

Francis CLAUDON

Université Paris Est Créteil

AU « SIECLE DES COMPARAISONS » : LISZT ET LA LITTÉRATURE

Il faut certainement beaucoup d'insolence ou pas mal de naïveté pour aborder encore « Liszt et la littérature ». Après Guichard¹, après France Clidat², après Walker³, après Sara Zamir⁴, après Van Zalingen⁵, que dire de neuf ? S'agit-il d'une étude de source ? Elle est faite, même si les opinions ne sont pas unanimes ! Par exemple Emile Haraszti estimait que les fameux *Préludes* ne sont pas d'abord inspirés par Lamartine mais plutôt par un certain Joseph Autran, poète marseillais prolixe, absolument tombé dans l'oubli. Ce serait la princesse Sayn-Wittgenstein qui aurait, postérieurement, rétabli une filiation plus noble⁶. S'agit-il d'une étude de style ? Pour ne parler que des meilleures publications en français (ou traduites en français) les soigneuses enquêtes de Márta Grabócz, de Rémy Stricker, de Serge Gut n'évitent jamais les questions attendues et centrales⁷ ; à savoir – en bref – pourquoi, en quoi les *Harmonies poétiques et religieuses*, les *Préludes*, *Le Tasse*, *Après une lecture de Dante*, *Mazzeppa* sont bien des œuvres lisztienues, affichant un style emblématique, et pas seulement de simples décalques de Hugo, de Lamartine, de Dante, etc. Il semblerait que le premier à avoir visé le problème serait Vladimir Jankélévitch. Dans *La Rhapsodie : verve et improvisation musicale* (1955), le philosophe, excellent pianiste, sort du répertoire du clavier ; il fait d'un *opus* fort célèbre une catégorie esthétique à part entière. Extra-lisztienne, au demeurant :

Le dix-neuvième siècle est le siècle de la Rhapsodie, comme il est le siècle des nationalités [...]. Le principe rhapsodique s'oppose d'abord au principe symphonique dans le sens même

¹ Léon Guichard, *La Musique et les lettres au temps du Romantisme*, Grenoble, PUG, 1955.

² *La Revue Musicale*, 1955, numéro spécial « Aux sources littéraires de F. Liszt » (1973, n° 292), J. Faure-Cousin et F. Clidat éd.

³ Alan Walker, *Franz Liszt*, Paris, Fayard, 1989 (pour la traduction française) ; le prologue s'intitule « Liszt et la littérature ».

⁴ Sara Zamir, « Reading Liszt's 'Harmonies du Soir' Through the 'Soleil couchant' Theme in French Romantic Poetry », in *JMM-The Journal of Music and Meaning* (2009, n° 7), <http://www.musicsandmeaning.net/issues/>

⁵ Eric Van Zalingen, « L'influence de la littérature sur Franz Liszt », *dis* M. A. Westerse Literatuur en Cultuur, Utrecht, 2006.

⁶ Cf. L. Guichard, « Liszt et la littérature française », *Revue de musicologie* (1970, n°1), qui discute au passage la thèse polémique de Emile Haraszti : « La genèse des *Préludes* de Liszt », *Revue de musicologie* (1953, n°35/2),

⁷ Márta Grabócz, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt*, Paris, Kimè, 1996 ; Rémy Stricker, *Franz Liszt : les ténèbres de la gloire*, Paris, Gallimard, 1993 ; Serge Gut, *Liszt*, Paris, Fallois, 1989.

où le drame romantique s'était inscrit en faux contre l'universalisme rationnel de la tragédie classique.⁸

Ceci me paraît fructueux, mais révélateur aussi : pourquoi revenir à la littérature, à l'histoire littéraire alors même qu'il s'agit de démontrer la vigueur d'une musique « pure », c'est-à-dire quand elle ne s'accompagne pas de paroles, quand elle évite l'opéra et le *lied* ? On peut peut-être, sous cet angle, reprendre la question du début. Quant à incardiner Liszt chez les comparatistes, le propos paraît saugrenu ; en réalité, il l'est peut-être moins !

Liszt et l'écriture

Liszt est probablement, avec Berlioz, avec Wagner, comme Schoenberg aussi, comme Boulez, un des musiciens les plus « scribes », les plus rédacteurs qui soient. J'emploie les termes à dessein ; car elles sont copieuses, les œuvres en prose ! Presque toutes visaient la publication journalistique immédiate. Pourtant Liszt n'a pas écrit contraint et forcé ; il n'était pas feuilletoniste par dépit, comme Berlioz. Au contraire il avait de l'ambition : car les *Lettres d'un bachelier ès musique* renouent, en fait, avec la tradition des lettres de salon, celle du Président de Brosses ou de Fontenelle. De l'esprit et du goût, des paradoxes et des prémonitions. L'éloge du chemin de fer – comme chez Vigny – dans la Lettre VI, la critique d'art, dans les lettres IX et XI, et toujours les comparaisons suggestives :

Le Colisée et le Campo Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à la Symphonie héroïque et au Requiem. (Lettre XIII, à Berlioz)

Souvent dans la plus forte chaleur du jour, nous allons nous reposer sous les platanes de la Villa Melzi, nous lisons la Divina Commedia assis au pied du marbre de Bomelli [...]. Le Dante conduit par Béatrix, quel sujet !⁹ Qu'il est dommage que le statuaire l'ait si mal compris ! [...] Mais pour comprendre Dante il a fallu Michel-Ange ! Vous l'avouerez-je pourtant [...] une chose m'a toujours singulièrement choqué, c'est que le poète ait conçu Béatrix non comme l'idéal de l'amour, mais comme l'idéal de la science. (Lettre V, à Ronchaud)

Lorsque me promenant silencieusement dans les Galeries du Louvre je contempiais tour à tour la profonde poésie du pinceau de Scheffer, la couleur splendide de Delacroix, les lignes pures de Flandrin et de Lehmann [...] pourquoi, me disais-je, la musique n'est-elle pas conviée à ces fêtes annuelles ? [...] Pourquoi, sous l'invocation du Christ de Scheffer, de la Saint Cécile de Delaroche, Meyerbeer, Halévy, Berlioz, Onslow, Chopin, et d'autres [...] ne

⁸ Vladimir Jankélévitch, *La Rhapsodie, verve et improvisation musicale*, Paris, Flammarion, 1955, p. 5 (rééd. 1998).

⁹ Curieusement pas de rapprochement avec le célèbre tableau de Delacroix où Dante est conduit par Virgile, pourtant Delacroix paraît souvent dans les lettres échangées avec M. d'Agoult (cf. *Correspondance F. Liszt-M. d'Agoult*, éd. S. Gut & J. Bellas, Paris, Fayard, 2001, passim).

feraient-ils pas entendre [leurs] symphonies, des chœurs, des compositions de tout genre ?
(Lettre II, à un poète voyageur, à George Sand)

Liszt va toujours droit au but sans polémiques ni exhibition, à la différence de Wagner. Lorsqu'il fait paraître *Chopin*, l'enquête est sérieuse, le plaidoyer bien étayé, esthétiquement fort convaincant¹⁰, et surtout il sait être juste, impartial. Ce qui est loin d'être le cas de son gendre. Et puis la multitude d'articles destinés soit à la Gazette de Schlesinger, soit aux journaux allemands ou hongrois traitent toujours de questions de fond, concernant le progrès de l'art et de la société. Schoenberg ne réunit pas ainsi les deux termes, trop enfermé dans ses pensées, si altières qu'elles soient. D'où le fait qu'on lise Liszt depuis toujours très facilement, avec agrément, et grand profit musical, beaucoup plus que G. Sand, même dans ses *Lettres d'un voyageur*, intuitives et avisées, mais peu précises. En fait, Liszt a toujours manié la plume de l'écrivain : son premier article « De l'avenir de la musique d'Eglise » (1834) était d'un sérieux ! L'artiste avait alors vingt-deux ans et – à part son petit opéra (*Don Sanche ou le château d'amour*, 1825¹¹) – aucune composition notable à son actif. Le dernier article paru date de 1859 : « John Field et ses nocturnes » est une étude historique et musicologique tout à fait sérieuse et digne. Quant au dernier texte rédigé, il trace un programme, autant qu'il tire un bilan : « Esquisses pour une harmonie du futur », à peu près au moment où naissent les étonnants *Nuages gris* (1881). Par là on voit que la lettre et la note se fortifient naturellement chez Liszt. E.T.A. Hoffmann, artiste double lui aussi, n'a pas parachevé cette complémentarité ; car, malgré qu'il en ait, le compositeur, chez lui, s'efface derrière le poète fantastique.

A cette occasion, je réglerai un compte : on a beaucoup dit que Liszt faisait écrire ses textes par ses maîtresses. Quelle myopie ! D'abord Marie et Caroline étaient d'authentiques écrivain(e)s, chacune dans des genres différents, elles sont passées de mode, certes, mais tant pis ! Pour Liszt rien de tel, non, même pour sa prose. D'ailleurs pourquoi dénier à Liszt le statut, l'envergure d'un authentique essayiste ? Quand on évoque les *Vies de Haydn, Mozart & Métaïstase* tout le monde les range dans la liste des œuvres de Stendhal, même s'il s'agit de plagiats plus que dénoncés ! Ces biographies ne desservent pas, aujourd'hui, l'image de leur rédacteur. Pourquoi refuser à Liszt traitement égal et symétrique ? Sa légitimité au regard de deux modes d'expression ne doit pas se laisser nier ou rabaisser. Liszt voulait s'exprimer en musicien, certes, et d'abord en musicien, mais il l'a tenté aussi par sa plume ; la baguette de chef d'orchestre, les doigts du virtuose, la main de l'écrivain : c'est tout un ! On peut évoquer Wagner écrivain en le disjoignant de sa musique : la

¹⁰ Voir F. Claudon, « Chopin et la critique romantique, quelques aspects français », *Revue de Musicologie*, 1989, LXXV, 2.

¹¹ Cf. F. Claudon, « Fierrabras et Don Sanche », *Schubert-Mendelssohn : ils n'ont jamais été représentés à l'Opéra*, colloque de l'Opéra-Studio Bastille, octobre 1997 : F. Claudon et J.-C. Yon, Die, Couleurs Locales, 1998.

dernière rachetant passablement le premier, toujours verbeux, souvent abusé. Mais dans le cas de Liszt l'opération est impossible car ce dernier invente « le programme » ; le programme est un principe compositionnel, pour la musique du même nom, mais c'est aussi une conception générale de l'art et même encore une *forma mentis*. Dans ce vaste cadre, sur cette base ambitieuse certaines œuvres sont intimement et directement liées à la littérature ; il est alors nécessaire d'éclairer l'un par l'autre. Par exemple une des toutes dernières (1880/1884) compositions s'intitule *Le Crucifix* ; elle est écrite avec plusieurs variantes possibles, pour voix grave, chœur d'hommes, avec accompagnement soit de piano soit d'harmonium parfois renforcé d'un chœur d'hommes.

(69) 1

Der Gekreuzigte. Le Crucifix.

Gedicht von Victor Hugo.
Für eine Altstimme mit Begleitung des Klaviers oder Harmoniums.

I. Franz Liszt.
(Komponiert 1884.)

Molto lento. dolce

Altstimme.

Klavier
oder
Harmonium.

Leidender, komm, denn dies ist dein Gott,
Vous qui pleu.rez, ve . nez à ce Dieu,

der dich hei . le. Weinende, schaut im Tränentau, sein göttlich Bild.
car il pleu . re. Vous qui souffrez, ve . nez à lui, car il gué . rit.

Fühlt, die ihr ach, ver . za.gen wollt, wie er so mild. Ei . len . der du, ver .
Vous qui trem . blez, ve . nez à lui, car il sou . rit. Vous qui pas . sez, ve .

trau . e ihm, daß er ver . wei . le.
nez à lui, car il de . meu . re.

On a peu regardé cette œuvre ; les catalogues l'expédient en disant qu'elle porte sur un texte de Hugo. Mais Hugo a écrit deux poèmes qui portent ce titre, et n'oublions pas le plus célèbre Crucifix : celui de Lamartine¹². Il y a donc là un choix délibéré, une volonté précise. On devrait éclaircir le point... A fortiori sur des sujets tels que Lamennais, l'Écriture sainte, les bulles papales. Certes on n'entend pas que ces catégories d'écrits rentrent dans le champ du littéraire ; il s'agit plutôt d'idéologie pure. Mais Liszt était lui-même un idéologue¹³ ; il aimait la poésie, certes, comme Schubert ; s'en inspirait, comme Schumann ; mais il cherchait aussi à illustrer des causes, la cause chrétienne, sociale, celle de Lamennais, bien sûr, d'Ozanam aussi, celle des politiques de la « Jeune Allemagne » (Heine, Fallerlesben, Dingelstedt, Cornelius, etc.). Qui les connaît ? Qui les a lus ? Qui a précisé leurs goûts littéraires ? Lamennais, admirateur de Chateaubriand comme Hugo, Ozanam lecteur de Dante... Et puis d'abord, en première ligne, il y aurait cette production pour l'Église que l'on minore, tout comme les livres de Caroline Sayn-Wittgenstein, introuvables, alors que pourtant ils éclairent Liszt pendant l'ultime et longue période créatrice. Oui, décidément, il reste à dire. Et ceux qui ont dit, écrit là-dessus, si intelligents qu'ils soient, cherchent des notes, des accords, un style, une psychologie, des sources mais leurs tentatives ne visent pas la biographie intérieure ; elle ne comprend peut-être pas assez l'esprit du temps. Manquent les rapprochements éclairants, ceux que Liszt aimait, qu'il pratiquait complaisamment (alors que Chopin ne se lançait jamais dans cette façon¹⁴) : « Souvent pour mieux illustrer ses explications il lit quelques passages d'un de ses auteurs favoris, les commente et fait saisir les rapports entre la musique et la littérature »¹⁵, raconte Madame Auguste Boissier. L'artiste en était bien conscient ; et il revendiquait cette manière : « Ma mission à moi sera d'avoir le premier mis avec éclat la poésie dans la musique de piano » écrit-il à Marie d'Agoult¹⁶.

Il n'est pas le seul : Nietzsche a intitulé le XIXe siècle « le siècle des comparaisons »¹⁷. Pourtant je corrigerais la formule ; car il faut voir large. Le parallèle est une figure de pensée classique, fréquente. Au début du siècle, en France, Chateaubriand la renouvelle avec un brio reconnu, spécialement dans *L'Essai sur les révolutions* et *Le Génie du christianisme* ; j'évoquerais encore les leçons d'anatomie comparée de Cuvier, l'érotique comparée de Charles de Villers, Gérando et la philosophie comparée. L'époque envie surtout les mérites de la grammaire ou de la

¹² Hugo : *La Légende des siècles*, I, V, 1, X ; *La Fin de Satan*, II, 3. Lamartine : *Nouvelles Méditations poétiques*, XXI.

¹³ A Caroline S. W. : « J'ai, du reste, lu consciencieusement [...] la brochure de Proudhon : Philosophie du progrès », *Lettres de Liszt à la Princesse Sayn-Wittgenstein*, (éd. La Mara), Leipzig, Breitkopf, 1900 (lettre n°176, s. d., p. 243.

¹⁴ Cf. F. Claudon, « Chopin et Lamartine ou l'élégie moderne », *Chopin and His Work in the Context of Culture*, t. 2, ed. I. Poniatowska, Polska Akademia Chopinowska, Kraków, 2003.

¹⁵ Mme Auguste Boissier, *Liszt pédagogue*, Paris, Champion, 1927, p. 12.

¹⁶ Cité dans Léon Guichard, *La Musique et les lettres au temps du Romantisme*, Grenoble, 1955, p. 73.

¹⁷ La formule de Nietzsche se trouve dans *Menschliches, allzu Menschliches*, I (*Humain, trop humain*), aphorisme 23 : "Zeitalter der Vergleichung".

linguistique comparées, si fructueuses lorsque Bopp et Diez décrivent le système des langues indo-européennes. Et c'est sur ce modèle que Fauriel, Ampère, Chasles développent cette nouvelle discipline universitaire, à laquelle je me suis rattaché : la littérature comparée¹⁸. Anecdotes ? Digressions auxquelles je céderais ? non pas : Ampère était une connaissance de Liszt, qui le recommande à Marie d'Agoult¹⁹ ; Caroline Sayn-Wittgenstein se renseignait sur Chasles²⁰ et connaissait Ampère : « Je suis de très belle humeur, à peu près comme Ampère taillant ses phrases sur le Ramayana »²¹. Liszt comparatiste... ? En tout cas les rapprochements, les portraits en miroir, les formules contrastives, les transpositions brillantes ne sont pas seulement, au XIXe siècle, un projet, un programme. Ils sont devenus, chez tout le monde, un véritable tic de langue ; au-delà d'un constat, je crois pouvoir discerner une façon bien précise de penser les choses, une manière de mieux appréhender la totalité du réel, de quelque nature qu'il soit. Par exemple Stendhal dresse fréquemment des parallèles où les musiciens, leur style se définissent par une référence littéraire : Beethoven est le Michel-Ange de la musique, Mozart son La Fontaine, etc.²² Lamartine adorait lui aussi ces petits tours de passe-passe catégorielle, ces qualifications scintillantes : par exemple le *Cours familier de littérature* présente Rossini comme un « Mozart heureux » ; quant à Liszt, il est le « Beethoven du clavier »²³. Il faut admettre que Lamartine pensait vraiment ce qu'il disait car il avait conçu ses *Préludes* comme « une sonate de poésie »²⁴, ceci bien avant que Liszt les transpose en une autre forme, celle du poème symphonique.

Du parallèle et des comparaisons

Il est peut-être possible de discerner une logique dans tout cela, du moins quand il s'agit de Liszt. Je ne crois pas qu'il ait confondu les catégories et que, par exemple, rien n'ait distingué, à ses yeux, une rhapsodie et une harmonie, un nocturne et une consolation. Pour démontrer le point j'utiliserai l'article « Comparaison » proposé par Marmontel dans ses *Eléments de littérature*²⁵. Jean

¹⁸ Cf. Roger Bauer : « Origines et métamorphoses de la littérature comparée », *Proceedings of the XIIIth Congress of the International Comparative Literature Association*, éd. Roger Bauer, Douwe Wessel Fokkema – München, Judicium Verlag, 1990.

¹⁹ « 19 janvier 1840, au matin : Je me trouve maigrie ce matin de votre lettre d'hier ! [...] j'ai déchiré la dernière page où il m'a paru qu'il était question du voyage d'Ampère. » (Marie d'Agoult à Franz Liszt, *Correspondance*, op. cit., p. 494)

²⁰ Cf. *Lettres de F. Liszt à la princesse C. Sayn-Wittgenstein* (ed. La Mara), Leipzig, Breitkopf, 1900, p. 207, juillet 1854.

²¹ *Ibid.*, p. 2 (février 1847).

²² Voir aussi les *Mémoires* de Berlioz, chapitre 36, où il se moque des amateurs qui comparent tous ensemble et tout à la fois : Beethoven, Vaccaï, Shakespeare et Ducis (dans l'édition GF des *Mémoires*, I, p. 223).

²³ Alphonse de Lamartine, *Cours familier de littérature*, Paris, 1869, t. V, p. 150, sur Rossini et t. IX, p. 235 sur Liszt.

²⁴ *Idem*, in *Œuvres poétique complètes*, Paris, Gallimard, La Pléiade, 1963, p. 156.

²⁵ Je cite ici l'édition Verdière, Paris, 1818, t. XIII/2.

François Marmontel ne doit pas se confondre avec Antoine Marmontel, le pianiste, professeur au Conservatoire, ami de Chopin et de Liszt, dont parle W. von Lenz²⁶. Pourtant Jean François aimait la musique et la connaissait bien. Il fut le librettiste de Piccinni, a laissé un poème sur la musique (intitulé *Polymnie*) et fait, par exemple, cette remarque, pas du tout indifférente, surtout quand on l'applique à Liszt : « Le clair-obscur de la peinture, le forte-piano de la musique, sont des règles pour l'éloquence. Dans les arts comme dans la nature, rien n'a de l'effet que par les contrastes. Il ne s'agit que de concilier les oppositions. »²⁷

Jean François Marmontel distingue trois sortes de comparaisons :

* d'abord la comparaison oratoire qui « fait sentence »²⁸ et dont le mérite tient au fait qu'elle propose « une image simple et fidèle »²⁹ ;

* ensuite la comparaison poétique qui « fait image » et « éclaire, colore, embellit son objet, souvent l'élève et l'agrandit »³⁰ ;

* et d'ajouter, en troisième :

« Il peut arriver cependant que le rapport soit si éloigné [entre le référent et le référé] que, tout juste qu'il est, on ait besoin d'être conduit pour passer d'une idée à l'autre. Alors, plus le rapport sera imprévu, plus la surprise ajoutera au plaisir de l'apercevoir. »³¹

Il me paraît que ces distinctions conviennent assez pour classer et éclairer plusieurs compositions de Liszt.

Par exemple, d'une façon générale, les transcriptions relèvent de la première catégorie ; les paraphrases se rattachent à la seconde. En effet, dans le premier cas, l'identification rapide est le but du transcritteur. Liszt veut nous faire reconnaître sans ambages l'œuvre source : la symphonie de Beethoven, ou bien tel lied de Schubert, de Schumann, de Beethoven. Mais, dira-t-on : quand l'interprète « fait[-il] sentence » ? comment son style devient-il « formulaire » ? Je crois que Liszt parvient à cela d'une part parce que son piano devient, en général et par excellence, un instrument polyphonique – comme un orgue –, ensuite parce que le pianiste manie avec maestria et profusion les introductions, les transitions, les conclusions, les modulations. Il suffit d'un coup d'oreille à tel ou tel lied ; par exemple, dans la transcription de *Widmung* (Schumann, *Rückert*

²⁶ Wilhelm von Lenz, *Die grossen Piano-Virtuosen unserer Zeit*, Berlin, Bock, 1872.

²⁷ *Éléments de littérature, op. cit.*, p. 313.

²⁸ *Ibid.*, p. 506.

²⁹ *Ibid.*, p. 509.

³⁰ *Ibid.*, p. 506 puis 508.

³¹ *Ibid.*, p. 513.

Lieder) la jolie mélodie de Schumann est toujours parfaitement reconnaissable, mais elle passe d'une main à l'autre, devient un dialogue enrichi d'ornements, une « pluie » de grandes broderies arpégées le tout ponctué d'une coda péremptoire³². Liszt a même ajouté des indications : *con somma passione* ou *vibrato assai*. Si bien que le caractère intimiste du lied a disparu ; le ton est devenu presque majestueux, en tout cas très sonore et très oratoire.

George Sand pensait, si j'ose dire, à peu près comme moi. Voici le très beau commentaire qu'elle écrit³³ à propos d'un autre lied, le *Sey mir gegriiss* de Schubert :

12 juin.

Ce soir-là, pendant que Franz jouait les mélodies les plus fantastiques de Schubert, la princesse¹ se promenait dans l'ombre autour de la terrasse; elle était vêtue d'une robe pâle, un grand voile blanc enveloppait sa tête et presque toute sa taille élancée. Elle marchait d'un pas mesuré² qui semblait ne pas toucher le sable et décrivait un grand cercle coupé en deux par le rayon d'une lampe, autour de laquelle toutes les phalènes du jardin venaient danser des sarabandes délirantes. La lune se couchait derrière les grands tilleuls et dessinait dans l'air bleuâtre le spectre noir des sapins immobiles. Un calme profond régnait parmi les plantes, la brise était tombée mourante, épuisée sur les longues herbes aux premiers accords de l'instrument sublime. Le rossignol luttait encore, mais d'une voix timide et pâmée. Il s'était approché dans les ténèbres du feuillage et plaçait son point d'orgue extatique comme un excellent musicien qu'il est, dans le ton et dans la mesure.
Nous étions tous assis sur le perron, l'oreille attentive

aux phrases tantôt charmantes, tantôt lugubres d'Edelkœnig³, engourdis comme toute la nature dans une morne béatitude, nous ne pouvions détourner nos regards du cercle magnétique tracé devant nous par la muette sibylle au voile blanc. Elle se ralentit peu à peu lorsque l'artiste passa par une série de modulations étrangement tristes à la tendre mélodie *Sey mir gegriiss*⁴.

Alors sa démarche prit le milieu entre l'andante et le *maestoso*, et tous ses mouvements avaient tant de grâce et d'harmonie qu'on eût dit que les sons sortaient d'elle comme d'une lyre⁵ vivante. Lorsqu'elle traversait lentement le rayon de la lampe, son voile blanc dessinait sur le fond noir du tableau des contours fins et déliés, tandis que le reste flottait vague et vaporeux dans le mystère de la nuit; puis elle approchait de nous comme si elle eût voulu se poser sur le lilas blanc, mais insaisissable comme les ombres, elle s'effaçait lentement. Elle ne semblait pas s'enfoncer sous les voûtes obscures du feuillage. L'obscurité semblait la prendre et l'entraîner dans ses profondeurs en épaississant autour d'elle des rideaux de ténèbres. Au bout de la terrasse, elle était à peine visible, puis elle se perdait tout à fait dans les sapins et reparaisait tout à coup dans le rayon de la lampe comme une création spontanée de la flamme. Puis elle s'effaçait encore et flottait indéfiniment et bleuâtre sur la clairière. Enfin elle vint s'asseoir sur une branche flexible qui ne plia pas plus que si elle eût porté un fantôme. Alors la musique cessa, comme si un lien mystérieux eût attaché la vie des sons à la vie de cette belle femme pâle qui semblait prête à s'envoler vers les régions de l'interminable harmonie.

Elle se leva, glissa par un inexplicable mouvement d'ascension vers le haut du perron et disparut dans la salle ténébreuse. Un instant après nous vîmes une vraie châtelaine du moyen âge traverser la salle voisine à la clarté des flambeaux. Sa chevelure blonde rayonnait comme une auréole d'or, et son voile blanc jeté sur ses épaules voltigeait comme un nuage dans le mouvement rapide et léger de sa démarche impérieuse. Les doigts errant sur le piano firent silence, les flambeaux s'éteignirent et la vision rentra dans la nuit.

³² L'expression est de R. Stricker, *op. cit.*, p. 117. Stricker ajoute ensuite de façon pertinente : « colonisation musicale ».

³³ George Sand, « Entretiens journaliers », le 12 juin 1837, *Œuvres autobiographiques*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, t. II, p. 989.

On observera ici que le commentaire littéraire change complètement le caractère stylistique. L'écrivain(e) a embelli cette transcription de Liszt, beaucoup plus sage que l'était celle – paraphrastique – de *Widmung*. Cet adieu, ce *Gruss* deviennent quelque peu fantastiques, pas au sens de Hoffmann, certes, mais plutôt à la manière de Nodier dans la *Fée aux miettes* ou du *Summernightsdream* de Shakespeare. Dans son optique le pianiste fait, en quelque sorte, tourner lentement Marie, sa Muse, comme un nuage d'encens ; à moins qu'on songe à Baudelaire : « valse mélancolique et langoureux vertige », mais, quoiqu'il en soit, il est incontestable que Sand « éclaire, embellit, colore » d'un blanc lunaire une transcription originellement beaucoup plus sage.

La comparaison poétique et l'harmonie poétique

Bien évidemment notre pianiste-compositeur a, tout le premier, reconnu les ressources et les modes de la comparaison poétique. Cela se voit de multiples manières. Il a la manie des titres, souvent publicitaires (*Rêve d'amour*, *L'Arbre de Noël*), parfois énigmatiques (*Ossa arida*, *Unstern*) et, pour les meilleurs, appuyés à des références littéraires à la mode : *Les Préludes*, *Harmonies poétiques*, *Ce qu'on entend sur la montagne* et ainsi de suite. Je retiendrai encore cette fréquence avec laquelle coexistent deux ou trois versions, deux ou trois adaptations d'un même *opus*. Je mettrai cela en parallèle avec les ateliers d'écriture, les brouillons de Hugo, son usage des marges et des ajouts. Pour rester dans les parages de la musique je rappellerai le *William Shakespeare* hugolien dont les retranchements et corrections sont peut-être plus intéressants que le texte principal : car c'est dans les marges que Hugo parle de Beethoven, de la musique du « grand sourd qui entendait l'infini ». Chez Liszt le cas se retrouve avec les trois *Sonnets de Pétrarque*. La première version de cette trilogie est écrite pour ténor avec accompagnement de piano³⁴. Mais une seconde version – pour piano seul – dans les *Années de pèlerinage* a expulsé et « rectifié », pour ainsi dire, la lettre du texte pétrarquien. Dans le *Sonnet 47 : Benedetto il giorno* alors que le poème est grave et passionné, Liszt le transforme en un morceau très serein et intimiste. Dans le *Sonnet 104 : Pace non trovo*, il déploie le paratexte d'une cantilène simple et radieuse (*quasi bel canto e amoroso*), délicatement parée d'accords augmentés. N'est-ce pas montrer combien la musique, le piano solo peuvent « embellir et éclairer » l'original d'une vraie lumière ? Peut-être peut-on voir là quelque chose d'assez profond ; tout se passe, me semble-t-il, comme si Liszt tendait à s'affranchir – et finissait par s'affranchir – de la tutelle des poètes, de la camisole des mots écrits, des rythmes parlés. Il leur

³⁴ Cf. F. Claudon : « L'école de la rhapsodie : Liszt et Victor Hugo », *Verbum, Analecta Neolatina*, IV/2002/2, Pilicsaba, Academia Kiado Budapest.

préfère sa prosodie propre, sa diction à lui : celle du poète épanché au piano. Aussi le *Sonnet 123* : *I vidi in terra angelici costumi* ponctue-t-il l'ensemble dans un climat de tendre mélancolie ; le temps paraît dilaté à l'infini comme un délicieux souvenir.

On pourrait radicaliser l'idée et penser même que par son usage paraphrastique des textes, Liszt embellit et enrichit un certain *thesaurus* d'époque. Car parfois ces titres, ces sous-titres, plus ou moins authentiques, s'éclairent par le truchement de poèmes contemporains, qu'on devine avec assez de précision. Si, dans le cas précédent, le pianiste illuminait de son regard à lui les vers de tel ou tel, à présent nous aimons recourir à l'entremise d'un texte qui, plus aisément, nous indique le vrai sens, la bonne couleur, l'esprit de la musique. Par exemple lorsque j'entends l'étude transcendante n°5 intitulée *Gnomnreigen* (Feux follets) je ne peux m'empêcher de la rapprocher des fameux *Djinns* de Hugo : même rythmes haletants, mêmes tourbillons fantastiques, même nuits hantées. Quant à l'étude n°12 appelée *Chasse-Neige*, son *andante con moto* me rappelle invinciblement le brio énumératif d'Aloysius Bertrand dans *Octobre (Gaspard de la nuit, VI, Silves)* :

« Voici venir les veillées de famille, si délicieuses quand tout au dehors est neige, verglas, brouillard [...]. Voici venir la Saint Martin et ses brandons, Noël et ses bougies, le Jour de l'an et ses joujoux, les Rois et leur fête, le Carnaval et sa marotte. »

Mais peut-être suis-je victime de l'érudition, quoiqu'à d'autres endroits, plus tard, pour les *Thrénodies* et les réminiscences de la Villa d'Este (*Jeux d'eau, Cyprès*), au livre III des *Années de Pèlerinage*, les commentateurs aient unanimement souligné la parenté avec Ravel et la peinture ; preuves musicales à l'appui ils ont montré la poésie de l'eau³⁵, l'impressionnisme poétique parce que musical de Liszt³⁶. En d'autres termes il me semble qu'ils déclarent sans ambages que Liszt et son piano « métaphorisent » à l'envi, comme les poètes, quand ils cachent – ou parce qu'ils cachent – le signifié derrière le signifiant³⁷.

La *praxis* métaphorisante chez Liszt me paraît la plus claire, la plus indubitable quand il s'agit de Lamartine. Non pas parce qu'il y a eu une relation d'amitié durable et réciproque ; non pas en raison d'une similitude de talent ou de projet. Je viens de dire, au contraire, même si c'était à mots

³⁵ « eine fast schon impressionistische Palette [...] durch Lauf- und Trillerwerk, schillernde Tremoli und schäulmende Arpeggien » (Christoph Rieger, *Konzertbuch-Klaviermusik*, Berlin, Deutscher Verlag für Musik, 1979, p. 430).

³⁶ Cf. Jankélévitch, *op. cit.*, p. 51 : « la région où bruissent en mouvement de quinte les trémolos des triples croches des Jeux d'eau ».

³⁷ S. Gut explique très clairement le projet lisztien : « Ce serait une erreur de ne voir en ce morceau qu'une préfiguration des Jeux d'eaux de Ravel car il comporte une dimension spirituelle [...]. Les eaux évoquées ici sont celles des fonds baptismaux qui ouvrent les portes célestes » et de préciser que la partition comporte une épigraphe venue de Jean, IV, 14 (Gut, *op. cit.*, p. 331). Gut explique encore (p. 290) que l'étude n° 4 n'a été intitulée *Mazepa*, en référence à Hugo, que dans la version postérieure de 1851. C'est donc bien la poésie qui vient, après coup, éclairer la musique alors que cette dernière lui insuffle pourtant rétrospectivement toute sa charge imaginative.

discrets, que la ressemblance « technique » est plus forte avec Hugo. Je crois que cela tient à la rhétorique de l'Harmonie.

Depuis la fin du XVIIIe siècle, l'Harmonie – au sens figuré – tend à devenir un véritable genre poétique, même si notre intéressant Marmontel ne la catalogue point. On connaît les Harmonies de la nature, chères à Buffon, puis à Bernardin de Saint Pierre. La fameuse lettre de Jean Jacques Rousseau à M. de Malesherbes est probablement la première des Harmonies poétiques, du moins en français, car *La Messiade* de Klopstock en comporte des occurrences. Et, plus tard, la lettre du 16 juin (livre I) dans *Werther* offre, elle aussi, un magnifique exemple du genre. Chateaubriand, bien sûr, la pratique à son tour et provoque un début de définition. Il faut, sur ce point, relire le travail de Nicolas Pérot³⁸. Il rappelle la force du passage sur la « Nuit américaine » dans le *Génie du Christianisme* (I/V/12) et explique combien cette façon d'écrire a choqué. Nouvelle querelle des Anciens et des Modernes ? Sans doute. M. J. Chénier, rapporteur de l'Institut pour la classe des Littérateurs en 1808, parle de « poétique nouvelle », de « poétique extraordinaire »³⁹. En quel sens ? En ce sens que Chateaubriand – mais aussi Mme de Staël – visent à la fois le développement de l'image (réalités, couleurs, lignes, contrastes, construction en tableaux ou en page) et la recherche d'originalité dans l'origine et le rendu des comparaisons. Premiers « poètes voyants » dit Pérot, intéressés à tout ce qui est dans la nature ; il n'y a pas une idée qui n'éveille un sentiment. Le génie ne se souvient pas, désormais il voit ; il ne se borne pas à voir, il est ému⁴⁰, il réagit, écrit, décrit, évoque.

Je crois que Liszt, de par ses lectures et sa sensibilité propre, du fait de l'époque aussi, est un « poète entendant ». Il n'est pas le seul tempérament de ce type : on sait bien que le jeune Hugo est un autre voyant, une « âme aux mille voix » (« Ce siècle avait deux ans », *Feuilles d'automne*, 1). Mais en musique, oui, Liszt paraît être le premier. Schumann entendait les voix du passé⁴¹ ; Chopin entendait la Pologne. Liszt, disciple de Lamennais, admirateur de Chateaubriand, entend la Nature et voit le temps présent, l'Histoire, révolutionnés : « Je suis bien aise que vous alliez à Fontainebleau. C'est la forêt d'Obermann. J'en ai gardé un grand souvenir, quoique je n'y aie fait qu'une promenade de deux heures. »⁴² Sous ce double rapport notre musicien ressemble tout à fait à Lamartine. L'un écrit des notes, l'autre compose des vers ; mais tous deux se ressemblent, tous deux alimentent le genre nouveau : l'Harmonie poétique.

³⁸ Nicolas Pérot, *Le Discours sur la musique à l'époque de Chateaubriand*, Paris, Puf, 2000.

³⁹ *Ibid.*, p. 196.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 197.

⁴¹ Cf. F. Claudon : « Schumann et Hoffmann : une liaison fatale », *Littérature et musique* (éd. L. Richer), Lyon, Cedic, 2004.

⁴² A. C. Sayn-Wittgenstein, samedi 22 juillet 1857 (*Lettres à la princesse...*, *op. cit.*, lettre 155, p. 258).

Quant à dire, ensuite, le détail, « le bête de la musique » ou des vers, si l'on veut parler comme Stendhal, ce serait sujet à soi seul. Ici, maintenant, je me limite à expliquer le sens d'un mot, d'un genre nouveaux, pour l'époque, et dire à la suite de quels présupposés Liszt a composé des *Harmonies poétiques et religieuses* ainsi que les *Préludes*, cette splendide « harmonie » qui n'avoue pas son nom. Ces présupposés tiennent intimement aux débats des écrivains sur le poétique et ses formes nouvelles, sur la poésie attendue par le siècle des révolutions et des comparaisons : « C'est le canon qui l'a guéri »⁴³, disait Anna Liszt en parlant des Trois Glorieuses de juillet 1830. Sans doute, mais le jeune musicien, selon d'Ortigue, lisait Chateaubriand et Lamartine depuis au moins deux ans déjà⁴⁴.

Au titre de la nouveauté des temps, V. Jankélévitch, cité plus haut, a placé la rhapsodie, entendant ce mot au sens large ; il y voit l'irruption du tempérament national, le moteur du progrès musical dans l'Est européen. Pour ma part, je voudrais seulement induire que la rhapsodie me paraît inhérente au genre de l'Harmonie. L'Harmonie romantique, chateaubrianesque, exige le ton de l'aède, la posture du *vates* inspiré et improvisant. Je pense que Liszt le devinait. On sait que les *Harmonies* ont été commencées sous Marie, mais continuées apparemment sans problème avec Caroline⁴⁵. Peut-être oublie-t-on que c'est Marie qui confère l'impulsion initiale : « S'il vous est possible de me renvoyer p[ar] occasion sûre *Werther* et surtout [...] petite harmonie Lamartienne, sans ton ni mesure »⁴⁶, et encore, à la date précise du 15 juin 1834 : « Notre harmonie sera dédiée à Lamartine ; je la publierai seule d'abord-plus tard j'en écrirai une demi-douzaine. »⁴⁷ Il est assez clair d'après ces deux citations que Liszt n'a pas transcrit strictement et littéralement le texte lamartinien, mais qu'il envisage – *sans ton ni mesure* – une déclamation propre et spécifique. C'est bien cela – n'est-ce pas ? – la deuxième comparaison de Marmontel, qui « embellit, colore et ajoute à son objet » car la pièce est autant sous le signe des *Paroles d'un croyant* de Lamennais que du premier poème du livre II éponyme de Lamartine⁴⁸. On le voit bien dans le fait que la suite des *Harmonies poétiques* – devenue si l'on peut dire « carolinienne » – comporte, par exemple, les célèbrissimes *Funérailles*.

⁴³ Lina Ramann, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, Leipzig, 1880, vol. I, p. 229.

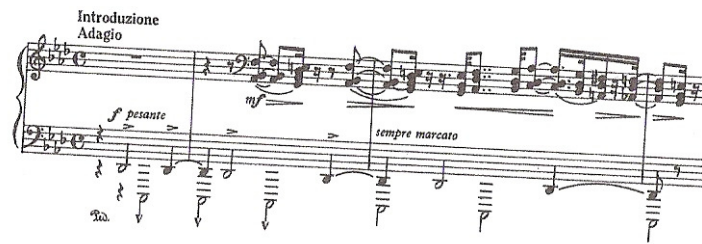
⁴⁴ Indiqué par A. Walker, *op. cit.*, I, p.146 : « D'Ortigue vit un jour Liszt rester immobile un volume de Lamartine à la main. »

⁴⁵ Cf. S. Gut, *op. cit.*, p. 319, qui parle de « lien... entre les deux passions essentielles de son existence ». Pour ma part je dirais : lien et miroir des deux domaines artistiques – la poésie verbale et la poésie musicale.

⁴⁶ *Correspondance Liszt-d'Agoult*, *op. cit.*, p. 93, octobre 1833 (?)

⁴⁷ *Ibid.*, p. 152 : une note de S. Gut / J. Bellas précise qu'il s'agissait certainement de *Pensée des morts* (devenue n°4 dans le recueil définitif).

⁴⁸ C'est du moins l'opinion d'Isabelle Battioni dans le livret (p. 24) qui accompagne l'intégrale des *Harmonies* enregistrées par Philip Thomson (Naxos, 8.553073, 1997).



Cette pièce n'existe pas dans le recueil lamartinien, mais Liszt, pourtant, pourvoit ce deuxième cahier weimarien d'un *Avertissement*. Et cette fois le texte vient de Lamartine ! Il vise autant le poète que Caroline, si ce n'est le compositeur en personne :

« Il y a des âmes méditatives [...] il y a des cœurs brisés par la douleur, refoulés par le monde [...] puissent-ils se laisser visiter par une muse solitaire comme eux, trouver une sympathie dans ses accords et dire [...]. Nous prions avec tes paroles, nous pleurons avec tes larmes, nous invoquons tes chants ! »⁴⁹

Comment dénommer ce ton d'autrui qui devient mien ? Qu'est-ce que ces chants, ces paroles en syntonie ? Peut-être le rhapsodique. Car Jankélévitch explique, avec finesse et profondeur : « Le thème rhapsodique n'est ni un être monocellulaire, ni un organisme adulte, mais quelque chose comme un *schéma dynamique qui évolue de l'implicite à l'explicite* »⁵⁰. Et peut-être le verrait-on mieux dans les *Préludes*.

Ex. 69a : Th. d'introduction 1^{er} aspect a

Ex. 69a' : 2^e aspect a'

Ex. 70 : Th. de la destinée A''

⁴⁹ *Ibidem/eadem*, Naxos, 8.553516, p. 20.

⁵⁰ Jankélévitch, *op. cit.*, p. 219.

Je renverrai ici à la très juste, très fine, magistrale analyse de S. Gut :

« Grâce à la transformation thématique avec un changement de caractère et d'identité des thèmes Liszt réussit cette prouesse de respecter un cadre de forme sonate, mais qui s'adapte à des conditions programmatiques changeantes [...]. Dans *Les Préludes* c'est pour des raisons uniquement musicales qu'il se distancie du fil conducteur proposé par le poète : ce qui lui a parfaitement réussi. Ce poème mérite parfaitement sa célébrité en raison de sa perfection formelle, de sa puissance d'évocation et de sa valeur musicale intrinsèque. »⁵¹

Ainsi une sorte de médiation littéraire s'est perpétuellement répétée tout au long de la carrière de Liszt ; elle éclaire sa rhétorique personnelle ; elle guide sa poétique propre. Rien n'est léger, irréfléchi chez lui ; au contraire : le goût littéraire, les connaissances littéraires – quand bien même elles seraient venues parfois de Marie ou de Caroline – pourraient même expliquer certains choix, certaines évolutions ultérieurs de notre compositeur. Je pense singulièrement à Dante et à Faust, et aussi à la comparaison de Marmontel qui ne dit pas son nom.

Une comparaison qui ne dit pas son nom

Personne n'ignore que Liszt a lu avidement et le poète italien et le poète allemand. Mais peut-être a-t-on oublié que Marie d'Agoult a écrit 380 pages sur le sujet : *Dante et Goethe, dialogues par Daniel Stern* (Paris, Didier, 1866). Il faut rappeler ici la conjonction de plusieurs causes. D'abord il y a les lectures faites en commun, lors de la lune de miel à Bellagio, relatées dans la lettre V d'un bachelier (à Ronchaud, septembre 1837) et aussi dans la lettre III (à Pictet, même date) ; cette dernière se réfère cette fois aux soirées passées à Nohant. Ensuite je relèverai que la dernière lettre, apparemment écrite depuis Veszprem, à Marie, en octobre 1846, comporte encore une citation – un peu inexacte de Dante – : « *nell' mezzo cammin di nostra vita* »⁵². Dans cette espèce de tête à tête répétitif, presque lassant, tout doit être remis en perspective, grâce à une bonne connaissance de l'histoire, du temps. Et de même à propos de *Faust*.

Tout le monde lisait Dante, ou Goethe, ou les deux ; tout le monde en parlait, en particulier les comparatistes : Eckstein, Ampère, Ozanam, etc. Or les deux premiers sont cités dans les deux *Correspondances* (D'Agoult & Sayn). Il est vrai que le dernier manque, ce que je ne m'explique pas. En tout cas il est fructueux de replacer les compositions dantesques ou goethéennes de Liszt et de d'Agoult en miroir avec les essais des comparatistes français ; spécialement avec Ozanam et son ouvrage marquant : *l'Essai sur la philosophie de Dante*, tiré de la thèse de doctorat d'Ozanam,

⁵¹ S. Gut, *op. cit.*, p. 359.

⁵² *Correspondance*, (éd. Gut-Bellas), *op. cit.*, p. 1148.

soutenue en 1839, à une époque où la rupture entre Liszt et Marie n'était pas consommée. Plus intéressant encore le livre qui devait faire suite mais demeure inachevé : *Etudes germaniques* (1° *l'Etablissement du Christianisme en Allemagne*, 2° *les Germains avant le Christianisme*, 3° *la Civilisation chrétienne chez les Francs*). Dante et Goethe sont les deux grands poètes de l'Occident chrétien tel qu'il naît de la confrontation entre romanité et germanité. Ozanam s'est expliqué sur l'articulation d'ensemble :

« Mes deux essais sur Dante et sur les Germains, écrit-il à Foisset, sont pour moi comme les deux jalons d'un travail dont j'ai déjà fait une partie dans mes leçons publiques et que je voudrais reprendre pour les compléter [...] ; ce serait l'histoire des lettres et par conséquent de la civilisation depuis la décadence latine. »⁵³

Cette thèse – car c'en est bien une – me semble réapparaître assez clairement dans un paragraphe de Daniel Stern :

« Je vous ai fait entrevoir les analogies profondes qui, sous les différences de temps, de lieux, de races, de caractères, relie l'un à l'autre l'auteur de 'Faust' et l'auteur de la 'Comédie': un génie essentiellement religieux, traditionnel autant que novateur, qui reçoit avec respect du passé tout ce qu'il est possible d'en recevoir, et qui transmet à l'avenir un héritage agrandi, fécondé par le travail d'une pensée libre et généreuse. »⁵⁴

Alors, qui parle ici ? Stern ? ou Liszt ? ou les deux ? ou encore Ozanam ? Et de quoi parle-t-on ? de poésie, de poètes ou de musique ? L'ironie de l'Histoire a fait que, pour notre compositeur, ce parcours s'est parachevé plus tard, sous le tutorat de Caroline Sayn-Wittgenstein, dans les années weimariennes. Au demeurant nul n'ignore que cette dernière se piquait elle-même d'histoire de l'Eglise et d'apologétique ; elle délivrait volontiers de copieuses leçons de théologie morale.

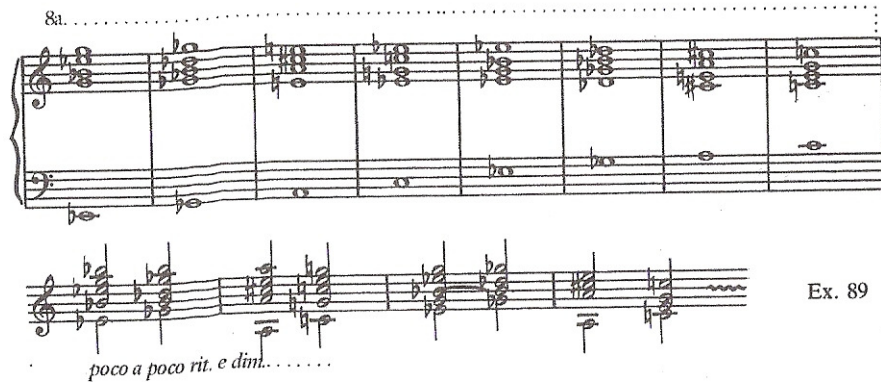
En tout cas il me paraît que la *Dante Symphonie* et la *Faust Symphonie* s'éclairent de façon inattendue quand on les replace dans cette triple, voire quadruple confrontation (Dante & Goethe // Ozanam // Marie & Caroline). N'est-ce pas là la troisième comparaison de Marmontel ? « Il peut arriver cependant que le rapport soit si éloigné que, tout juste qu'il est, on ait besoin d'être conduit pour passer d'une idée à l'autre. Alors, plus le rapport sera imprévu, plus la surprise ajoutera au plaisir de l'apercevoir »...

Mais la musique ? les notes ? les réalités sonores ? Je n'insisterai pas sur ce que l'on sait bien : Liszt a voulu à la fois restaurer la musique d'Eglise et préparer les symphonies de l'avenir. C'était un beau programme ; j'ai envie d'ajouter : trop beau programme pour la musique à programme de la *Neudeutsche Schule*. Laissons les deux poètes chers à l'époque, à Marie, à Ozanam, aux

⁵³ Lettre à Foisset, janvier 1848, citée par Henri Girard : *Un Catholique romantique: F. Ozanam*, Paris, Nouvelle Revue Critique, 1930, p. 170.

⁵⁴ Daniel Stern, *Dialogue*, op. cit., p. 299.

comparatistes. Car « 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. »⁵⁵ Il serait donc un peu vain de discuter technique et écriture. Cependant, et par exemple, S. Gut insiste beaucoup sur la fin de la *Faust Symphonie* (mes. 655-670) avec sa « longue descente d'accords parfaits majeurs avec [...] en surimpression aux bois, le rythme de malédiction quatre fois répété »⁵⁶.



Je pense que le commentaire ne va pas assez loin : ce n'est pas l'atmosphère de Gretchen ni le salut de Faust qui sont suggérés⁵⁷. Je rapprocherai le trait du fait que, comme on sait, la *Dante Symphonie* n'évoque que l'Enfer et le Purgatoire. Je me demande si le véritable dépassement du tête à tête avec Dante et Goethe, l'accomplissement philosophique et esthétique du « programme » lisztien ne se trouveraient pas dans *Christus*. Après la première exécution de cet *opus* étrange et fascinant, Liszt aurait dit : « Ecrire Christus a été une nécessité artistique pour moi » ; Wagner, de son côté, aurait commenté aigrement : « Il est la dernière victime du monde latino-romain »⁵⁸. Le grand dramaturge était autodidacte en littérature et il employait, sans le savoir, une formule qui convient tout à fait à la *forma mentis* de Stern et d'Ozanam !⁵⁹

Les numéros 12 (*Stabat mater*) et 13 (*Hymne de Pâques*) me paraissent exemplaires. Liszt, cette fois, n'a ni paraphrasé ni transcrit. Il reprend les textes canoniques : d'abord l'hymne médiéval qui dit la douleur, la souffrance, le deuil, mais il lui confère un élan dramatique poignant par l'emploi des solistes, des chœurs mixtes, des instruments du grand orchestre moderne, de l'orgue, de l'harmonium. Le développement, la construction se font par grandes arcades. Ensuite vient l'hymne grégorien de Pâques, *O filii et filiae*, chanté par un chœur d'enfants d'abord à l'unisson,

⁵⁵ R. Stricker, *op. cit.*, p. 318.

⁵⁶ S. Gut, *op. cit.*, p. 382.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ Walker, *op. cit.*, II, p. 295.

⁵⁹ « Ces deux œuvres grandioses et profondes [Dante et Goethe] ayant eu besoin dès leur apparition de commentateurs et d'interprètes, elle sont devenues le sujet de querelles passionnées. » Daniel Stern, *Dante et Goethe*, *op. cit.*, p. 418.

puis à trois voix, selon des harmonies modales, soutenu seulement par l'harmonium et six bois. L'effet est merveilleux. Comment oublier que tout s'enracine ici dans la littérature, dans les textes qui conduisent l'esprit et le chant ? Comment ne pas retourner aussi à la littérature ? Je pense au beau récit – inédit – que fait Ozanam de sa propre vocation intellectuelle, née dans les *Stanze* de Raphaël, au Vatican, particulièrement devant la *Dispute du Saint Sacrement*, où Dante paraît parmi les Pères et les Docteurs de l'Eglise ⁶⁰ :

« Parmi les fresques de Raphaël, il en est une, où l'œil se suspend avec plus d'amour, soit à cause de la beauté parfaite du sujet, soit à cause du bonheur de l'exécution. Le Saint-Sacrement y est représenté sur un autel élevé entre le ciel et la terre. Le ciel qui s'ouvre laisse voir dans ses splendeurs la Trinité divine, les anges et les saints; la terre qui se couronne d'une nombreuse assemblée de pontifes et de docteurs de l'Eglise.

« ...Au milieu de l'un de ces groupes dont l'assemblée se compose, on distingue une figure remarquable par l'étrangeté du caractère, la tête ceinte non d'une tiare ou d'une mitre, mais d'une guirlande de laurier, noble et austère toutefois et nullement indigne d'une telle compagnie. Et si l'on recueille ses souvenirs, on reconnaît Dante

Alighieri. Alors on se demande de quel droit l'image d'un tel homme a été introduite parmi celles des vénérables témoins de la foi, par un peintre accoutumé à l'observation scrupuleuse des traditions liturgiques, sous l'œil des papes, au sein de la citadelle de l'orthodoxie... »

Peut-être qu'à ce point de notre aventure musicale et littéraire je dois me retourner vers la Princesse Caroline. Il est probable que, sans elle, *Christus* n'aurait pas été exécuté ; il est certain qu'elle a restreint et guidé Liszt vers un certain type de littérature spirituelle. Médiatrice irremplaçable, tout autant que Marie pour les œuvres profanes, l'une et l'autre ont fourni des mots, peut-être, des arguments, parfois, des impulsions, certainement. Justement la Princesse polygraphe écrivait ceci :

« Les femmes d'un esprit plus *compréhensif* que les hommes, par cela même qu'il n'est point productif comme le leur, ont un don à elles particulier : celui d'appliquer les formes du sentiment religieux aux diverses individualités. »⁶¹

⁶⁰ Lettre inédite utilisée par Henri Girard, *Un catholique romantique : Frédéric Ozanam*, Nouvelle Revue Critique, Paris, 1930, p.120.

⁶¹ Caroline Sayn-Wittgenstein, *Entretiens pratiques à l'usage des femmes du monde : Religion et monde*, Paris, Plon, 1875, p. 75.

Ces femmes ont permis à Liszt d'alimenter son besoin de lire, son souffle rhapsodique, son génie comparatif. Il en existe une encore, dont on se moque beaucoup : Olga Janina, excentrique en tous genres. Dans un roman para-biographique intitulé *Les Souvenirs d'une cosaque*⁶², elle dit ceci qui s'applique à elle-même mais qui vise aussi le Maître dont elle était folle : « Je dévorais les livres d'une façon absurde. Je lisais sans ordre, avec frénésie, sans mesure [...] je courais à travers le délire à la vérité. »⁶³

J'ai commencé en citant Madame Auguste Boissier qui avait d'emblée saisi l'esprit intrinsèquement comparatif de Liszt. Au bout de l'histoire, je pense que Liszt a progressivement acquis une méthode comparative ; à la différence de toutes ces dames intéressantes et fantasques, Liszt a trouvé la vérité, à force de travail musical et de lectures incessantes. C'est bien pour cette raison que je le considère dans ses rapports avec la littérature comme un représentant exceptionnel du « Siècle des comparaisons ».

⁶² Olga Janina, sous le pseudonyme de Robert Franz, *Souvenirs d'une cosaque*, Paris, Marpon-Flammarion, (13^e éd.[sic]), 1878, p. 18.

⁶³ *Ibidem*, p