

LA LITTÉRATURE DANS LES POÈMES SYMPHONIQUES DE LISZT



Orphée charmant les animaux.

Sur les treize poèmes symphoniques qu'a laissés Liszt, — douze si l'on met à part *Van der Wiege bis zum Grabe*, qui est beaucoup plus tardif que les autres, et assez différent par sa conception même, par son style très dépouillé, et surtout par sa composition en trois mouvements distincts, — neuf sont en relation avec un texte littéraire. Cette relation peut prendre des formes très différentes. Il est peut-être imprudent de chercher à définir le poème symphonique en soi sans avoir d'abord examiné ces différences.

Mazeppa donne à lire, en tête de la partition, le poème de Hugo qui porte ce titre. Il en va de même pour *Ce qu'on entend sur la montagne*. On pourrait être tenté, dans ces deux cas, de parler d'épigraphe, tout en reconnaissant que cette épigraphe serait d'une longueur exceptionnelle.

Die Ideale intègre à la partition de nombreux fragments du poème de Schiller. Douze vers, suivis d'une ligne de points de suspension, figurent en tête. Le mot d'épigraphe serait justifié. Dans la suite, les fragments cités ont un statut difficile à définir : il n'est pas question qu'ils soient récités lors de l'exécution de l'œuvre ; rien ne permet la pratique du mélodrame, dont Liszt a donné ailleurs des exemples ; et aucune pause n'est prévue qui leur ferait une place. Ils s'adressent au lecteur de la partition et à lui seul.

Les Préludes sont précédés d'une courte préface, en tête de laquelle on lit : « d'après Lamartine ». Mais le texte du poème, à vrai dire fort long, n'est pas reproduit, à l'exception d'un vers que Liszt a enchâssé dans sa propre prose : « la trompette a jeté le signal des alarmes ».

La préface de *Tasso. Lamento e Trionfo* nomme la tragédie de Goethe, *Torquato Tasso*, mais indique que le compositeur s'est « plus directement inspiré de la respectueuse compatissance de Byron pour les mânes du grand homme qu'il évoquait que de l'œuvre du poète allemand ». Le sous-titre est une indication : le poème de Byron est intitulé *The Lament of Tasso*. Aucun vers n'en est cité.

La préface de *Prométhée* rappelle que l'œuvre a servi d'ouverture à l'exécution de la cantate de Herder. La relation avec le texte du « philosophe », — c'est ainsi que l'appelle Liszt, non sans raison, — semble assez lointaine. Le texte de Herder comporte des parties destinées à être chantées, Liszt avait composé la musique requise, mais ne l'a pas utilisée pour son poème symphonique. On note que, dans la suite de sa préface, il prononce le nom d'Eschyle.

Il va de soi que *Hamlet* est un hommage à Shakespeare. Mais aucune préface ne vient préciser les choses.

La préface d'*Orphée* évoque l'opéra de Gluck, mais c'est pour prendre des distances. Liszt déclare : « il nous fut comme impossible de ne pas abstraire notre imagination du point de vue, touchant et sublime dans sa simplicité, dont ce grand maître a envisagé son sujet. » Du livret, pas un mot. Rien non plus sur Virgile ou sur Ovide. La seule référence est « un vase étrusque de la collection du Louvre. » La littérature s'éloigne.

Est-elle encore présente dans *Hungaria*, qui passe pour être une réponse au poème que Vörösmarty avait adressé à Liszt en 1840 ? Cette réponse n'est pas unique ; il faut évoquer aussi : « Funérailles et d'autres opuscules. »¹ On a du mal à concevoir que le poème a pu servir de programme au musicien.

C'est bien en effet la question qui se pose, et qu'on ne réglera pas en une phrase : que signifient les expressions employées par Liszt, le participe « inspiré de », le préposition « d'après » ?

Une réponse fréquente, et sans doute trop rapide, met en jeu la construction, et précisément la construction narrative, de certains des textes évoqués : l'articulation de l'œuvre musicale refléterait celle du poème. On comprend que, pour faire entendre une

¹ Lettre à la princesse Wittgenstein (28 septembre 1870), citée dans Serge Gut, *Liszt*, Paris 1989, p. 365.

opinion différente, Rémy Stricker ait cru devoir user d'une formulation assez abrupte. Il écrit avec une grande netteté : « Pas plus qu'elle n'est visualisation, cette musique n'est narration. Il n'y a pas d'histoire à raconter dans les arguments choisis par Liszt. »² Cette négation, pour absolue qu'elle soit, doit pourtant souffrir quelques exceptions. Encore faut-il songer, pour les faire apparaître, à éviter l'hyperbole. La question n'est pas : les poèmes symphoniques de Liszt sont-ils narratifs ou non ? On fera mieux de se demander simplement : dans quelle mesure certains poèmes symphoniques de Liszt sont-ils narratifs ?

Mazeppa offre l'exemple le plus clair.

Le poème de Victor Hugo raconte, ou au moins évoque, une histoire. Il est évident que l'articulation de la partition, à un très haut niveau de généralité, coïncide avec l'articulation de la narration dans le poème. Le phénomène est si simple, si grossier, qu'il paraîtra à peine instructif : dans l'œuvre de Liszt, à une première partie, d'un mouvement emporté, s'oppose une seconde partie, caractérisée, au moins en son début, par des fanfares. Un silence sépare les deux parties.³ Il est facile d'interpréter : on peint d'abord les souffrances du héros attaché sur un cheval sauvage, puis son triomphe quand il a contre toute attente échappé à la mort. L'interprétation est évidemment guidée par le titre.

Elle ne fonctionne pas tout à fait de la même façon dans les deux parties : d'une manière générale, dans un très grand nombre d'œuvres musicales, les fanfares sont entendues comme un signe de victoire. On devrait dire que le procédé est codé ; il s'agit d'un de ces cas, relativement rares, où la musique se comporte comme un langage : le phénomène purement instrumental est, sans doute à cause d'une longue tradition, attaché à une idée ; il est traité comme la face signifiante d'un signe linguistique, et il exhibe, du coup, une certaine parenté avec le langage des mots. Soit dit en passant, on risque des erreurs si l'on prétend affirmer, dans l'absolu, que la musique a un sens ou qu'elle n'en a pas. Il arrive que certains de ses composants indiquent un sens. On n'en saurait dire plus.

On aperçoit dans *Prométhée* un autre exemple de ces phénomènes codés, où un élément musical peut jouer le rôle de signifiant, au sens linguistique du terme. Dès la mesure 27, la mention « recitativo » accompagne une brève mélodie jouée à l'unisson, sans le moindre accompagnement, par le cor anglais, les bassons et les altos, dans une tessiture qui rappelle celle d'une voix d'homme.

² Rémy Stricker. *Franz Liszt. Les ténèbres et la gloire*. Paris, Gallimard, 1993, p. 318

³ On sait que cette articulation n'apparaît que dans la version orchestrale. Dans la version pianistique de 1851, les fanfares finales n'occupent que quelques mesures. Elles n'existent ni dans la version de 1840, ni dans la première version, qui d'ailleurs ne porte pas de titre.



L'auditeur peut être tenté d'entendre la voix même du héros mythique, celle que lui ont prêtée le jeune Goethe, dans une ode célèbre, ou Eschyle, à la fin du prologue de sa tragédie, juste avant l'entrée du chœur.

Dans la première partie de *Mazeppa*, on serait bien en peine de définir avec précision le composant qui doit évoquer une chevauchée. La ressemblance de cette musique avec la « Course à l'abîme » de la *Damnation* ou avec le « Walkürenritt » de Wagner ne se laisse pas facilement appréhender par l'analyse. Si on ignorait l'anecdote, on ne devinerait probablement pas que le héros est attaché sur un cheval. On observerait tout au plus que la musique va de l'avant sans ralentissement ni pause ; l'impression est celle d'une continuité dynamique. Elle n'est pas facile à exprimer en mots concrets, bien qu'elle intéresse très directement la sensibilité.

Il n'est peut-être pas inutile de noter que, si le contraste entre les souffrances et le triomphe construit réellement le poème de Hugo, il n'en donne pas le plan. « Mazeppa », en effet, revêt la forme d'une allégorie. Une première partie, plus longue, est consacrée au héros cosaque ; la seconde partie, relativement développée malgré tout, a pour protagoniste le génie. Le schéma narratif en contraste est utilisé deux fois, ce qui n'est pas le cas dans le poème symphonique de Liszt. Pour cette simple raison, il est exclu de dire que l'œuvre du musicien a repris son plan à celle du poète.

Indépendamment du schéma très général qui vient d'être indiqué, la partition d'orchestre présente un certain nombre de détails qui méritent peut-être qu'on les remarque. L'accord initial, avec le coup de cymbale, semble renvoyer à ces trois mots de Hugo : « Un cri part ». Notons que ce début de vers n'est pas le début du poème ; il n'intervient qu'à la troisième strophe. Quand bien même on voudrait à tout prix établir une correspondance terme à terme entre poème et musique, il faudrait déchanter : Liszt a, pour ainsi dire, coupé les deux premières strophes.

Remarquons, une fois de plus, que l'interprétation part du texte en mots. La musique donne un bruit sec, violent, rien de plus. Pourquoi ce bruit devrait-il évoquer un cri ? Pourquoi pas un coup de fouet ?

On lit dans le *Mazeppa* de Byron :

They loosed him with a sudden lash.
Away ! — away ! and on we dash !

Il n'y aurait aucun sens à prétendre que le poème de Liszt est plus proche de celui de Byron que de celui de Hugo. Le schéma narratif très général se trouve partout. Il figure aussi dans les notices de dictionnaires consacrées au personnage historique lui-même, qui, échappé à la mort, est parvenu au sommet du pouvoir. Or ce schéma, redoublé, comme nous l'avons vu, chez Hugo, ne commande pas la composition du texte de Byron : le poète anglais commence son récit au moment où le héros, devenu vieux, vient de subir, à Poltava, la défaite qui le prive de tout pouvoir. Dans un long retour en arrière, il évoque sa jeunesse, et raconte tout au long l'aventure sentimentale qui a motivé son supplice. Il décrit en détail la terrible chevauchée, dit comment il a été sauvé, mais fait à peine allusion à la triomphante ascension qui l'a transformé en hetman des Cosaques.

Tout ce que l'on peut dire, c'est que le détail du « lash », du coup de fouet, peut être mis en relation avec le brutal accord qui inaugure l'œuvre musicale. La fonction narrative est la même : le supplice commence. Par ailleurs, il s'agit d'un phénomène de correspondance comme le madrigal les aimait : correspondance qui porte sur un détail et pourrait ne pas s'intégrer à un système ; dans le madrigal, il est fréquent que le chant ne souligne qu'un seul mot, éventuellement en contradiction avec la syntaxe, donc avec le sens général, puisque, comme l'inconscient, la musique n'exprime pas la négation. Ce n'est pas le cas dans le texte de Liszt, où le détail fait partie de la narration.

Un autre détail rapprocherait le texte de Liszt et celui de Byron. A partir de la mesure 384, la chevauchée, qui s'est jusque là déroulée dans une très remarquable continuité, sans pauses, connaît un léger ralentissement (*poco ritenuto*, puis, plus loin : *poco a poco rallentando*) et laisse très vite place à un silence. Le climat sonore change : on ne joue plus *fortissimo*, la partition indique un nouveau mouvement : *andante*. Les fanfares ne commenceront, *allegro*, qu'à la mesure 438. Entre temps, l'intensité a beaucoup baissé. Là encore, on croit retrouver une caractéristique du poème de Byron : un très long *decrescendo* amène au vers presque silencieux :

A sigh, and nothing more.

Hugo ne donne pas cet effet. Dans le texte anglais, fort long, on observe un mouvement qui pourrait correspondre à un phénomène musical. Il ne serait pas absurde d'employer, pour le qualifier, la métaphore du *decrescendo*.

Faut-il le répéter ? Ce qui se joue ici n'est pas la question de savoir si Liszt s'est inspiré de Byron ou de Hugo. On peut simplement dire que le lecteur-auditeur observe quelques parallélismes, et que les phénomènes en cause, événements ou évolutions progressives, intéressent la forme narrative en elle-même.

Ajoutons un dernier détail : le fameux thème de la chevauchée est longuement répété et transformé de diverses manières ; il garde toujours son rythme caractéristique, mais il est affecté de nuances variées et de certaines modifications de ses intervalles. A la mesure 122, il est repris par les hautbois et le cor anglais, les cuivres se faisant très discrets ; l'harmonie a changé : la note initiale n'est plus le ré bécarré, note tonique en ré mineur, mais un ré bémol, une tierce mineure au-dessus de la tonique de si bémol mineur. La mention *espressivo dolente* est supposée rendre compte de l'effet recherché.

Dans son très long récit de la chevauchée, le héros de Byron évoque avec force détails les différentes périodes de la journée. Hugo est beaucoup plus bref ; il peint d'un vers « le ciel, où déjà les pas du jour s'allongent ». C'est tout. Le poème anglais au contraire prend son temps, décrit tout au long une nuit, la torpeur qui s'empare du supplicié et le conduit à l'inconscience. Mais la lumière revient, et, avec elle, la violence de la douleur.

My thoughts came back. Where was I ?

A la mesure 264, on a retrouvé le thème sous sa forme première, en ré mineur, avec les trombones jouant *fortissimo*.

My heart began once more to thrill !

L'auditeur-lecteur peut avoir l'impression que le texte musical adopte une articulation analogue à celle du texte poétique. Mais l'analyse perd rapidement son sens si l'on cherche à entrer plus loin dans le détail.

Un fanatique de l'interprétation à tout prix serait tenté, peut-être, de mettre en relation le long développement sur un motif supposé folklorique ou oriental, qui commence à la mesure 501, et le mot « music » qui apparaît dans les derniers vers du poème. Le contexte est très différent : le héros s'est réveillé dans une hutte ; une jeune fille est penchée sur lui, et soigne ses blessures ; elle lui sourit, murmure des mots qu'on n'entend pas ; « ne'er was voice so sweet ». Puis elle sort :

Even music follow'd her light feet.⁴

Cette musique-là est bien mystérieuse. On dirait un rêve. Est-il vraisemblable qu'elle fasse résonner le triangle et les cymbales ?

L'hypothèse semble absurde. Elle donne cependant l'occasion de faire une remarque d'intérêt général : il n'est jamais possible de réfuter une interprétation. On peut la refuser, la déclarer invraisemblable, inadmissible, délirante, ou simplement exagérée. On ne peut pas

⁴ Benjamin Laroche, que Liszt a pu lire, traduit ou plutôt paraphrase : « Jamais je n'entendis une aussi douce voix ! Il y avait de la musique jusque dans le bruit de ses pas. » *Œuvres complètes de Lord Byron. Deuxième série. Poèmes*. Paris, 1847, p.320

littéralement la réfuter, comme on réfute une erreur en géométrie. Il y a sans doute très peu de chances pour que, en relisant le *Mazeppa* de Byron, à supposer qu'il l'ait relu, Liszt se soit arrêté à ce mot de « music » et que l'idée lui soit alors venue qu'il pourrait étoffer les fanfares finales de son œuvre avec une petite mélodie dansante, d'allure peut-être cosaque. Mais qui pourra démontrer que cette hypothèse peu vraisemblable est absolument impossible ?⁵

Résumons. Dans quelle mesure le *Mazeppa* de Liszt est-il un poème narratif ?

Il ne peut l'être que par référence à un texte en mots.

L'analogie entre texte en musique et texte en mots porte sur l'articulation : articulation de la partition, articulation de l'histoire racontée.

Il arrive que des détails de la partition évoquent, isolément, des détails du texte. Il est possible que ces détails aient un rôle à jouer dans l'articulation.

On ajoutera que la mise au jour des analogies ne signifie nullement qu'elles ont guidé le travail du compositeur, qui peut ne les avoir pas aperçues.

L'analyse ne relève donc pas directement de l'histoire littéraire ou de l'histoire de la musique, entendues au sens strict.

Ces remarques ne sont pas applicables à tous les poèmes symphoniques de Liszt. Rémy Stricker a parfaitement raison de faire observer que, malgré la présence, comme héros éponyme, d'un personnage mythologique, *Orphée* ne raconte pas d'histoire. « Il n'y a dans *Orphée*, ni progression vers un climax final, ni decrescendo émotionnel [...] ; il faut se rendre à l'évidence : sans cesse renouvelée, la musique y crée pourtant sa forme qui est celle du statique. »⁶ On comprend, *a contrario*, en quoi peut consister une construction susceptible de recevoir une interprétation en termes de narration ; il faudrait des contrastes, brusques ou progressifs, qui pourraient être comparés à des événements. *Orphée* n'en propose guère.

La préface contient une mention du célèbre opéra de Gluck. Et la question se pose de savoir quel rapport l'œuvre de Liszt entretient avec ce respectable monument. Le texte d'un livret pourrait-il être invoqué ? Nous savons qu'il n'en est pas besoin. L'exemple de *Mazeppa* a montré que, pour raconter une anecdote en musique, il suffisait de peu de chose : c'est le schéma narratif qui compte, un résumé de l'histoire plus que sa mise en

⁵ Je tiens à préciser que, pour ma part, je considère cette hypothèse comme une fantaisie gratuite, à la limite de l'absurde. Mais je saurais pas quoi dire si d'aventure je rencontrais quelqu'un qui y croirait. Les arguments rhétoriques, jouant sur la vraisemblance, ne feraient pas défaut. Mais l'argument décisif, imparable, indiscutable, risque de manquer toujours.

⁶ *Op. cit.*, p. 322

forme dans un texte développé. Dans le cas d'*Orphée*, la construction même du poème symphonique fait apparaître que toute anecdote est refusée. La préface le souligne ; bien que Gluck y soit encensé et présenté comme un « grand maître », il faut reconnaître que l'intrigue du drame a totalement disparu : « Orphée pleure Eurydice, cet emblème de l'Idéal englouti par le mal et la douleur, qu'il lui est permis d'arracher aux monstres de l'Érèbe, de faire sortir des ténèbres cimmériennes, mais qu'il ne saurait, hélas ! conserver sur cette terre. » Evoqués dans le texte de la préface, les événements sont oubliés, réduits à leur signification allégorique. La musique n'aura pas à les peindre. Le mythe est transformé en message, détruit pour ainsi dire par son interprétation ; le dénouement heureux de l'opéra est oublié ; on dirait même qu'il ne s'est rien passé : ces pleurs d'Orphée sont-ils ceux qui précèdent le finale ? Ne sont-ils pas déjà ceux qu'on entend dès le début de l'œuvre ? La question n'a aucun sens. On dirait que Liszt a pressenti l'extraordinaire vers de Rilke :

Sei immer tot in Eurydike.

De même qu'il renonce à tout développement narratif, le musicien évite les ornements qu'imposerait la tradition. Il n'essaie pas d'imiter la lyre d'Orphée. Présentes dans les premières mesures, les harpes sont bientôt confinées dans un rôle d'accompagnement. L'instrument soliste, qui pourrait symboliser le héros mythique, est un violon : il chante, évitant toute virtuosité. Mais pourquoi un violon ? La gravure et la peinture, aux XVI^e et XVII^e siècle, ont plus d'une fois mis cet instrument entre les mains du personnage. Mais on ne voit pas que Liszt ait cherché à jouer de l'archaïsme.⁷

Il est un autre poème symphonique qui, bien que sa relation soit avouée avec un texte littéraire universellement admiré, semble vouloir, lui aussi, éviter tout ce qui ressemble à une intrigue narrative. La construction musicale de *Hamlet*, extrêmement originale,⁸ n'offre guère d'analogies avec le déroulement de la tragédie de Shakespeare.⁹

On devrait pourtant s'interroger sur un épisode particulier et sur la signification que lui confèrent les indications portées sur la partition. A la mesure 160, après une pause de tout l'orchestre, pause qui dure trois mesures, le climat change du tout au tout. Des valeurs longues suggèrent un ralentissement, bien que la pulsation reste identique¹⁰. L'orchestration

⁷ C'est peut-être lui, au contraire, qui a donné aux librettistes d'Offenbach l'idée de transformer Orphée en violoniste. On se demande pourquoi le concerto qu'écrivit pour le héros mythique le compositeur d'*Orphée aux Enfers* est en mi majeur, tonalité fréquente dans le poème de Liszt, et particulièrement présente au moment où commence le solo de violon. S'agit-il d'une coïncidence ?

⁸ On connaît la lumineuse analyse de Rémy Stricker. *Op. cit.*, pp. 454-459

⁹ Ce n'est, comme on sait, pas l'avis de Lina Ramann, qui identifie dans la partition un grand nombre d'épisodes de la tragédie. Une fois de plus, il n'est pas possible de réfuter une interprétation.

¹⁰ Mesure à 3/2, mais la blanche doit être égale à la blanche pointée des mesures précédentes, mesures à 3/4.

Liszt confond les registres. Est-il déjà impressionniste ? Est-ce en termes d'art visuel qu'il faut traduire la musique ? Il n'y a pas loin de « Schattenbild » à « Schattenriss », à ces silhouettes de papier noir découpé, portraits d'hommes célèbres ou scènes de genre, qu'a tant aimées l'Allemagne romantique. Les silhouettes ont-elles une voix ?

Liszt ne dit pas que cette silhouette est Ophélie ; il dit qu'elle « évoque » Ophélie, selon Serge Gut, qu'elle « figure » Ophélie, d'après Rémy Stricker. On pourrait comprendre qu'elle fait allusion à Ophélie. Le terme juste serait-il celui qu'emploie Héraclite ? « Le dieu dont l'oracle est à Delphes ne révèle pas, ne cache pas, mais il indique. »

On reste à une certaine distance de la conception banale du leitmotiv, de ce « blason » des personnages dont parle Baudelaire. Liszt est plus subtil qu'il n'y paraît. L'interprétation qu'il suggère ne semble pas vouloir s'imposer. On dirait pourtant qu'elle va de soi, à partir du moment où le poème s'appelle « *Hamlet* » et où l'interlude se prête, par sa présentation même à une lecture banale : il évoque un être féminin.

Il faudrait noter, en passant, que la musique semble incapable d'évoquer un nom propre, sauf dans le cas où l'on peut citer une mélodie qui a été attachée à des paroles. Mais la chanson d'Ophélie, telle qu'on la chantait sur scène, au Théâtre du Globe, n'apparaît pas sous la plume de Liszt, qui ne la connaissait probablement pas. Si l'interprétation ne souffre pas de doute, c'est parce que le nom a été écrit en toutes lettres. Il l'a été avec d'innombrables précautions et d'innombrables nuances. Malgré tout, Ophélie est évoquée. Mais est-il fait allusion à un passage précis de l'œuvre de Shakespeare, à la scène de la folie, à l'image de la noyée ? Hypothèses vaines. Ni la musique, ni les mots sur la partition n'imposent rien de semblable.

Et pourtant il s'est produit un événement, un changement soudain, sensible, dans l'atmosphère sonore. Et l'on songe aux sens métaphoriques que prend le mot « entrée », dans le vocabulaire des musiciens : entrée d'un thème, entrée d'un instrument, entrée du chœur, de l'orchestre... Y a-t-il une entrée d'Ophélie, une apparition d'Ophélie ?

Il y a, dans Shakespeare, une entrée d'Ophélie. Et Hamlet, alors seul en scène — il ne sait pas qu'on l'épie — dit : « Soft you now, / The fair Ophelia. » Nous sommes à la scène I de l'acte III. Imaginons une relation entre le texte de Shakespeare et celui de Liszt. L'entrée d'Ophélie se produit juste à la fin du célèbre monologue : « To be or not to be ». On remarque que le poème commence « sotto voce », avec l'indication : « Sehr langsam und düster », « Molto lento e lugubre », qui correspond assez bien à l'idée que toute

l'Europe se fait d'Hamlet en ce temps-là. « Sa réalité étrange est notre réalité, après tout. Il est l'homme funèbre que nous sommes tous. »¹²

Immédiatement apparaît une indication difficile à interpréter en termes d'exécution musicale : « Schwankend, *vacillando*. » L'indication s'adresse aussi bien aux cors qu'aux timbales. Le lecteur de Shakespeare croit, pour sa part, y trouver son compte. « Schwanken » signifie « chanceler, osciller », donc « hésiter ». Serait-ce une allusion au monologue ? Cette suggestion ne mène pas très loin.¹³ Une fois de plus, il n'est pas question de chercher une correspondance phrase à phrase entre le texte dramatique et le texte musical. Celui s'organise selon sa logique propre : une insensible accélération mène du *lento* initial à un *allegro appassionato ed agitato assai*. Un motif très sec se développe quelque temps, cède la place à un autre, plus long mais tout aussi martelé. Tous les deux reviendront, juste après l'interlude, agrémentés d'une indication qu'on n'avait pas encore lue : « *ironisch, ironico*. »



Qu'Hamlet soit ironique, nul n'en a jamais douté. Mais pourquoi Liszt semble-t-il se rappeler ce trait de son caractère juste après l'apparition d'Ophélie ? Dans Shakespeare, à l'acte III, la scène entre le prince et la jeune fille se termine par la terrible équivoque bien connue : « Go to a nunnery ». Même si, comme certains commentateurs, on conteste l'existence de l'équivoque, on ne peut nier que tout le discours de Hamlet soit cinglant, mordant. « Toute une moitié de Hamlet est colère, emportement, outrage, ouragan, sarcasme à Ophélie. »¹⁴ Cette image, incontestable, transparait dans certaines indications de la partition. Il fallait s'y attendre. Mais on ne peut pas ne pas faire attention à ce détail : tout se passe comme si c'était l'intrusion d'Ophélie, ce « mouvement intercalé », qui provoquait l'interprétation, en termes de passions, d'une musique préexistante.

Contrairement à ce qui se passe dans la *Faust-Symphonie*, qui donne l'impression de juxtaposer des portraits, l'évocation d'Ophélie prend, dans *Hamlet*, la forme d'un événement. Quelle que soit la ressemblance entre deux figures quasi intemporelles, entre l'Eurydice de Liszt, « englouti[e] par le mal et la douleur » et Ophélie, « la noyée, échevelée,

¹² Victor Hugo. *William Shakespeare*. II^e partie. Livre II. v. — Sans doute le texte de Hugo est-il postérieur à l'œuvre de Liszt. Il n'est pas cité ici comme source possible (à quoi bon ?), mais comme témoignage sur l'image de Hamlet qui avait cours au milieu de ce XIX^e siècle.

¹³ On sait qu'elle paraissait l'évidence même à Lina Ramann, qui joue innocemment sur le verbe « schwanken ».

¹⁴ Victor Hugo. *Ibidem*.

entrevue », ¹⁵ la différence est énorme : l'une est absente de la partition ; l'autre y pénètre soudain, et par deux fois. Rien ne permet d'expliquer, par un parallélisme avec la tragédie, pourquoi l'interlude revient. En fait, c'est le même événement qui se produit.

L'interprétation ici suggérée, à supposer qu'elle paraisse acceptable, ne peut l'être qu'à une condition : elle propose un parallélisme entre une partie du poème symphonique et une seule scène de la tragédie.

Ce caractère partiel des lectures possibles est comme recommandé par Liszt lui-même. Il faut, pour s'en persuader, examiner de plus près la construction de *Die Ideale*. Le texte de Schiller, éparpillé en neuf fragments dans la partition, a été l'objet d'une transformation.

Il faut d'abord noter que Liszt a cité non pas la version définitive du poème, telle qu'on la trouve dans l'édition des *Gedichte* de 1800, mais celle du *Musen Almanach* de 1796. Entre les deux dates, plusieurs strophes ont été supprimées ; or Liszt les cite, et largement. En revanche, il procède à des coupures, qui parfois mutilent le système des rimes.¹⁶ Il intervertit l'ordre des strophes. Enfin, et surtout, grâce à des intertitres, il rend visible le plan du texte : on lit successivement, après un prologue sans titre, « Aufschwung », « Enttäuschung », « Beschäftigung ».¹⁷ Il y a là de quoi organiser des contrastes. « Aufschwung » intervient après la mesure 24. On vient d'entendre un prélude « andante », précédé par les douze premiers vers de Schiller, vers d'une tonalité désespérée :

So willst du treulos von mir scheiden [...]

O meines Lebens goldne Zeit ?

À la mesure 25 commence un « *allegro spiritoso (alla breve)* », qui joue sur des gammes très rapides des violons.¹⁸

À la mesure 450, le mot « Enttäuschung », qui est accompagné d'une brève citation,¹⁹ apparaît après une page jouée *piano*, dans un mouvement « *Allegro molto mosso* », qui a commencé à la mesure 316 et qui ne s'est pas ralenti. Seule l'intensité a diminué, jusqu'à un « *perdendosi* » qui affecte une note aiguë que les violons jouent seuls. L'andante qui suit commence par un silence de trois temps et propose bientôt une phrase de cor, qui est

¹⁵ Hugo, toujours. *William Shakespeare*, II. I. II

¹⁶ C'est le cas le strophe IX, réduite à deux vers, qui ne riment pas entre eux.

¹⁷ Essor, déception, travail (littéralement : occupation ; le latin « *negotium* » serait plus exact ; il s'agit de ne pas rester oisif).

¹⁸ Gammes ascendantes, mais aussi descendantes. Curieux « essor ». Il serait sans doute absurde de vouloir interpréter chaque détail.

¹⁹ Les quatre premiers vers de la strophe VIII et les vers 5 et 6 de la strophe IX. Toutes les strophes comptent huit vers ; chacune d'elle réunit deux quatrains de rimes croisées.

caractérisée par le mot italien « dolente ». Là encore, un contraste est sensible, si on voit les choses assez largement. Il ne s'agit pas d'un contraste brusque.

« Beschäftigung » — le mot est de Schiller ; il figure dans la dernière strophe — introduit, presque sans pause, après une phrase de clarinette qui porte l'indication bizarre « plintivo », un motif bref, très rythmique, qui, après un *poco a poco accelerando*, sera pris dans un « allegretto mosso ». Encore un contraste, qui semble parlant : déçu par la disparition de ses idéaux, le poète a d'abord chanté sa peine, « andante mesto »²⁰ ; il se résigne, cherche la paix de l'âme dans une activité, limitée certes, mais constructive. Le *staccato* des violons peut-il être mis en relation avec ce travail ?²¹ La présence du texte sur la partition aide à construire cette lecture de la musique.

On sait que Liszt a voulu ajouter au texte de Schiller une « Apotheose ». Il s'en explique en note, déclarant qu'il lui paraissait nécessaire d' « ergänzen », de compléter le poème, en « reprenant les motifs présentés dans le premier mouvement. »²² Nouvelle manière de transformer le texte littéraire.

Un phénomène analogue a lieu dans *Ce qu'on entend sur la montagne*. Le compositeur a pris au poète l'idée d'un contraste : deux voix chantent, l'une « l' « hymne heureux », — c'est « la voix des flots », — l'autre, « l'anathème », — c'est le murmure des hommes. Il joue librement de ces contrastes. Non seulement il ne semble pas reprendre le plan du poème, mais encore on a bien l'impression qu'il a ajouté un motif, joué « andante religioso », qui pourrait bien jouer dans la partition un rôle analogue à celui de l'apothéose dans *Die Ideale*.

Dans ce dernier texte, les fanatiques du leitmotiv seront déçus en découvrant que le motif du travail, de l'activité, de la « Beschäftigung », n'est autre que celui qui a été entendu dès la mesure 108, donc dans la première partie.



Son rythme est profondément modifié.



²⁰ Sic. Les musiciens semblent souvent tentés d'identifier « mesto » et « maestoso ».

²¹ Un style de jeu analogue pourrait, dans *Prométhée*, représenter le travail du Titan.

²² « Durch die (...) Wiederaufnahme der im ersten Satz vorausgegangenen Motive. » « Satz » est pris dans un sens très large, et traduire par « mouvement » est sans doute excessif : ils n'y a pas dans les poèmes symphoniques de « mouvements » comparables à ceux des sonates ou des symphonies.

On pourrait en déduire que, dans ce cas, ce qui compte pour l'interprétation n'est pas le jeu des intervalles, qui constitue une mélodie facilement reconnaissable, mais un autre facteur : le contraste joue sur le couple *legato* / *staccato*, et sur l'opposition entre une forme continue de la mélodie et une forme discontinue, trouée de silences brefs.

Die Ideale apprend à l'analyste que l'existence d'un « programme » ne signifie pas que le poème supposé servir de point de départ impose son plan au texte musical. Dans cette œuvre, Liszt suit un plan qu'il a déduit de sa lecture du poème de Schiller et qu'il a modifié de deux manières : il a ajouté une suite ; et, par ailleurs, il a complètement identifié deux passages du poème : la première strophe et la huitième, qu'il cite en tête de « Enttäuschung ». Ce qui suit ce mot est une reprise exacte du début de l'œuvre. Le texte de Schiller ne comporte cependant aucun refrain. Il est rare que le jeu des reprises et des variations se mène de la même façon en poésie et en musique.

Il est bon de ne pas perdre de vue ces diverses remarques si on veut rendre compte de ce qui se passe dans *Les Préludes*. La question de savoir à quel moment et pour quelles raisons Liszt a invoqué le patronage de Lamartine pour une œuvre qui, initialement, n'avait pas de rapports avec lui n'est pas la seule qui se pose.

Il ne serait pas mauvais de se demander s'il est indispensable d'établir un parallélisme strict entre le texte poétique et le poème symphonique. Serge Gut ne semble pas avoir estimé nécessaire de poser la question. L'interprétation qu'il propose, tout à fait convaincante, repose sur une hypothèse : Liszt aurait interverti les deux derniers épisodes du poème de Lamartine : l'épisode guerrier et l'épisode pastoral, pour terminer non sur les harmonies bucoliques du hautbois, mais sur de triomphantes fanfares. Rémy Stricker adopte, lui aussi, cette manière de voir. La transposition proposée est tout à fait possible : l'exemple des *Ideale* est là pour le montrer. Et la brève préface donne des arguments très forts.

Sans contester donc le bien-fondé de cette lecture, sans prétendre la réduire à néant, sans insinuer le moins du monde qu'elle est inexacte, on peut faire une remarque de détail. A la mesure 160, on entend aux cors et aux trompettes un motif très marqué, martial, presque sur une seule note : seule la neuvième des dix notes se fait entendre une tierce mineure plus haut que les autres.



Ce motif ne sera plus jamais entendu.²³ Serge Gut semble un peu gêné pour en rendre compte. Il parle d'un thème initial, « transformé en thème de défi »²⁴. Le thème initial est un dessin qu'on entend dès le début de l'œuvre : seconde majeure descendante, suivie de quarte ascendante. Il est incontestable que le « thème de défi » procède de ce dessin. C'est sur son rôle dans le déroulement narratif de l'œuvre que l'on peut s'interroger.

Car il est évident que, dans son état actuel, le texte de Liszt semble calquer, au moins au début, celui de Lamartine. Le parallèle est d'autant plus facile à établir que la métrique du poème souligne lourdement l'articulation rhétorique. Seize alexandrins servent à appeler le « génie », ou l'« esprit », « qui donne l'âme à » l'instrument indéterminé qui accompagne le chant du poète : « lyre », « harpe », « luth » ; les trois mots apparaissent l'un après l'autre. Un « andante » de trente quatre mesures fait la part belle à la harpe et à ses arpèges.

Quatre vers hétérométriques (un octosyllabe parmi les alexandrins) disent l'arrivée du génie. Un *tutti* se fait entendre, solennel, « andante maestoso ».

Une série de quintils chante l'amour. On les met facilement en rapport avec le thème lyrique confié d'abord aux cors et aux altos, repris par les hautbois et les violons, puis par tout l'orchestre.



On revient aux alexandrins avec :

Non, non, brise à jamais cette corde amollie :

Le contraste est moins marqué chez Liszt, qui ménage un *crescendo e stringendo*, à partir de la mesure 125, avant d'aboutir à un « allegro tempestoso », qui semble bien faire allusion au passage où le poète souhaite s'embarquer « sur un vaisseau sans mâts », « Fendre de l'océan les liquides vallons », s'« engloutir dans leur sein ». Mais l'allusion est assez légère : le texte du poète ne propose jamais le mot « tempête », et passe assez vite à l'expression d'une rongeuse mélancolie, contre laquelle on fait à nouveau appel à l'« Esprit ». Faut-il entendre cet appel dans le retour du dessin initial à la mesure 148 ?

Un très bref passage hétérométrique amène le motif de la bataille ; il est suivi d'un long développement, qui oublie assez vite le caractère héroïque pour s'apitoyer sur les malheurs de la guerre.

C'est à ce moment-là que, chez Liszt, résonne le « thème de défi ». Peu après, on enchaîne sur un « allegretto pastorale », qui est longuement développé.

²³ On sait qu'il a servi d'indicatif aux émissions diffusées par la radio du Reich, en 1941, au moment de l'invasion de la Russie.

²⁴ *Op. cit.*, p. 357.

Doit-on à tout prix s'interdire d'imaginer que ce « thème de défi », à lui tout seul, représente l'interminable bataille lamartinienne, et qu'on se hâte d'enchaîner sur l'épisode pastoral pour ajouter ensuite, comme dans *Die Ideale*,²⁵ une manière d'apothéose, qui n'est pourtant pas sans rapport avec le poème ? L'« allegro marziale animato », dont le caractère héroïque est incontestable, reprend, comme on sait, le thème lyrique et le transforme, en lui imposant son propre caractère guerrier ; mais il commence par faire entendre, grâce aux cors et aux trompettes,²⁶ le dessin initial, celui qui semblait lié à la figure du « Génie ». Or ce « Génie » est nommé dans les derniers vers du poème, où il reçoit enfin la majuscule à laquelle il semble de tout temps avoir eu droit. Le « Génie » de Lamartine remonte aux cieux. Liszt, selon un procédé qui apparaît ailleurs chez lui, recopie note à note, dans les mesures 405 à 415 l'« andante maestoso » qui occupait les mesures 35 à 45. Il n'est pas totalement absurde d'imaginer que cette reprise entre en correspondance avec la reprise du mot « génie » dans le texte du poète.

Une fois de plus, cette lecture ne prétend nullement se substituer à d'autres. Son intérêt est de suggérer que, même lorsque le musicien suit l'ordonnance d'un poème, même quand il écrit « d'après » le poète, on n'est pas tenu de supposer qu'il s'impose de respecter les proportions entre les différents mouvements qu'il a distingués dans son texte de référence.

Cette remarque rejoint d'autres, qui ont été faites précédemment, et conduisent à poser des questions sur la nature de l'événement. La plupart des correspondances qui ont été analysées portent sur un moment de la partition : ce sont les contrastes qui semblent réellement significatifs. Lorsque la musique s'installe dans une atmosphère déterminée par une tonalité principale, une intensité, une orchestration, elle se développe selon ses lois propres, et le discours interprétatif s'y accroche plus difficilement ; il ne peut plus varier, il n'est plus vraiment discours.

C'est peut-être de là que vient cette impression qui, à la réflexion, paraît contestable : le poème symphonique serait narratif, raconterait une histoire. Privée de texte —, titre, préface, citations de poèmes, notes de bas de page —, la partition a peu de chance de parvenir à évoquer un événement singulier, et elle est sans doute condamnée à ne nommer aucun personnage.²⁷ Elle n'en comporte pas moins des événements, qui sont des contrastes

²⁵ Ou comme dans *Ce qu'on entend sur la montagne*.

²⁶ Mesure 346.

²⁷ Liszt, en tout cas, ne cherche pas à le faire. — Théoriquement, la possibilité n'est pas exclue, dans certains cas, quand on a la chance de connaître une chanson, elle-même suffisamment répandue, dont le texte donne

plus ou moins brusques, des changements d'état. Le piano romantique et les grands orchestres favorisent la recherche de ce genre d'oppositions, aussi bien peut-être que, dans un autre domaine, la rhétorique de la déclamation.

Hungaria est peut-être une réponse à Vörösmarty, parce que le poème « A Ferenc Liszt » est organisé lui-même par une opposition entre le passé malheureux de la patrie et l'espoir d'un avenir meilleur. C'est peu de chose. C'est le schéma de *Mazeppa*, et aussi, d'un tout autre point de vue, celui de *Ce qu'on entend sur la montagne*, ou encore celui de *Tasso*. Ce n'est pas celui de *Prométhée* ou d'*Orphée*.

Malgré la simplicité de certains procédés employés, les possibilités de transposition sont extrêmement nombreuses, non moins que celles qui sont offertes à l'interprétation. Le poème symphonique a été pour Liszt un champ d'expérimentations ; il en représente un également pour le lecteur inventif.

le nom recherché : « Vive Henri IV ! » ou « Malbrough s'en va-t-en guerre ». Mais ni *Mazeppa*, ni *Orphée* n'ont donné lieu à ce genre de mélodies.