur rue Vivienne, il commande des redingotes, gris pâle, mauve ou bleu de roi. Il porte du linge de batiste, une cravate de soie à trois tours, des bottes vernies [...] »[14]. Enzensberger écrit : «*Wie groß / und poetisch wir sind in unsern Lackschuhen und Kravatten.* / Ist das ein Zitat ? [...] Die Gehröcke von Dautremont : / malvenfarben. Die Wäsche Batist ». Quel emploi ludique de citations empruntées à cette biographie, entrecoupé de la remarque : « Est-ce une citation ? » Enzensberger se moque quelque peu de lui-même, lui qui construit tout son poème sur la base d'emprunts ! Ainsi le « philosophe de Berlin », qui, à première vue, pourrait être Hegel qui, peu avant sa

13 Cité d'après Jean-Jacques Eigeldinger, « Berlioz juge de Chopin », *Ostinato Rigore*, 15 (2000), p. 44.

14 Camille Bourniquel, *Chopin*, p. 75 (voir note 4).

mort, a visité Paris pour la première fois, n'est finalement autre que Benjamin lui-même, catapulté en plein XIXe siècle. Car c'est bien Benjamin qui, dans sa collection d'aphorismes *Einbahnstrasse*, parle des « frappes de la main gauche »[15]. Enzensberger insère cette remarque concernant aussi bien la technique du pianiste que le registre politique dans son poème précisément en raison de ce double sens. Le dandysme, le légitimisme de Chopin ne sont pas pour inciter Enzensberger à l'adhésion. Et pourtant, celui qui se dit « asphyxié par ces haleines » [du public des concerts] n'est en fait pas plus élitiste que son interprète d'aujourd'hui qui cache cette attitude derrière un gauchisme volubile.

« Le piano est mon double ». Chopin est le premier compositeur à s'exprimer ainsi. Si la révolution de 1830 retarde son départ de Varsovie à Paris, celle de 1848 perturbera la programmation de ses concerts. C'est ainsi que Schumann caractérisera son art : « unter Blumen eingesenkte Kanonen ». C'est certainement un des motifs essentiels du poème d'Enzensberger qui, pourtant, corrige Schumann : les canons sont plutôt ensevelis qu'enfouis. Les phrases finales du poème sont comme des frappes de monnaies : la sérénité de Chopin vis-à-vis de la mort ; la force de sa main gauche ; la conséquence de sa position absolue par rapport à son art – ce qui soulève l'étonnement d'Enzensberger qui, pourtant, sait très bien que l'âge de Chopin diffère sur ce point de notre âge. Il y a dans cette double perspective, à la fois respectueuse et contestatrice, une distanciation qui motive aussi sa méthode poétique. Les recours à des faits biographiques actualisés par des citations fragmentaires toujours savoureuses implique une absence d'identification avec les thèmes abordés. Nous assistons à une présentation complexe, en nous apercevant que le locuteur est absolument polyvalent, tantôt proche, tantôt éloigné de celui qu'il portraiture. Le vers le plus révélateur est pour moi celui consacré à l'accentuation de la Barcarolle op. 60 par le terme inédit : « voce sfogato » : « frei und rücksichtslos », soit libre et sans égards.

C'est cette conséquence, cette volonté inaltérable qui l'emporte face à tous les aspects critiquables d'une biographie des années 1830 et 1840 dans un Paris secoué par deux révolutions et indécis dans sa prise de position politique, assujetti à des modes vestimentaires luxueuses et à la merci d'une clientèle raffinée. Ce qui attire ici Enzensberger, c'est l'ambivalence de Chopin face à ces contextes. Chopin, selon lui, s'y accommode, mais en profondeur, il s'y oppose. Il semble jouer un jeu qu'il ne joue pas en

15 Walter Benjamin, *Schriften*, éd. Th. W. Adorno et G. Adorno, 2 vols (Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp, 1955), vol. i, p. 519 sq.

vérité. Son art plaît, mais il n'est pas reconnu dans sa vérité. Chopin n'est pas identique avec le génie admiré par son public. Il est autre : « libre et sans égards ».

Enzensberger et Benn font tous les deux un peu la même chose, nonobstant les différences que nous avons décelées. Ils cachent la grandeur de Chopin sous des informations biographiques qui peuvent frôler la frivolité, par pudeur. Car de l'essence de l'art de Chopin, ils n'aimeraient pas parler. Il est trop difficile de saisir la grande musique par des paroles, même poétiques[16]. D'une certaine manière, nous sommes ici les témoins de la construction de négatifs qui contiennent *a contrario* une vérité toute différente sur Chopin. Tout ce qui est énuméré par les deux poètes allemands du XXe siècle sert à indiquer une surface qui situe, qui contextualise celui qui ne pourra jamais être cerné à l'aide de repères biographiques. Benn et Enzensberger avouent implicitement leur échec vis-à-vis de celui qu'ils évoquent. Ils expriment un dépassement dont ils ne peuvent pas prétendre qu'ils soient à même de le faire vivre. Chopin n'est pas compris dans ces masques qui témoignent de sa vie. Il est un autre. Benn s'en approche vers la fin de son poème, Enzensberger à la fin de la huitième et de la dixième strophe. Et c'est bien cette leçon qui fait que nous lisions avec intérêt deux approches de Chopin qui se désavouent, ouvertement ou secrètement, au nom de celui qu'elles révèrent.

16 J'ai tenté de démontrer les conditions rares qui ont parfois permis à des prosateurs, non à des auteurs de poèmes, de saisir l'essentiel de la musique dans des circonstances particulières, liées la plupart du temps au genre de l'opéra, situé déjà à mi-chemin entre la musique et la littérature : Bernhard Böschenstein, « Wie verwandelt sich Musik in Literatur ? Jean Paul, Hoffmann, Mörike, Baudelaire, Thomas Mann ». *West-östlicher Divan zum utopischen Kakanien*, éd. A. Daigger, R. Schröder-Werle, J. Thöming (Berne : Peter Lang, 1999), pp. 41-59.