



HAL
open science

Images et citations littéraires dans la musique à programme de Liszt : pour un "renouveau de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie"

Nicolas Dufetel

► To cite this version:

Nicolas Dufetel. Images et citations littéraires dans la musique à programme de Liszt : pour un "renouveau de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie". La modernité musicale française au temps de Berlioz, Feb 2010, Paris, France. halshs-01422192

HAL Id: halshs-01422192

<https://shs.hal.science/halshs-01422192>

Submitted on 3 Jan 2017

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

***Images et citations littéraires dans la
musique à programme de Liszt : pour
un « renouvellement de la Musique
par son alliance plus intime avec la
Poésie »***

Nicolas DUFETEL

Weimar, 1860. Après avoir animé pendant seize ans la vie musicale de cette ville provinciale à l'histoire culturelle extraordinaire, capitale d'un petit grand-duché que son prince, Carl Alexander, ambitionnait de transformer en Florence de l'Allemagne¹, Franz Liszt porte un regard rétrospectif sur sa carrière de maître de chapelle « en service extraordinaire » – car c'est bien le titre qu'il a toujours conservé, même après que son prédécesseur, Hippolyte Chélar, n'eut été forcé à prendre sa retraite en 1851. Liszt ne fut donc jamais le « maître de chapelle » *tout court* de Weimar. Ce détail, loin d'être insignifiant, éclaire de façon importante le statut institutionnel et la liberté de celui qu'on présente habituellement comme le maître de chapelle en titre de Carl Alexander². En

¹ Voir le compte rendu de la conversation entre Carl Alexander et Liszt du 11 février 1861 (D-WRI Grossherzogliches Hausarchiv AXXVI/560a, 156). Cet article est fondé sur des recherches menées à l'Institut für Musikwissenschaft Weimar-Jena dans le cadre d'un programme postdoctoral de la Fondation Alexander von Humboldt (2010-2012).

² Voir *Staats-Handbuch für das Großherzogthum Sachsen-Weimar-Eisenach 1855*, Weimar, Druck des Landes-Industrie-Comptoirs, 1855, p. 47. Sur ce sujet, voir Nicolas DUFETEL « “Comment continuer et compléter l'œuvre de Charles Auguste et de Goethe, afin d'assurer à Weimar en Allemagne la place qu'occupe Florence en Italie ?” : La politique culturelle de Liszt et Carl Alexander à Weimar (1848-1861) », *Les grands centres musicaux dans l'espace germanophone (XVII-XIX^e siècle)*, sous la direction de Jean-François CANDONI et Laure GAUTHIER, Paris : Presses Universitaires de Paris Sorbonne, p. 379-412.

service « extraordinaire » à Weimar depuis 1844, Liszt a d'une part dirigé des œuvres symphoniques et des opéras du répertoire et d'autre part défendu les compositeurs contemporains (l'articulation entre « anciens » et « modernes » était au cœur de sa politique culturelle avec Carl Alexander³). À Weimar, Liszt a aussi créé ses propres œuvres. Cependant, en 1860, après douze années passées de façon plus ou moins sédentaire au service de la cour, il envisage de quitter la ville qui avait été le laboratoire et l'écrin de la période la plus productive de sa carrière. Il lui faudra deux lettres de démission avant d'imposer sa décision au grand-duc⁴. Pour résumer, Liszt trouvait trop de résistance et d'opposition à Weimar et il voulait se consacrer à ses propres compositions ; il considérait que le public local était majoritairement médiocre et pensait avoir accompli la mission qu'il s'était fixée en s'y installant, c'est-à-dire sa « grande idée » pour le renouveau de la musique symphonique:

[...] si je suis resté à Weimar une douzaine d'années, j'y ai été soutenu par un sentiment qui ne manquait pas de noblesse, – l'honneur, la dignité, le grand caractère d'une femme à sauvegarder contre d'infâmes persécutions⁵ – et de plus, une grande idée : celle du renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie ; un développement plus libre, et pour ainsi dire, plus adéquat à l'esprit de ce temps – m'a toujours tenu en haleine. Cette idée malgré l'opposition qu'elle a rencontrée et les entraves qu'on lui suscite de toutes parts, n'a pas laissé que de cheminer un peu. Quoi que l'on fasse elle triomphera invinciblement, car elle fait partie intégrante de la somme des idées justes et vraies de notre époque, et ce m'est une consolation de l'avoir servie loyalement, avec conscience et désintéressement⁶.

³ Voir Nicolas DUFETEL, « Franz Liszt et la 'propagande wagnérienne'. Le projet de deux livres en français sur l'histoire de l'opéra et sur Wagner (1849-1859) », *Acta musicologica* LXXXII/2 (2010), p. 263-304.

⁴ Le 14 février 1859 et le 6 février 1860. Voir LA MARA (éd.), *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1909, p. 66-71 et 87-93. Le présent auteur prépare actuellement une édition critique de cette correspondance (Société française de musicologie).

⁵ Liszt évoque la princesse Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, sa compagne, avec qui il s'était installé à Weimar en 1848. Ils essayèrent de se marier, mais des intrigues politico-religieuses empêchèrent leur union, qui devait être célébrée à Rome en octobre 1861. Sur ce dossier complexe, voir notamment Alan WALKER et Gabriele ERASMI, *Liszt, Carolyne and the Vatican. The Story of a Thwarted Marriage*, New York : Pendragon (American Liszt Society Studies Series, 1), 1991.

⁶ Liszt à Agnès Street-Klindworth, le 16 novembre 1860. Pauline POCKNELL (éd.), *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: A Correspondence, 1854-1886*, Hillsdale : Pendragon (Franz Liszt Studies Series, 8), 2000, p. 352.

De nombreuses études offrent désormais une compréhension approfondie de la musique symphonique composée par Liszt à Weimar, des idéaux qu'il a suivis et des concepts esthétiques qui en constituent les fondements⁷. Weimar est reconnue comme l'atelier de sa musique à programme. Toutefois, comme le remarquent Carl Dahlhaus et Detlef Altenburg, si la « régénération » de la musique symphonique entreprise par Liszt est profondément liée à l'Allemagne, à Weimar et à son *genius loci*, le rôle de la France ne doit pas être sous-estimé⁸. Le présent article propose de revenir sur la façon dont les réalisations weimariennes de Liszt dans les années 1850 sont le fruit de la réflexion et des expériences qu'il a menées dans les années 1830 à Paris : l'« alliance plus intime » de la musique avec la poésie, idée centrale de son esthétique, y plonge en effet ses racines. Après avoir présenté le lien entre les expérimentations de Liszt dans les années 1830 et sa production postérieure, il s'agira d'étudier d'une part la place des citations littéraires dans ses œuvres imprimées et dans ses esquisses, et d'autre part l'importance des images auxquelles, dans les éditions originales, la littérature est parfois intimement associée.

Le « laboratoire » parisien des années 1830

Lorsque Dahlhaus aborde, dans son essai consacré au « néo-romantisme », la question des liens entre musique et conjoncture socio-politique – ou en termes plus généraux entre œuvre et biographie –, il interroge le rapport entre les révolutions de 1848 et l'apparition du drame musical wagnérien et des poèmes symphoniques de Liszt :

D'un côté, il est évident que la révolution [de 1848] et son échec ont eu une immense influence sur la conception et la composition du *Ring* de Wagner, paradigme du drame musical ; non seulement le sujet du drame, mais aussi la musique en elle-même en furent affectés. D'un autre côté, alors que les techniques compositionnelles des poèmes symphoniques de Liszt dans les

⁷ Voir Michael SAFFLE, *Franz Liszt. A Guide to Research*, New York – Londres : Routledge, 2009 (3^e édition), p. 332-334 ; *Liszt und die Weimarer Klassik*, édité par Detlef ALTENBURG, Laaber : Laaber-Verlag, 1997 ; *Liszt und die Neudeutsche Schule*, édité par Detlef ALTENBURG, Laaber : Laaber-Verlag, 2006 ; Damien EHRHARDT, *Les relations franco-allemandes et la musique à programme*, Lyon : Symétrie, 2009 ; voir aussi les conclusions très pertinentes de Mathieu SCHNEIDER, *Destins croisés : Du rapport entre musique et littérature dans les œuvres symphoniques de Gustav Mahler et Richard Strauss*, Waldkirch : Gorz, 2005.

⁸ Carl DAHLHAUS, « 'Neuromantik' », *Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte*, dans *Gesammelte Schriften*, vol. 6 (« 19. Jahrhundert III »), sous la direction de Hermann DANUSER et al., Laaber : Laaber-Verlag, 2003, p. 434-446. Detlef ALTENBURG, « Franz Liszt and the Legacy of the Classical Era », *19-Century Music*, 18 (1994), p. 46- 63.

Nicolas DUFETEL, « Images et citations littéraires dans la musique à programme de Liszt : pour un « renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie » »

années 1850 sont assurément représentatives de la « nouvelle musique » de l'époque – la « musique de l'avenir » [*Zukunftsmusik*] –, leurs structures spirituelles et intellectuelles étaient essentiellement influencées par le romantisme français des années 1830, avec des idées et des positions auxquelles Liszt est resté inébranlablement loyal, même si elles étaient désuètes [« passé »] en 1850. Même son attitude envers le classicisme allemand, qu'il a systématiquement mis en valeur à Weimar, était conditionnée par les vues du romantisme français sur le classicisme⁹.

Les années passées par Liszt à Paris entre 1823 et 1835 l'ont fortement influencé : ce sont des années d'apprentissage. Après 1848, la « nouvelle musique » qu'il essaie de développer à Weimar, tout comme sa perception du classicisme allemand, sont en effet inspirées par le romantisme français auquel il est toujours resté, selon Dahlhaus, « inébranlablement loyal » (voir ci-dessus). Lorsqu'il étudie l'héritage du classicisme allemand chez Liszt, Altenburg arrive à la même conclusion ; en décrivant la synthèse ainsi opérée entre le classicisme de Weimar et le romantisme français, il affirme que « c'est véritablement la synthèse des idées des cultures allemande et française, et du classicisme et du romantisme, qui constitue un aspect essentiel de son développement.¹⁰ » Pour Serge Gut, enfin, Liszt est avant tout un « produit » culturel franco-allemand – une double influence qui n'est toutefois pas exclusive puisqu'il fut aussi perméable aux cultures d'autres nations, dont la Hongrie ne fut pas la moindre¹¹. La problématique des nations et des nationalités propre au XIX^e siècle est ici à l'œuvre.

⁹ Carl DAHLHAUS, « 'Neuromantik' », p. 646. Original en allemand, traduction française par nos soins. Voir aussi Carl DAHLHAUS, *Ludwig Van Beethoven und seine Zeit, Aufsätze zur Ideen- und Kompositionsgeschichte*, dans *Gesammelte Schriften*, vol. 6, p. 27-34 (« Werk und Biographie. Die biographische Methode »).

¹⁰ ALTENBURG, « Franz Liszt and the Legacy of the Classical Era », p. 46-63. Original en anglais, traduction par nos soins.

¹¹ Serge GUT, « Le rôle de la France dans le dualisme franco-allemand chez Franz Liszt », *Liszt et la France. Musique, culture et société dans l'Europe du XIX^e siècle*, sous la direction de Malou HAINE, Nicolas DUFETEL, Dana GOOLEY et Jonathan KREGOR, Paris : Vrin, 2012, p. 37-44. Sur la « supranationalité » chez Liszt, voir Gerhard J. WINKLER (dir.), *Liszt und die Nationalitäten. Bericht über das Internationale musikwissenschaftliche Symposium 1994*, Eisenstadt : Burgenländisches Landesmuseum (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, 93), 1996, et Claude KNEPPER, « Franz Liszt : identité européenne et création artistique », *Vienne, Budapest, Prague... Les hauts lieux de la culture moderne de l'Europe centrale au tournant du siècle*, sous la direction de Miklos MOLNÁR et André RESZLER, Paris : Presses Universitaires de France, 1988, p. 99-138 ; Nicolas DUFETEL, « Liszt, la France et l'Europe : une adoption partagée », *Liszt et la France. Musique, culture et société dans l'Europe du XIX^e siècle*, p. 13-34.

Nicolas DUFETEL, « Images et citations littéraires dans la musique à programme de Liszt : pour un “renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie” »

La plupart des spécialistes s'accordent donc à dire que la France a laissé de profondes traces chez Liszt, mais il ne s'agit pas ici de les étudier. Les poèmes symphoniques et la recherche de l'alliance entre musique et poésie plongent indéniablement leurs racines dans les années 1830, qui formèrent un véritable bouillon de culture parisien pour le jeune compositeur. En mai 1832, après avoir découvert Paganini, il fait à son ami Pierre Wolff une confession sur son travail :

Voici quinze jours que mon esprit et mes doigts travaillent comme deux damnés, == Homère, La Bible, Platon, Locke, Byron, Hugo, Lamartine, Chateaubriand, Beethoven, Bach, Hummel, Mozart, Weber sont tous à l'entour de moi. Je les étudie, les médite, les dévore avec fureur ; de plus je travaille 4 à 5 heures d'exercices (3^{ces}, 6^{tes}, 8^{taves}, Trémolos, Notes répétées, Cadences, etc. etc.). Ah ! pourvu que je ne devienne pas fou — tu retrouveras un artiste en moi ! Oui, un artiste, tel que tu demandes, tel qu'il en faut aujourd'hui !

« Et moi aussi je suis peintre », s'écria Michel-Ange la première fois qu'il vit un chef-d'œuvre... quoique petit et pauvre, ton ami ne cesse de répéter ces paroles du grand homme depuis la dernière représentation de Paganini¹².

Claude Knepper, qui replace ces lignes dans le contexte d'une « crise » artistique, remarque avec pertinence que « les textes religieux et mythologiques, les philosophes et les écrivains *précèdent* les compositeurs et les exercices techniques¹³ ». Liszt dévore alors les volumes et fréquente la fine fleur de la génération romantique : il est mu par une soif intarissable de culture et de connaissance, que l'on peut expliquer comme une réaction provoquée par l'absence, dans son enfance, d'une éducation solide et régulière. C'est de cette carence qu'il s'est en effet souvent plaint, comme lorsqu'il écrit à la princesse Wittgenstein : « Hélas, mon éducation première a été plus que négligée – malheureusement je n'ai pas su réparer depuis cette faute capitale, dont les conséquences me sont fort pénibles. Le manque d'études et de connaissances suffisantes me réduit intellectuellement à la triste condition d'un pauvre honteux¹⁴ ». À son fils, Daniel, il donne en 1854 davantage de détails sur sa

¹² Liszt à Pierre Wolff, le 2 mai (première partie) et le 8 mai 1832 (deuxième partie), *Franz Liszt's Briefe*, éditée par LA MARA, vol. 1 (« Von Paris bis Rom »), Leipzig : Breikopf & Härtel, 1893, p. 6-7.

¹³ Claude KNEPPER, « Franz Liszt : “artiste-roi” ou “roi des artistes” ? », *Franz Liszt, un saltimbanque en province*, sous la direction de Nicolas DUFETEL et Malou HAINE, Lyon : Symétrie, 2007, p. 373-387.

¹⁴ Liszt à la princesse Wittgenstein, le 18 août [1868], *Franz Liszt's Briefe*, éditée par LA MARA, vol. 6 (« An Fürstin Wittgenstein », 3), Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1902, p. 184. Sur le

propre éducation et sur la nécessité de se former un solide bagage culturel pour *réussir* ; il lui affirme que s’il peut constituer une bibliothèque grâce aux livres gagnés aux concours, lui-même se « consoler[a] de n’avoir pas été à même de mieux mettre à profit les années de [sa] jeunesse¹⁵ » (certains des volumes gagnés par Daniel sont conservés dans la bibliothèque du Château de la Moutte, Domaine Emile Ollivier, à Saint-Tropez,). Il lui écrit avoir tenté, par ses lectures, de se mettre au niveau des « hommes distingués » qu’il avait eu « l’avantage de fréquenter », car « on a beau faire et travailler plus tard – il manque toujours un certain fonds, aisé à mobiliser et à faire valoir, à ceux qui n’ont pas passé par les échelons réguliers des études de collègue – [...] fais donc bien tes *humanités* afin que tu sois bel et bien un *homme* de pied en cap, plus tard¹⁶. »

Lina Ramann rapporte enfin une anecdote révélatrice de ce complexe intellectuel : au début des années 1830, l’avocat et homme politique Adolphe Crémieux, à qui Liszt aurait demandé de lui apprendre « toute la littérature française », déclara qu’ « une grande confusion semble régner dans la tête de ce jeune homme¹⁷ ». Ce complexe intellectuel explique en partie la genèse chaotique de son œuvre littéraire et les polémiques sur son authenticité¹⁸.

Très grand lecteur et bibliophile consommé, Liszt dévorait les volumes : il se tenait au courant des nouvelles parutions et il apportait un soin extrême à la conservation de ses livres préférés. Sa bibliothèque, en partie conservée à Weimar et à Budapest, offre d’ailleurs aujourd’hui un vaste champ d’études, car de nombreux volumes portent ses annotations¹⁹. Quelques-uns sont aussi

jugement de Liszt à propos de sa propre éducation, voir aussi Mária ECKHARDT, « Einleitung », *Franz Liszts Weimarer Bibliothek*, sous la direction de Mária ECKHARDT et Evelyn LIEPSCH, Laaber : Laaber-Verlag (Weimarer Liszt-Studien, 2), 1999, p. 9.

¹⁵ Liszt à Daniel Liszt, le 20 avril 1854. Cosima WAGNER, *Franz Liszt. Ein Gedenkblatt von seiner Tochter*, Munich : Bruckmann, 1911, p. 76-78.

¹⁶ Même référence. Citons, parmi les plus célèbres relations littéraires de Liszt : Ballanche, Balzac, Dumas père, Gautier, George Sand, Heine, Hugo, Lamartine, Mérimée, Michelet, Musset, Quinet, Sainte-Beuve, Vigny.

¹⁷ Lina RAMANN, *Franz Liszt als Künstler und Mensch*, vol. 1 (*Die Jahre 1811-1840*), Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1880, p. 136 (en français dans le texte).

¹⁸ Voir Nicolas DUFETEL, « Les écrits de Franz Liszt. Quelques réflexions épistémologiques et méthodologiques sur leur paternité et leur typologie », *Écrits de compositeurs (1850-2000). Problèmes, méthodes et perspectives de recherches*, sous la direction de Michel DUCHESNEAU, Valérie DUFOUR et Marie-Hélène BENOIT-OTIS, Paris : Vrin, p. 265-287.

¹⁹ Pour les livres de Weimar, voir ECKHARDT et LIEPSCH, *Franz Liszts Weimarer Bibliothek* (les annotations de Liszt ne sont pas indiquées). Pour Budapest, voir Mária ECKHARDT (éd.), *Liszt Ferenc hagyatéka a Budapesti Zeneművészeti Főiskolán. I. Könyvek / Franz Liszt’s Estate at the*

conservés dans la bibliothèque de son gendre Émile Ollivier au château de la Moutte, à Saint-Tropez (voir en annexe). Liszt avait également pour habitude de partager ses lectures avec la princesse Wittgenstein et de recopier les passages qui le marquaient dans ses agendas de poche et ses cahiers d’esquisses²⁰. La lecture de ces derniers est impressionnante : comme on le verra plus loin, de nombreuses citations littéraires viennent y envahir, dans tout l’espace de la page, les notes de musique.

C’est à Paris, dès la fin des années 1820, que se mettent en place la culture et les « ingrédients » intellectuels qui nourriront la future identité de Liszt comme créateur. Au niveau proprement musical, il n’est pas nécessaire de remonter à la préhistoire de la musique à programme pour affirmer que ses poèmes symphoniques et ceux de ses épigones ont été influencés par la tradition française de la musique descriptive. Très tôt, la *Symphonie fantastique*, *Lélio ou le retour à la vie* et *Harold en Italie* de Berlioz ont opéré comme de véritables électrochocs sur le jeune Liszt. Mais s’il découvre ces orientations esthétiques au début des années 1830 à Paris, il faudra attendre les années 1850 et Weimar pour qu’il publie des œuvres *symphoniques* qui en sont inspirées. Legouvé l’avait écrit de façon prophétique en 1840 : à l’inverse de Chopin, il y avait en Liszt un décalage entre l’interprète et le créateur, ce dernier étant encore en germe dans les années 1830²¹. Dès cette époque, cependant, Liszt va mener ses propres expériences de composition ; pour résumer, comme ses contemporains, les successeurs immédiats de Beethoven, il va chercher de nouvelles formes et de nouveaux genres musicaux qui aboutiront plus tard à la naissance du poème symphonique. Les morceaux pour piano qu’il publie alors, notamment ceux de l’*Album d’un voyageur*, sont emblématiques de ces tentatives. Mais alors que Berlioz ne composait encore, finalement, que des « symphonies » — certes à programme —, Liszt a, de son côté, recherché de nouveaux genres. L’adéquation

Budapest Academy of Music. I. Books, Budapest : Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1986, et Nicolas DUFETEL, « Franz Liszt, franciscain ‘du berceau jusqu’à la tombe’, *Études franciscaines* II/2 (2009), p. 303-339 (sur les livres légués à sa mort aux franciscains de Pest). Sur les livres conservés dans la bibliothèque d’Émile Ollivier à Saint-Tropez, voir Nicolas DUFETEL, « Franz Liszt dans les archives de France (1824-1887). Enquête archivistique à l’occasion de la commémoration nationale de 2011 » (<http://www.iremus.cnrs.fr/fr/publications/franz-liszt-dans-les-archives-de-france-1824-1887>).

²⁰ Une édition numérique des agendas de Liszt est en cours sous la direction du présent auteur et de Rena CHARNIN MUELLER sur le site de l’IReMus : <http://www.iremus.cnrs.fr>.

²¹ Ernest Legouvé à Liszt (1840). *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, édité par LA MARA, vol. 1 (1824-1854), Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1895, p. 12-14.

entre l'idée et la forme était chez lui une obsession²². En paraphrasant l'Évangile de saint Matthieu (IX, 17), il écrit en 1855 dans son texte sur *Harold en Italie* que les créateurs doivent désormais façonner « de nouvelles formes pour de nouvelles idées, de nouvelles bouteilles pour du nouveau vin²³ ». Pour une nouvelle idée esthétique et technique (la musique à programme), il faut donc de nouvelles formes afin de *border* la nouvelle matière esthétique. C'est un des enjeux de la modernité de Liszt comme compositeur.

Qu'elles soient placées en exergue, telles des épigraphes, ou au fil de la musique, les citations littéraires sont fréquentes dans les partitions instrumentales de Liszt. Il ne s'agit certes pas d'un cas isolé dans l'histoire de la musique, mais ce phénomène est, chez lui, particulièrement remarquable. Et lorsqu'il n'y a pas de citations à proprement parler, le titre de l'œuvre pourrait lui-même se confondre avec une épigraphe : *Après une lecture de Dante, Sursum Corda, Sunt lacrymae rerum*, ne sont-ils pas aussi, finalement, des citations qui, imprimées au début de la musique, sont autant d'épigraphes potentielles transformées en titres ? La frontière entre titre, sous-titre et épigraphe est parfois mince. Tout cela illustre chez Liszt le souci du « programme » extra-musical maintes fois analysé et qui fera sans doute encore les beaux jours des commentateurs.

En annexe de son livre sur la « morphologie » des œuvres pour piano de Liszt, qui repose sur l'étude approfondie des liens entre musique à programme et sémiologie, de Márta Grabócz a réuni à partir d'éditions modernes, sous le terme d'épigraphes, des citations littéraires apparaissant dans ses œuvres.²⁴ Les citations littéraires varient parfois d'une édition ou d'une version à l'autre et peuvent se trouver à deux endroits dans les partitions : soit au début, et ce sont alors bien des épigraphes, soit au cours de la partition, par exemple dans *Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este* et la marche *Die heiligen drei Könige* extraite de *Christus* (dans ce cas, elles peuvent être le long des portées ou en note de bas de

²² Voir ce qu'il écrit à ce sujet dans son livre *F. Chopin*, Leipzig : Breitkopf & Härtel – Paris : Escudier, 1852, notamment p. 1-10.

²³ « Neue Formen für neue Gedanken, neue Schläuche für neuen Wein schaffen » : Franz Liszt, « Berlioz und seine 'Harold-Symphonie' », *Gesammelte Schriften*, édité par LA MARA, vol. 4 (« Aus den Annalen des Fortschritts. Konzert- und kammermusikalische Essays »), Leipzig : Breitkopf und Härtel, 1882, p. 60. Voir la citation similaire dans sa lettre à Richard Georg Spiller von Hauenschild (pseudonyme de Max Waldau) : « Il faut des vaisseaux neufs à du vin nouveau » comme nous l'apprend l'Évangile » (D-WRgs 59/55a, 16-17 [mai 1851]).

²⁴ Márta GRABÓCZ, *Morphologie des œuvres pour piano de Liszt : influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales*, Paris : Kimé, 1996, p. 207-212 (« Épigraphes »).

page). Les textes qui apparaissent ainsi ponctuellement, attachés à telle ou telle mesure, sont généralement brefs, alors que ceux placés en exergue peuvent être plus longs. La réflexion de Gérard Genette sur les palimpsestes littéraires, les relations transtextuelles, les paratextes et les péri-textes auctoriaux ou éditoriaux fournit un cadre méthodologique pour établir une typologie applicable à la partition. Ainsi, chez Liszt, les citations peuvent être considérées comme des paratextes auctoriaux du « texte » musical, c'est-à-dire les notes de musique²⁵. Parfois, leur dimension et leur position au début de la partition pourraient pousser à les considérer comme une préface de petite taille plutôt que comme une épigraphe ; certaines citations réunies par Márta Grabócz revêtent d'ailleurs manifestement une telle nature et la frontière est, ici encore, souvent ténue.

Le phénomène de citation littéraire apparaît très tôt dans l'œuvre de Liszt ; l'exemple le plus ancien sur une partition imprimée est, à notre connaissance, la première version des *Harmonies poétiques et religieuses* (LW A18, S154) publiée en 1835²⁶ : Liszt y fait ajouter sur la page de garde un extrait de l'Avertissement des *Harmonies poétiques et religieuses* de Lamartine²⁷. Dans certaines œuvres, cependant, le lien entre la ligne mélodique et la citation en épigraphe est beaucoup plus intime et relève d'une véritable « alliance » ; en effet, lorsque Liszt était à la recherche d'une nouvelle musique instrumentale dans les années 1830, il a composé quelques mélodies dont le contour est « articulé » suivant les mots qu'ils cite. Le *verbe* est venu insuffler corps la mélodie avant de se retirer et d'être rejeté en paratexte du texte musical. Cette expérimentation transparaît

²⁵ Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris : Seuil, 1982, p. 7-16. Pour une étude approfondie de cette question par rapport aux partitions, voir Nicolas DUFETEL, « Les écrits de Franz Liszt. Quelques réflexions épistémologiques et méthodologiques sur leur paternité et leur typologie ».

²⁶ Paris : Maurice Schlesinger (juin 1835, cotation : 1748) ; Leipzig : Hofmeister (octobre-novembre 1835, cotation 2070).

²⁷ « Ces vers ne s'adressent qu'à un petit nombre. / Il y a des âmes méditatives, que la solitude et contemplation, élèvent invinciblement vers les idées infinies, c'est-à-dire vers la religion ; toutes leurs pensées se convertissent en enthousiasme et en prière, toute leur existence est un hymne muet à la Divinité et à l'espérance. Elles cherchent en elles mêmes et dans la création qui les environne des degrés pour monter à Dieu, des expressions et des images pour se le révéler à elles mêmes, pour se révéler à lui : puissé-je leur en prêter quelques-unes ! / Il y a des cœurs brisés par la douleur, refoulés par le monde, qui se réfugient dans le monde de leurs pensées, dans la solitude de leur âme, pour pleurer, pour attendre ou pour adorer ; puissent-ils se laisser visiter par une Muse solitaire comme eux, trouver une sympathie dans ses accords et dire quelquefois en l'écoutant : nous prions avec tes paroles, nous pleurons avec tes larmes, nous invoquons avec tes chants. » D'après LISZT, *Harmonies poétiques et religieuses*, Leipzig : Hofmeister, 1835.

dans de rares pièces publiées, mais on verra que Liszt l'a poussée bien plus loin dans ses cahiers d'esquisses. Márta Grabócz analyse quelques exemples de ce phénomène dans les œuvres publiées, dont *Lyon*, composé sous le coup de la révolte des canuts en 1831²⁸. La célèbre citation « Vivre en travaillant ou mourir en combattant » est placée en épigraphe et pourrait être articulée avec le motif instrumental d'octaves réparti entre les deux mains :

1. Lyon. Vivre en travaillant ou mourir en combattant.

F. von L (amennais) gewidmet. (Komponiert 1834.)



Exemple 1. *Lyon*

Franz Liszt's Musikalische Werke. Serie II, Band 4. Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1916, cotation F.L. 44

À la suite de Márta Grabócz, citons également *Bénédiction de Dieu dans la solitude* et la *Vallée d'Obermann* qui suivent le même procédé. Ajoutons enfin un cas similaire dans le domaine symphonique : le premier mouvement (« Inferno ») de la *Dante-Symphonie*, composée en 1855-1856. Dans les premières mesures, qui représentent la porte des Enfers, Liszt déploie quatre phrases mélodiques très articulées (trombones et tuba puis trompettes et cors). Chacune est associée à un vers de l'Enfer de Dante (III, 1-3 ; 9), que Liszt inscrit sous les notes, comme s'ils pouvaient être déclamés :

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell'eterno dolore
Per me si va tra la perduta gente
Lasciate ogni speranza voi qu'entrate.

La première phrase musicale, à l'unisson, est articulée par quatre types d'accents (- / . / > / ^) qui lui confèrent la dimension rhétorique d'un récitatif « parlando » très travaillé :

²⁸ GRABÓCZ, *Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt*, p. 55.

Inferno. Franz Liszt.

Lento.

The score is for the Inferno section of Liszt's Symphony No. 2. It features a full orchestra and vocal soloists. The instruments listed are: Kleine Flöte, 2 Große Flöten, 2 Hoboen, Englisch Horn, 2 Klarinetten in B, Baßklarinette in A, 2 Fagotte, 4 Hörner in F, 2 Trompeten in B, 2 Tenorposaunen, Baßposaune u. Tuba, Pauken in D. A., Pauken in F. C., Becken, Große Trommel mit Paukenschlägeln (with drumsticks) (avec baguettes de timbales) (üstodobverövel), and Tamtam. The vocal soloists are Tenors and Basses. The tempo is marked 'Lento'. The score includes the following lyrics: 'Per me si va nella cit.tà do.len.te: Per me si va nell'e.ter.no do.lo.re:'. There are also performance instructions: 'gleich dämpfen (must immediately) (sec) (Airteilen elfojlani)'. The publisher information at the bottom is 'Stich und Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig' and 'F. L. 13.'

Exemple 2. *Eine Symphonie zu Dantes Divina Commedia (Inferno)*
Franz Liszt's *Musikalische Werke*. Serie I, Band 7. Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1920, cotage F.L. 13

Dans cet exemple, le texte n'est pas en épigraphe. Il aurait pu l'être, de façon banale. Mais dans ce majestueux et terrifiant portique d'introduction, Liszt transpose bien plus subtilement le dernier vers, lapidaire, gravé au-dessus de la porte des Enfers. Si le texte avait simplement été placé en exergue, son alliance

avec la musique n’aurait pas été aussi intime et puissante. Grâce à cet artifice, la poésie est intimement associée à la mélodie instrumentale qui en assimile, intègre et traduit l’esprit et la lettre, c’est-à-dire l’essence et les accents : musique et poésie sont amalgamées et c’est pour cela qu’on peut considérer qu’il s’agit d’une véritable alliance « intime » entre poésie et musique. Il n’est donc pas nécessaire de *dire* les mots par-dessus les notes ; ce serait aller à l’encontre de l’idée qui gouverne la pièce – car cette musique cherche à intégrer *en elle-même* un contenu littéraire, ce que traduit mieux les termes allemands « *Innigsten* » ou « *innig* » : il ne faut pas ajouter de façon surrogatoire un texte que le compositeur a tout fait pour *intégrer* à la musique. Dans le cas de l’ « Inferno » de la *Dante-Symphonie*, le procédé de citation au fil des notes permet aussi d’aider l’auditeur et le musicien à saisir la structure du mouvement, puisque le motif associé au vers « *Lasciate ogni speranza voi qu’entrate* » reviendra plusieurs fois comme élément cyclique et structurant. S’il s’était agi d’une épigraphe, on n’aurait peut-être pas saisi immédiatement le lien entre le motif musical et les mots qui y sont associés : Liszt nous donne ainsi les clefs de la métonymie qu’il opère en alliant poésie et musique, signifié et signifiant.

Enfin, il faut rappeler la présence, dans l’œuvre pianistique et symphonique de Liszt, de nombreux récitatifs instrumentaux. On peut les replacer dans la lignée de Beethoven (*Sonate pour piano n° 17* en ré mineur, dite « La Tempête », finale de la *Symphonie n° 9*, par exemple), mais aussi dans celle, plus ancienne, des expérimentations de Carl Philipp Emanuel Bach dans ses *Sonates prussiennes*, dans lesquelles Richard Taruskin voit l’influence de la musique lyrique sur le développement du langage instrumental²⁹. L’enseignement de Liszt portait en grande partie sur l’interprétation périodique, fondée sur un parallèle avec la rhétorique et la récitation poétique ; il comparait les phrases et les carrures de ses œuvres à des périodes poétiques, des vers et des strophes³⁰. Quant au phénomène inverse, la syllabisation de traits mélodiques, elle correspond à la dimension rhétorique du jeu pianistique de l’époque, où l’on disait d’ailleurs « dire » un morceau. Plusieurs témoignages rapportent que le jeu de Liszt relevait de l’art oratoire et que l’entendre lire des textes était similaire à sa façon de jouer du piano³¹. Encore aujourd’hui, certains professeurs conseillent à leurs

²⁹ Voir le deuxième mouvement de la *Sonate n° 1* en fa majeur, Wotquenne 48/1, de C. P. E. Bach. Richard TARUSKIN, *The Oxford History of Western Music*, vol. 2 (*Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*), Oxford : Oxford University Press, 2010, p. 409-418.

³⁰ Lina Ramann, *Liszt Paedagogium*, vol. 1, Leipzig : Breikopf & Härtel, 1902, p. 4.

³¹ Voir par exemple le témoignage du grand-duc Carl Alexander : « Le soir Liszt lit délicieusement des lettres de Mérimée publiées dans la Revue du 15 août. Il lit comme il joue

élèves de mettre des mots sous la mélodie afin d'en nourrir la conduite et l'agogique. Par exemple, Paul Badura-Skoda a conseillé de travailler le passage en croches et doubles croches des mesures 4 et 5 de l'*Allegro con brio ed appassionato* du premier mouvement de la *Sonate* op. 111 de Beethoven avec les paroles « *Die Noten klingen 'Rotter-Rotterdam'* »³². Syllabisation et interprétation périodique, ou rhétorique, appartiennent à une tradition d'interprétation pianistique du XIXe siècle aujourd'hui en grande partie perdue.

Les citations littéraires dans les esquisses des années 1830

Le Cahier autographe de la Bibliothèque du Congrès (US-Wc [ML96.L58 Case])

Le cahier d'esquisses conservé à la Library of Congress sous l'appellation « Lord Londonderry Sketchbook », qui tient ce nom de l'un de ses anciens possesseurs, est exemplaire du laboratoire musical de Liszt autour de 1830³³. Nous le désignerons sous le nom de « Cahier autographe » d'après la pièce de titre ainsi libellée au dos de sa reliure actuelle. Sur les 159 pages qu'il comporte, seulement 30 ont été utilisées par Liszt, qui y a inscrit l'année 1830 à trois reprises³⁴ ; on trouve également deux autres dates (jour et heure), écrites rapidement : « 6 avril 9 ½ » et « 21 mai 9 1/2³⁵ » ; il s'agit certainement de notes relatives à des rendez-vous, peut-être pour des leçons ? Dans ce manuscrit, les insertions musicales n'excèdent jamais une page et sont parfois d'une brièveté déconcertante, montrant, telles ces trois mesures incomplètes d'un « Concerto » (piano et « Instruments à vent ») ou ces trois autres d'un « Duo piano et violon³⁶ », des velléités de composition. Beaucoup d'autres entrées, très fragmentaires elles

en faisant jaillir l'esprit. Il anime, com[m]e le vin de Champagne, il fortifie com[m]e du vin bon et vieux. » (Journal intime, 17 août 1879, Weimar, Landes Archiv Thüringen, Grossherzogliches Hausarchiv A XXVI/1976, 96v-97r).

³² Le 20 décembre 2015 lors d'une master classe à la Villa Medici Giulini de Briosco (Italie).

³³ US-Wc [ML96 .L58 Case (Cahier autographe), 30 x 22,5 cm, 159 p. (pagination non autographe) ; 16 portées par page ; reliure luxueuse en cuir noir ; titre en lettres dorées sur le dos : « Franz Liszt. Cahier autographe ». Pages écrites : 1-3 ; 5-9 ; 11, 13, 17, 19, 33, 42-53 ; 55, 58-61. Acquis le 26 juin 1991 (Christie's, Londres).

³⁴ Cahier autographe, US-Wc [ML96 .L58 Case, « 17 Aout 1830 », p. 1 ; « 19 aout 1830 », p. 3 ; « 18 aout 1830 », p. 5.

³⁵ Même référence, p. 13 et 17. La dernière date est suivie de quatre mots que nous n'avons pas réussi à déchiffrer mais qui pourraient peut-être éclairer le sens de l'insertion manuscrite.

³⁶ Cahier autographe, US-Wc [ML96 .L58 Case, p. 11 ; p. 33.

aussi, correspondent à des exercices techniques que Liszt copie pour son propre usage, pour ses élèves ou pour les deux³⁷. On lit aussi les noms de Kessler et Czerny, dont les Études étaient bien connues de Liszt³⁸. Le caractère technique de ces exemples est indéniable et constitue un témoin des heures qu’il a passées à enchaîner les exercices purement techniques (voir la lettre à Pierre Wolff citée plus haut). Ces « Fingerübungen », pour reprendre le mot de Liszt transmis par Nadine Helbig, à qui il confia avoir acquis sa culture grâce à son habitude de garder une encyclopédie ouverte sur le piano pendant qu’il s’exerçait de longues heures³⁹, sont des formules mécaniques. Le Cahier autographe contient aussi des passages qui pourraient avoir servi de partie de soliste dans des œuvres qu’il jouait, des concertos ou le *Septuor* de Hummel, qui était alors un de ses chevaux de bataille⁴⁰.

Trois types d’insertions musicales se trouvent donc au fil des pages :

1. esquisses de compositions (*Liszt créateur*) ;
2. fragments techniques (*Liszt pédagogue*) ;
3. annotations pour les passages solistes de musiques d’ensemble (*Liszt interprète*).

Au fil des pages, on peut lire quelques citations proprement littéraires (tableau 1)⁴¹.

³⁷ Voir aussi Cahier autographe, US-Wc [ML96 .L58 Case, p. 45, p. 59 et p. 60.

³⁸ Le nom de Czerny, qui fut le professeur de Liszt à Vienne, revient deux fois avec certitude dans le Cahier autographe (p. 60), et une fois de lecture plus incertaine (p. 1). Voir Rena CHARNIN MUELLER, « Liszt’s indebtedness to Czerny », *Carl Czerny, Komponist, Pianist, Pädagoge*, sous la direction de Heinz VON LOESCH (Klang und Begriff, vol. 3), Mainz : Schott, 2009, p. 147-164. Sur Kessler, voir ci-dessous, note n° 42.

³⁹ Nadine HELBIG, « Franz Liszt in Rom. Aufzeichnungen », *Deutsche Revue* (janvier 1907), p. 71-77 (première partie). Seconde partie dans le numéro suivant, *Deutsche Revue* (février 1907), p. 173-180.

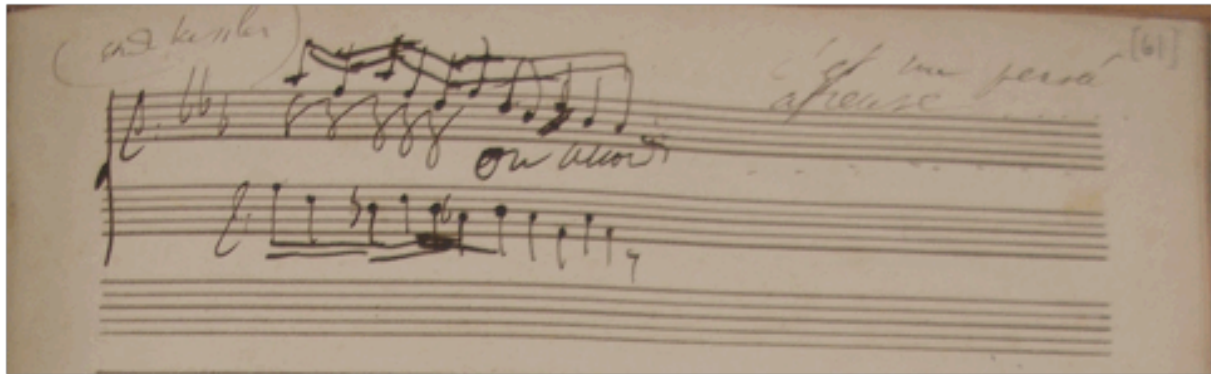
⁴⁰ P. 44 et 45. En haut de la p. 5, on lit « Pour le Septuor » ; et p. 9, l’indication « Septuor/Hum » se réfère-t-elle au *Septuor* op. 74 de Hummel, que Liszt avait à son répertoire, ou bien la lecture de « Hum » étant incertaine, s’agirait-il de l’esquisse d’un Septuor par Liszt ? Sur cette même p. 9, on pourrait lire « Septuor/unis[son] ». En 1832, Liszt joua le *Septuor* de Hummel à Valérie Boissier, dans une version pour piano solo. Voir *Liszt pédagogue. Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832. Notes de Madame Auguste Boissier*, Paris : Honoré Champion, 1923 (reprint Genève, Slatkine, 1976), leçon 23 (13 mars), p. 80. Sa transcription ne fut publiée qu’en 1849. Voir *Neue Liszt Ausgabe II/23*, p. XIII. Ces entrées réclameraient une étude approfondie qui dépasserait le propos de cet article.

⁴¹ Transcriptions diplomatiques. À l’exception des mots « Artiste » et « Werther », nous ne reproduisons que les entrées comportant au minimum trois mots formant une unité de sens évidente et autonome, et qui ne revêtent pas de nature musicale (tempo, dynamique, etc.).

Page	Citation	Identification et commentaire
2	« Lisez la plume à la main »	Origine non identifiée, mais il pourrait s'agir d'une expression courante ; elle est symbolique, au seuil du cahier d'esquisse, de la pratique de Liszt face au livre et de sa lecture active.
19	« Artiste »	En grands caractères
48	« Je ne suis bien nulle part, je suis bien partout. »	Johann Wolfgang VON GOETHE, <i>Les souffrances du Jeune Werther</i> , trad. Pierre LEROUX parue en 1829 sous le titre <i>Werther</i> ; reproduite dans <i>Œuvres de Pierre Leroux (1825-1850)</i> , 2 t., Paris : Société typographique, 1850-1851, t. 1, p. 549.
48	« Qu'est-ce que l'homme, ce demi-dieu si vanté ! Les forces ne lui manquent-elles pas précisément à l'heure ou elles lui seraient le plus nécessaire[s] ? et lorsqu'il prend l'essor dans la joie, ou qu'il s'enfonce dans la tristesse, n'est-il pas alors même borné, et toujours ramené au sentiment de lui même, au triste sentiment de sa petitesse, quand il espérait se perdre dans l'infini »	GOETHE, <i>Les souffrances du Jeune Werther</i> , p. 542 (même référence, livre II, 6 décembre). On retrouve aussi l'insertion « Werther » en grands caractères quelques pages plus loin (p. 53).
49	« Tous mes jours sont pleins de douleur et de misère, et il n'y a point de repos pour mon <u>ame</u> »	D'après <i>L'Ecclésiaste</i> , II, 23. Dans la traduction de Lemasitre de Sacy, on lit : « Tous ses jours sont pleins de douleur et de misère, et il n'y a point de repos dans son âme [...] » (<i>La Sainte Bible en latin et en françois</i> , Paris : Lefèvre, 1832)
53	« Werther »	D'après le roman de Goethe. Voir ci-dessus
60	« Celui qui n'a pas souffert, que sait-il ? »	On retrouve cette phrase dans plusieurs textes publiés dans les années 1820-1830. Certainement d'après <i>L'Ecclésiastique</i> , XXXIV ; 10.
60	« Les fleurs de la vie sont pour toujours jetées derrière moi ! »	M ^{me} de Staël, <i>Corinne ou l'Italie</i> , <i>Œuvres complètes</i> , 17 t. Paris : Treuttel et Würtz, 1820-1821, t. 9 (1820), p. 223 (livre XV, chapitre 7).

Tableau 1. Insertions littéraires dans le Cahier autographe de la Bibliothèque du Congrès

Le texte de la page 61 (« c'est une pensée affreuse ») réclame un commentaire à part, car il semble directement associé à un exemple musical :



Exemple 3. Extrait d'une étude de Kessler avec commentaires de Liszt
Cahier d'esquisses de Liszt, US-Wc [ML96 .L58 Case (Cahier autographe),
p. 61

Liszt identifie cet extrait musical en écrivant au-dessus « (Etude Kessler) », mais il ajoute aussi, juste après, quelques mots de commentaire : « c'est une pensée affreuse..... ». L'encre, voire la plume utilisée pour les notes de musique et la mention « en accords », est différente de celle utilisée pour ces deux inscriptions, qui ont été ajoutées après (voir exemple 3). Il y a donc eu deux phases de rédaction et le commentaire postérieur nous permet de supposer que la « pensée affreuse » pourrait faire référence à la difficulté technique de l'exemple musical (septième de dominante de *mi b* majeur ou septième diminuée de *do* mineur en accords). Liszt connaissait bien les *Études* de Kessler, qu'il utilisait, peut-être pour lui-même, mais certainement aussi pour les leçons qu'il donnait. Kessler est plusieurs fois cité dans les notes des cours qu'il donnait à Valérie Boissier. C'est justement dans ces témoignages, à l'occasion de la leçon du 21 février 1832, que l'on trouve une comparaison entre un redoutable exercice de Kessler pour les octaves et l'Enfer de Dante, qui en exprime, selon Liszt, les différents supplices. Se pourrait-il que ses propos de 1832 sur Kessler soient liés au bref extrait qu'il copie à la même époque dans le Cahier autographe ? Cet extrait correspond peut-être d'ailleurs précisément aux propos du 21 février⁴².

⁴² BOISSIER, *Liszt pédagogue*, p. 53-61 (leçons des 17, 18, 19, 21 et 24 et 29 février). Il pourrait s'agir de la huitième des 24 *Études* de Kessler, dédiées à Hummel (premier cahier, en *do mineur*).

*Le cahier d'esquisses N6 du Goethe-und Schiller-Archiv de Weimar
(D-WRgs 60/N6)*

Dans le Cahier autographe, les citations littéraires sont placées comme des épigraphes, *juxtaposées* à la musique. Le cahier d'esquisses conservé au Goethe-und Schiller-Archiv de Weimar sous la cote 60/N6, utilisé par Liszt à la même période (1829-1834 selon Rena Charnin-Mueller⁴³), offre un profil similaire. En effet, on y trouve des ébauches de composition et des fragments techniques agrémentés de citations. Liszt y compare plusieurs traits techniques, morceaux de gammes ou mouvements chromatiques, chez Herz, Moscheles, Ries, Czerny, Clementi et Cramer, qu'il identifie : on est encore ici au cœur de la formation de sa technique, d'abord encyclopédique avant d'être synthétique et régénératrice⁴⁴. Au revers de la couverture se trouve une citation du Livre de Job (I, 20) : « Alors Job, se leva !! Et déchira ses vêtements ... et rasa sa tête, et se prosternant il ADORA !! Je suis sorti nu du ventre de ma mère, et nu je retournerai là. Dieu m'avait donné ; il m'a oté. Au nom de l'Eternel Qu'il soit beni. ». Sur la page 21, Liszt a copié un extrait des *Caractères* de La Bruyère (IV) : « Nous devons travailler à nous rendre très dignes de quelque emploi : le reste ne nous regarde pas, c'est l'affaire des autres. » Plus loin, une citation des *Confessions* de saint Augustin offre un énième témoignage de ce spleen du jeune Liszt qui transparait aussi dans les fragments littéraires du Cahier autographe : « Voila que tout cela est passé : mon enfance n'est plus[,] elle est morte pour ainsi dire quoique je vive encore⁴⁵. » Ces mots illustrent parfaitement son état d'esprit

⁴³ Rena Charnin MUELLER, *Liszt's « Tasso » Sketchbook. Studies in Sources and Revisions*, PhD, New York University, 1986, p. 166.

⁴⁴ D-WRgs 60/N6, p. 47-48. Voir p. 21 les premières mesures et l'accord dissonant de *Malédiction*.

⁴⁵ D-WRgs 60/N6, p. 31. Extrait des *Confessions* de saint Augustin en exergue de l'ode de Victor Hugo *Mon enfance* (dans *Odes et Ballades*, Paris : Charpentier, 1845, livre V, 9^e ode, p. 189), dans la traduction de Saint-Victor, publiée pour la première fois en 1821 (*Les Confessions de S. Augustin*, traduction de Saint-Victor avec une préface de Lamennais, Paris, Librairie grecque-latine-française, 1821). Il est possible que Liszt ait découvert cette phrase dans le poème de Victor Hugo et non directement dans les *Confessions*. En effet, il a copié dans le même cahier d'esquisses des vers de l'ode *À Ramon, duc de Benav*, extraite du même recueil poétique (voir ci-dessous). La page est reproduite dans Ernst BURGER, *Franz Liszt. Chronique biographique en images et en documents*, Paris : Fayard, 1988, n° 93, p 64. Au milieu des insertions musicales, on trouve plusieurs citations littéraires et des inscriptions de dates (comme « Lundi 17 octobre » ou « mercredi 14 décembre »), permettant de dater les insertions de 1831. Burger écrit qu'il est impossible d'être certain de l'origine autographe de la date « 1831 », mais cette année est bien la seule où le 17 octobre soit tombé un lundi et le 14 décembre un mercredi.

durant ces années où il semble souffrir du « mal du siècle » caractéristique de l'époque. La lecture des *Souffrances du jeune Werther*, dont M^{me} de Staël disait qu'elle avait « causé plus de suicides que la plus belle femme du monde⁴⁶ », en est symptomatique. *Corinne ou l'Italie*, titre déjà présent dans le Cahier autographe de Washington (voir le tableau ci-dessus), se retrouve dans le cahier de Weimar avec une brève citation : « C'est un sujet inépuisable de réflexion que les différentes combinaisons de la destinée humaine sur la terre⁴⁷ ». Sur la même page, un extrait de *l'Imitation de Jésus-Christ* dans la traduction de Lamennais constitue un exemple de l'intérêt de Liszt pour cet ouvrage spirituel, fondamental dans sa formation religieuse et intellectuelle : « Rien n'est plus doux que l'amour rien n'est plus fort, plus élevé, plus étendu, plus délicieux⁴⁸ ».

On trouve également dans le cahier d'esquisses de Weimar un extrait des *Odes et Ballades* de Victor Hugo, très soigneusement copié par Liszt sur une page où les portées sont entièrement dépourvues de notes :

Oui ! ce qui pour l'homme a des charmes
Pour moi n'a qu'ennuis et douleur.
Sur mon passe rien ne surnage
Des vains rêves de mon jeune âge,
Que le sort chaque jour dément !
L'amour éteint pour moi sa flam[m]e
Et jamais la voix d'une fem[m]e
Ne dira mon nom doucement !
« Jamais d'enfants ! jamais d'épouse !
Nul cœur près du mien n'a battu
Jamais une bouche jalouse
Ne m'a demandé : « D'où viens-tu »
Point d'espérance⁴⁹ qui me reste
Mon avenir sombre et funeste,
Ne m'offre que des jours mauvais ;
Dans cet horizon de ténèbres
Ont passé vingt spectres funèbres
Jamais l'ombre que je revais

(V. h.) à Ramon duc de Benav Ode 21⁵⁰

⁴⁶ M^{me} DE STAËL, *De l'Allemagne*, Paris : Firmin Didot, 1850, p. 198. Voir aussi Johann Wilhelm APPELL, *Werther und seine Zeit. Zur Goethe-litteratur*, Leipzig : Wilhelm Engelmann, 1855, p. 66.

⁴⁷ D-WRgs 60/N6 p. 39 (transcription diplomatique). Voir la référence dans le tableau n° 2.

⁴⁸ Même référence.

⁴⁹ Le mot « espérance » est écrit en caractères plus grands que les autres.

Bien que Keith T. Johns ait cherché à relier les entrées textuelles du cahier d'esquisses N6 au contenu musical auprès duquel elles sont inscrites⁵¹, il semble pourtant qu'il n'y ait pas systématiquement de correspondance. La lettre de Liszt à Wolff déjà citée traduit davantage une juxtaposition dénuée de signification qu'une fusion de la littérature et de la musique. Liszt y écrit en effet qu'il « dévore avec fureur » les livres et les partitions, et que, « de plus », il « travaille 4 à 5 heures d'exercices » chaque jour (voir ci-dessus). Quand M^{me} Boissier rapporte ses propos sur la nécessité des exercices purement mécaniques, elle affirme qu'il répète « l'urgence de développer ses doigts sans relâche et avant toute chose, par des exercices journaliers sans mélange d'autres études », et qu'« il veut que l'on ramène tous les passages possibles à certaines formules fondamentales d'où découlent toutes les combinaisons que l'on rencontre⁵² ». Il ne faut donc pas chercher à lier automatiquement contenu littéraire et contenu musical dans ces cahiers d'esquisses. Liszt peut y inscrire des mots qui n'ont rien à voir avec ce qu'il joue au clavier, d'autant plus lorsqu'il s'agit d'exercices purement techniques et non de compositions. Le « spectre » programmatique ne plane pas systématiquement sur ces esquisses de jeunesse. Ce genre de cahiers était aussi ce que Liszt avait immédiatement sous la main pour prendre tout type de notes.

Si la lecture peut apparaître comme une façon de se « désennuyer⁵³ » au clavier, de passer le temps, en voyage ou pendant les exercices techniques, elle est aussi et surtout une manière pour Liszt de cultiver son esprit. Comme le raconte M^{me} Boissier, il voulait tromper l'ennui des exercices rébarbatifs. En revanche, lors de l'interprétation et de la composition, lecture et musique doivent se nourrir réciproquement.

S'il est donc similaire au Cahier autographe de Washington par la présence d'extraits littéraires, le cahier N6 de Weimar a aussi une particularité notable qui concerne directement le propos de cet article — l'alliance entre poésie et musique. En effet, sur quelques pages (principalement les p. 39 et 40), musique et littérature ne sont pas simplement juxtaposées mais intimement associées, voire fusionnées ; leur proximité témoigne donc d'une tentative d'alliance. D'assez longs extraits du chapitre « La Séparation » des *Esquisses de la*

⁵⁰ D-WRgs 60/N6 p. 51 (transcription diplomatique). Cité d'après Liszt. Hugo, *Odes et Ballades*, p. 212-213.

⁵¹ Keith T. JOHNS, « Franz Liszt's N6 Sketchbook held at the Goethe-Schiller Archive in Weimar », *Journal of the American Liszt Society*, 20 (1986), p. 30-33.

⁵² BOISSIER, *Liszt pédagogue*, 13 mars, 23^e leçon, p. 78.

⁵³ Même référence, 16 janvier, 8^e leçon, p. 22.

souffrance morale d'Édouard Alletz sont en effet inscrits par Liszt entre deux portées pour piano, au fil des mesures, mêlés à des extraits de Bossuet et de Byron (voir ci-dessous les exemples n° 4 & 5, et le tableau n° 2). La musique est inédite, mais en partie liée aux *Harmonies poétiques et religieuses* d'après Lamartine de 1835 (sans aucune citation de Lamartine, cependant).

Citation	Identification et commentaire
C'est m'interroger sur le secret de mon existence	Édouard ALLETZ, <i>Esquisses de la souffrance morale</i> , Paris : Parent-Desbarres, 1839, vol. 1, p. 93 [première éd. 1828-1831].
Quand cesseront des jours si pénibles !	BYRON, <i>Le Corsaire</i> dans <i>Œuvres</i> , t. 6, Bruxelles : C. J. de Mat fils et H. Rémy, 1827, p. 37.
Qui pourra me développer le secret de ses mystérieuses vicissitudes	BOSSUET, <i>Œuvres complètes</i> , Besançon, Outhenin-Chalandre fils, 1836, t. 2, p. 93 « Sur l'union de Jésus-Christ avec son épouse », paroles rapportées de saint Bernard.
Rien n'est plus doux que l'amour rien n'est plus fort, plus élevé, plus étendu, plus délicieux	Thomas A KEMPIS, <i>L'Imitation de Jésus-Christ</i> , III, 5, d'après la traduction de LAMENNAIS (Paris : Librairie classique élémentaire, 1824, p. 151). Sur la p. 8 du cahier d'esquisse, on lit la date du 27 juin [1830 ?] avec la mention « (Essai sur l'indifférence) » qui renvoie au livre du même Lamennais (<i>Essai sur l'indifférence en matière de religion</i> , Paris : Tournachon-Molin et H. Seguin 1817).
C'est un sujet inépuisable de réflexion que les différentes combinaisons de la destinée humaine de la terre	M ^{me} DE STAËL, <i>Corinne ou l'Italie</i> (livre X, chapitre 1), dans <i>Œuvres complètes</i> , t. 1, Paris : Firmin Didot, 1836, p. 740.
Il entrerait dans ma nature de l'aimer comme il appartient au soleil de verser la lumière et aux vents de soulever les flots	ALLETZ, <i>Esquisses de la souffrance morale</i> , vol. 1, p. 93-94 ; première éd. 1828-1831.
Ah ! Si je pouvais [mourir] après l'avoir serré dans mes bras !!	Non identifié.

Oui ! l'amour est une clarté du ciel, une étincelle de ce feu immortel que nous partageons avec les anges, et que le Créateur nous donna pour détacher nos désirs de la terre. Byron	BYRON, <i>Le Giaour, fragments d'une nouvelle turque</i> , dans <i>Œuvres</i> , t. 2, Paris : Furne, 1830, p. 28 ⁵⁴ .
La pieté eleve l'ame du juste au ciel ; le ciel lui-même descend dans nos âmes avec l'amour. C'est un sentiment qui vient de la Divinité pour détruire toutes nos grossières pensées ; c'est un rayon de celui qui a tout créé, une auréole brillante qui illumine l'ame.	Même référence. Écrit à cheval sur les deux pages.
Ils arrivent ces moments où le cœur trop plein d'un sentiment indéfinissable.....	BYRON, <i>Don Juan</i> (II, CXCI), <i>Œuvres</i> , vol. 5, Paris : Firune, 1830, p. 129. Écrit à cheval sur les deux pages.
Ce n'est que du jour où je l'ai rencontré [sci] que j'ai accompli la loi de mon être	ALLETZ, <i>Esquisses de la souffrance morale</i> , vol. 1, p. 94.
« Comment saurais tu imaginer la force de mon amour ? J'ignore moi même jusqu'ou il s'étend. Si je le savais il aurait des limites !! (de separation Ed. Alle[t]z ».	ALLETZ, <i>Esquisses de la souffrance morale</i> , vol. 1, p. 93-94.
Oui ! c'était l'amour si ce nom est du [à une tendresse éprouvée par les tentations, ⁵⁵] à un sentiment à qui le malheur avait donné de nouvelles forces	Byron, <i>Le Corsaire</i> dans <i>Œuvres</i> , p. 31.
Il entrait dans ma nature de l'aimer comme il appartient au soleil de verser la lumière et aux vents de soulever les flots. Me demander quelle est la source de mon attachement	ALLETZ, <i>Esquisses de la souffrance morale</i> , vol. 1, p. 93-94.
Si je le savais il aurait des limites.	Même référence.
C'est m'interroger sur le secret de mon existence	Même référence.
me demander quelle est la source de mon attachement [c'est m'interroger] sur le secret de mon attachement.	Même référence.
Comme l'aimant cherche [le pôle], mon ame s'est inclinée vers elle	Même référence.

Tableau 2. Transcription des citations des p. 39-40 du cahier d'esquisses N6 de Weimar

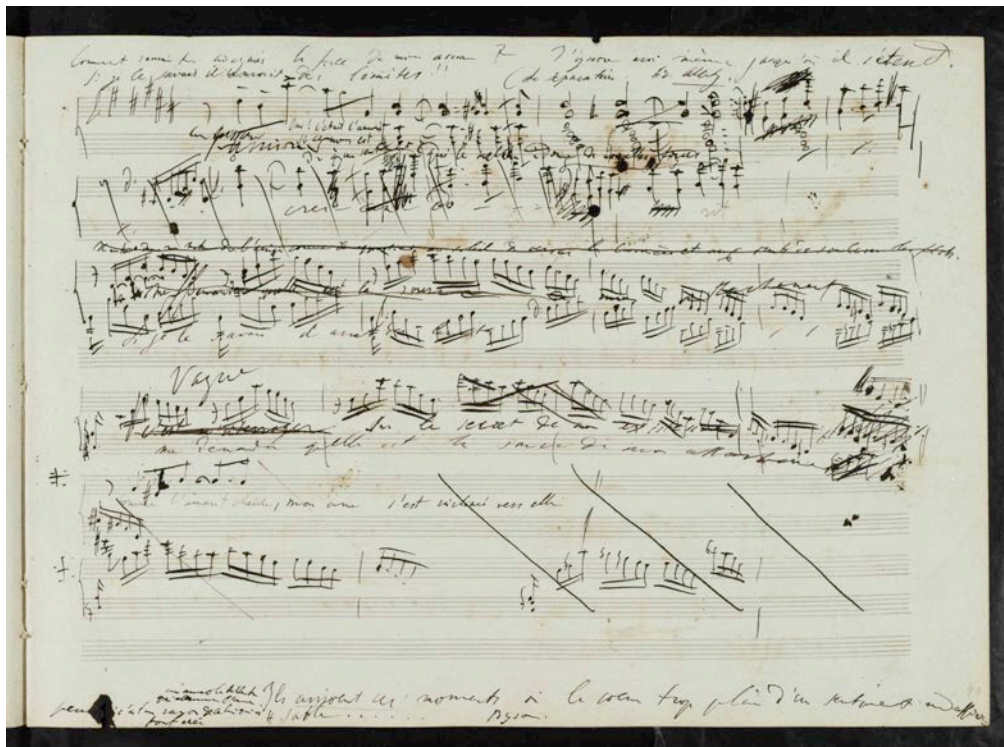
⁵⁴ La bibliothèque d'Émile Ollivier au château de la Moutte (Saint-Tropez) comporte sept volumes d'*Œuvres complètes* de Byron, dont un avec *Le Giaour* (1827) qui comporte des annotations. Il s'agit peut-être du livre lu par Liszt à l'époque et donc de la source des citations du cahier N6.

⁵⁵ Le passage entre crochets vient de l'édition mais ne se trouve pas sous la plume de Liszt.

La phrase « Il entrerait dans ma destinée de l'aimer comme il appartient au soleil de verser la lumière et aux vents de soulever les flots » est entièrement rayée à la p. 40. En revanche, on la retrouve, non biffée, sur la page précédente, également inscrite entre deux portées pour piano. Sa place n'est donc pas due au hasard. Dans les deux cas, la musique est pour piano seul ; il n'y a pas de portée pour chant. Ces mots *au fil de la musique*, qui ne sont vraisemblablement pas destinés à être chantés, sont comme une voix intérieure, mystérieuse et secrète, faisant contrepoint au monde sonore de l'instrument — peut-être une sorte d' « *Innere Stimme* » à la Liszt, une façon de communiquer un sentiment intime. L'exemple de l'*Humoreske* op. 20 de Schumann est célèbre, et l'idée de révéler quelque chose à celui qui, seul, a la partition sous les yeux, est commune aux deux compositeurs. Or une différence fondamentale demeure : alors que chez Schumann, la « voix intérieure » est une poésie musicale, elle est, chez Liszt, une poésie de mots, extra-musicale.

Rappelons enfin que le « programme » peut être plaqué a posteriori sur une musique préalablement composée. Il est arrivé à Liszt d'ajouter des citations littéraires lors d'une étape avancée du processus de composition. La transformation de la cantate *Les Quatre éléments* d'après Autran en poème symphonique d'après Lamartine (*Les Préludes*) est exemplaire de ce type de modification⁵⁶. D'où l'intérêt de se pencher sur la genèse des œuvres et sur leur dossier génétique pour percer les éventuels mystères d'un programme hypothétique.

⁵⁶ De 1844 à 1848, Liszt compose une introduction et quatre chœurs sur des poèmes français de son ami Joseph Autran : *Les quatre éléments* (LW L2, S80). Par la suite, il en reprendra le principal matériau thématique dans son poème symphonique *Les Préludes*, d'après Lamartine (LW G3, S97).



Exemples 4 et 5. Cahier d'esquisses de Liszt, D-WRgs 60/N6, p. 39-40

Les citations littéraires dans les partitions imprimées

À la mesure 144 des *Jeux d'eaux à la Villa d'Este*, lors de la modulation inattendue en *ré* majeur, une citation de l'Évangile de saint Jean (IV, 14) apparaît en exergue : « Sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquae salientis in vitam aeternam » (« Mais l'eau que je lui donnerai deviendra en lui une fontaine d'eau qui jaillira jusque dans la vie éternelle »). L'effet harmonique saisissant renvoie à un élément du langage caractéristique de Liszt pour évoquer le surnaturel, l'extase et le miracle. Dans l'édition originale, la citation est renvoyée au bas de la page, signalée par un astérisque⁵⁷. Étrangement, sur certaines éditions modernes, on ne la trouve pas du tout.

La version définitive des *Harmonies poétiques et religieuses* (LW A158, S173), publiée en 1853, abonde en citations littéraires. La neuvième pièce, par exemple, n'a pas de titre particulier. C'est un *Andante lacrimoso*, précédé par deux quatrains de Lamartine, la plupart du temps placés dans les partitions modernes avant le premier système :

Tombez, larmes silencieuses,
Sur une terre sans pitié ;
Non plus entre des mains pieuses,
Ni sur le sein de l'amitié !

Tombez comme une aride pluie
Qui rejaillit sur le rocher,
Que nul rayon du ciel n'essuie,
Que nul souffle ne vient sécher⁵⁸.

Sur le *Stichvorlag* de la première édition, les poèmes ne figurent pas à cet endroit ; il y a un simple « IX » au crayon, en haut de la page, correspondant au numéro de la pièce, qui s'intitulait dans la première version « La lampe du temple », titre que Liszt a finalement rejeté⁵⁹. Dans la première édition, les citations se trouvent sur une page blanche, avant la musique, comme pour chacune des autres pièces du recueil.

⁵⁷ Franz Liszt, *Années de Pèlerinage*, Mayence, Les fils de B. Schott, 1883, cotage 23557 (4). Voir l'exemplaire dédié par Liszt à Lina Ramann (D-WRI L 173) en ligne sur le site de la Klassik Stiftung Weimar (Herzogin Anna Amalia Bibliothek) : http://ora-web.swkk.de/digimo_online/digimo.entry.

⁵⁸ D'après la première édition, Leipzig, Kistner, 1853, cotage 1890, p. 12. En ligne sur le site de la Klassik Stiftung Weimar (Herzogin Anna Amalia Bibliothek) : http://ora-web.swkk.de/digimo_online/digimo.entry.

⁵⁹ A-Wgm A 189, f. 1r. Copie corrigée par Liszt.

La musique orchestrale n'est pas en reste. Sur une page vierge placée avant la page de titre de la partition de *Christus*, se trouve une citation de l'Épître de saint Paul aux Éphésiens, intitulée « Motto » : « Veritatem autem facientes in caritate : Crescamus in illo per omnia qui est Caput : Christus » (« Mais que pratiquant la vérité dans la charité, nous croissons en toutes choses en celui qui est notre tête : le Christ » ; IV, 15-16). L'ensemble de l'oratorio est donc placé sous ce *motto*. Plusieurs manuscrits à Weimar montrent la précision avec laquelle Liszt a indiqué à son éditeur la composition de la page de titre⁶⁰. Il était très pointilleux sur ce sujet et décrivait ses desiderata dans les manuscrits qu'il destinait aux éditeurs. En témoigne aussi le manuscrit du *Salve Polonia* conservé à la Bibliothèque nationale de France ; Liszt demande le renvoi sur une page à part d'un long extrait d'une prière de Pie IX pour la Pologne, qu'il recopie lui-même⁶¹. C'est un bon exemple de paratexte revêtant davantage la nature de préface que d'épigraphe.

La première partie de *Christus*, l'« Oratorio de Noël », s'achève avec un mouvement orchestral que l'on peut considérer comme un poème symphonique : *Die heiligen drei Könige (Marsch)*. Il s'agirait cependant vraiment d'un poème symphonique si l'œuvre n'était pas incluse dans la trame dramatique de l'histoire sacrée, et, surtout, si elle était accompagnée d'un programme imprimé au début de la partition ou distribué au public — un tel péri-texte est indispensable pour définir concrètement le poème symphonique à la Liszt. Cette marche des rois mages, si elle n'est pas un poème symphonique en bonne et due forme, n'en est pourtant pas moins une musique éminemment programmatique : le titre est transparent et deux citations de l'Évangile de saint Matthieu viennent ponctuellement éclairer l'« intrigue » évoquée en musique (voir exemples 6 et 7). La situation est assez simple : les mages avancent dans le désert ; on entend le pas de leurs chameaux, ou plutôt de leurs chevaux (la ressemblance avec *Dans les steppes de l'Asie centrale* de Borodine, poème symphonique dédié à Liszt, est frappante). L'étoile du berger apparaît ensuite dans le ciel et marque l'endroit où se trouve l'enfant Jésus. La caravane atteint alors l'étable et les mages y offrent leurs cadeaux avant de reprendre leur marche (la mélodie de l'épisode central avait été utilisée par Liszt en 1859 dans

⁶⁰ D-WRgs 60/B33. Voir aussi F-Pn [Ms 185 et 186 (*Tu es Petrus*, versions pour orgue seul). La page de titre de la copie pour l'éditeur de la transcription par Liszt de *Harold en Italie* (F-Pn [Ms 171), corrigée par le compositeur, est aussi très instructive sur la façon dont Liszt prépare ses éditions. Voir Céline CARENCO, « De l'orchestre de Berlioz au piano de Liszt : les transcriptions d'*Harold en Italie* », *Revue de Musicologie*, 99, n°1 (2013), p. 79-118.

⁶¹ F-Pn [Ms 153.

son mélodrame avec orchestre inédit *Vor hundert Jahren*, LW P2, S347). Les deux citations se trouvent précisément lorsque la musique évoque l'étoile fixe puis lorsque les mages présentent leurs cadeaux⁶². Elles apparaissent dès la phase manuscrite du processus compositionnel : Liszt les ajoute à la fois sur l'autographe de la partition d'orchestre et sur celui de la transcription pour piano à quatre mains⁶³. À la différence de la partition d'orchestre, où il les a inscrites très serrées au milieu des portées (là où il restait de la place), elles sont sur cette dernière très bien calligraphiées.

⁶² « Et ecce stella, quam viderant in oriente, antecedebat eos, usque dum veniens staret supra, ubi erat puer » (Matth. II, 9) : « Et cette étoile, qu'ils avaient vue en Orient, les précédait jusqu'à ce qu'elle s'arrêtât au-dessus du lieu où était l'enfant ». « Apertis thesauris suis, obtulerunt magi Domino aurum, thus et myrrham » (Matth. II, 11) : « Ils ouvrirent leurs trésors, et offrirent au Seigneur de l'or, de l'encens et de la myrrhe. » James Conlon à la tête du Rotterdam Philharmonic Orchestra et du Slovak Philharmonic Choir (1985, Erato/Warner Apex 2564 61167-2) et Joshard Daus avec la Jenaer Philharmonie et le EuropaChorAkademie (2001, Glor Classics-SWR GC09271) ont fait prononcer les citations par un récitant : on entend non seulement le motto initial de saint Paul avant le début de l'« Einleitung » (« Rorate coeli desuper ») et les deux citations pendant *Die heiligen drei Könige*. Dans la version de Daus, le récitant est Karl Lehmann, le cardinal-évêque de Mayence, où l'enregistrement a été effectué dans sa cathédrale.

⁶³ Voir GB-Lbl Add 34182, f. 26r et 27v (partition d'orchestre). Pour la version à quatre mains, communication orale de Mária Eckhardt, que nous remercions chaleureusement.

Nicolas DUFETEL, « Images et citations littéraires dans la musique à programme de Liszt : pour un “renouveau de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie” »

Fl. *cantando*
Bassoon *dolce cantando*
Bassoon Solo *sempre pp*
Tuba *tacet.*
Trumpets *pp*
Horns *meno sordato*
Violins *arco p tranquillo assai*
Cellos *arco p tranquillo assai*

Et ecce stella quam viderant in Oriente, an fecerat eos, usque dum viderent staret supra abli erat puri. (Matthaei Cap. II. 9.)
Und siehe, der Stern, den sie im Morgenlande gesehen hatten, stand über dem Kindein war.

Clarinet in A
Horn in E
Violins *arco*
Cellos *arco*

Apertis thesauris suis, obtulerant Magi Domino azaam, thus et myrrham. (Matthaei, Cap. II. 11.)
Und öffnet ihre Schätze auf, und schenken dem Kindein Gold, Weihrauch und Myrrhen.

Exemples 6 et 7. Die heiligen drei Könige (Marsch)

Franz LISZT, *Christus. Oratorium nach Texten aus der Heiligen Schrift und der katholischen Liturgie*, Leipzig : Kahnt, 1872, cotage 2410, p. 89 et 99

Les images comme composantes programmatiques

La plupart des éditions modernes de Liszt offrent désormais un appareil critique de qualité en ce qui concerne le texte musical. Les paratextes littéraires qui parsèment ses œuvres devraient toutefois attirer eux aussi l'attention des philologues et ne pas être traités comme une question annexe, périphérique à la matière musicale. Dans le cas de la neuvième pièce des *Harmonies poétiques et religieuses*, le fait que la citation soit placée au début de la musique et non sur la page précédente n'est pas lourd de conséquences. Mais la non-prise en compte des premières éditions peut dans d'autres cas s'avérer problématique et appauvrir notre compréhension de la genèse et de l'interprétation de l'œuvre. C'est ce que montrent notamment les *Années de pèlerinage*, exemple emblématique du problème des éditions modernes face aux paratextes, si remarquables soient-elles au niveau du texte musical. Tout comme les morceaux des *Harmonies poétiques et religieuses*, ceux du premier cahier (Suisse) comportent de nombreuses citations littéraires ; sur neuf pièces, six en sont accompagnées. Dans le deuxième cahier (Italie), les pièces avec citations sont beaucoup moins nombreuses. Les « programmes » y sont davantage formés par des peintures ou des sculptures, reproduits sur les pages de titre dans la première édition⁶⁴.

Alors que l'on sait l'importance des beaux-arts dans l'esthétique et dans le processus compositionnel de Liszt, notamment grâce aux travaux de Laurence Le Diagon-Jacquin⁶⁵, la plupart des éditions modernes ont malheureusement supprimé la donnée iconographique présente dans les éditions originales. Comme si fournir un texte musical critique ne nécessitait pas de prendre en compte toutes les données des paratextes, dont l'image fait partie. Ceci est particulièrement dommageable dans le cas de la première *Année de pèlerinage*, car dans son édition originale, toutes les citations littéraires (à l'exception de celles de la *Vallée d'Obermann* qui sont sur la page précédente) sont *intégrées* à l'illustration des pages de titre, et pas en exergue (voir exemples n° 8-12). La *Pastorale*, *Le Mal du pays* et *Les Cloches de Genève* sont les seules pièces du recueil sans citations⁶⁶.

⁶⁴ Mainz : Schott, 1858 (deuxième version), cotation 13378.

⁶⁵ Laurence LE DIAGON-JACQUIN, *La musique de Liszt et les arts visuels. Essai d'analyse comparée d'après Panofsky, illustrée d'exemples, Sposalizio, Totentanz, Von der Wiege bis zum Grabe*, Paris : Hermann, 2010.

⁶⁶ Mainz : Schott, 1855, cotation 13377.

Dans la page de titre de la *Chapelle de Guillaume Tell*, le texte de Schiller « Einer für Alle — Alle für Einen » est placé librement dans le ciel, au-dessus des montagnes et du lac, sur lequel on voit une barque face à la petite chapelle située au bord de l'eau et au milieu de la végétation alpestre.

La situation est identique pour *Au lac de Wallenstadt* : la citation de Byron est placée dans l'espace libre du ciel surplombant les montagnes, le lac et l'église, avec au premier plan trois personnages pittoresques.

La page de titre de *Au bord d'une source* est plus subtile, car les vers de Schiller sont gravés au cœur de la roche, juste au-dessus du berger assis qui surveille, avec son chien, les chèvres en train de boire à la source. La dimension minérale de cette pièce, qu'on oublie souvent, est ainsi renforcée par l'illustration : on est au bord de la source et pas plongé dedans, comme si les saillies et gerbes pianistiques ricochaient contre la roche, ce qui correspond à une tout autre situation que les vaguelettes de *Au lac de Wallenstadt*, les vagues calmes et tempétueuses de la *Légende de Saint-François de Paule marchant sur les flots*, ou que les jets fluides des *Jeux d'eaux à la Villa d'Este*, qui tous peignent la matière aqueuse en elle-même.

Les vers de Byron pour *Orage* sont également gravés dans la roche et son quatrain pour *Églogue* est inscrit sous la composition florale de la page de titre.

La page de titre originale des célèbres *Sonnets de Pétrarque* de la deuxième année (Schott 1858), qui est commune aux trois pièces, renferme un message discret et presque secret. Le texte des sonnets de Pétrarque est absent, mais on lit quelques mots très délicatement inscrits le long de la branche de laurier, montant du bas vers le haut : « Ed il suo lauro cresceva col suo Amor per Laura⁶⁷ » (« Et son laurier grandissait avec son Amour pour Laure », voir exemple n° 13). Comme résumé métaphorique de l'essence des sonnets intégré à l'image, ils en disent peut-être autant que les vers qui les ont inspirés. Ils en sont le véritable programme qui condense, en quelque sorte, le cœur de la mythologie pétrarquienne de Liszt : l'amour de Pétrarque pour Laure, parallèle à celui de Dante pour Béatrice et de Liszt pour la princesse Wittgenstein, qui eut l'idée de ce dessin symbolique.

*

* *

La « grande idée » de Liszt avait été, selon sa propre expression, l'alliance « intime » de la musique avec la poésie. Il n'a pas été le seul à œuvrer dans ce

⁶⁷ Mainz : Schott, 1858 (deuxième version), cotation 13378 (4-6).

sens caractéristique du XIX^e siècle : d'autres compositeurs de sa génération ont été hantés par la poésie et par la recherche d'une musique « poétique ». Berlioz et Schumann ont été obsédés par la littérature, qu'ils ont pratiquée, ainsi que Wagner, qui, musicien de sa propre poésie, a su créer un style de chant pour correspondre à ses idées. Tous se sont finalement posé la même question mais y ont répondu différemment. Dès les années 1830, Liszt était à la recherche de cette alliance dont il trouva plus tard la solution, à Weimar, en créant le poème symphonique. En 1841, il avait déjà décrit dans la préface de l'*Album d'un voyageur* le « progrès » de la musique instrumentale qui tendait « à devenir non plus une simple combinaison de sons, mais un langage poétique plus apte peut-être que la poésie elle-même à exprimer tout ce qui en nous franchit les horizons accoutumés ; tout ce qui échappe à l'analyse ; tout ce qui s'agite à des profondeurs inaccessibles de désirs impérissables, de pressentiments infinis⁶⁸ ». On ne saurait mieux exprimer le cœur de sa conception de la modernité dans le domaine instrumental, qu'il mettra en pratique à Weimar.

Enfin, la question apparemment anodine de l'emplacement des citations littéraires dans les sources révèle la présence d'un métalangage (ou système) « programmatique » global réuni dans l'objet partition. Il faudrait mener pour toutes les pages de titre des éditions parues du vivant de Liszt une analyse systématique, et, par la confrontation avec les sources primaires, étudier comment il les a supervisées. L'édition originale des deux premières *Années de Pèlerinage* montre un soin extrême destiné à créer un *objet-média* où poésie, musique et arts visuels sont liés.

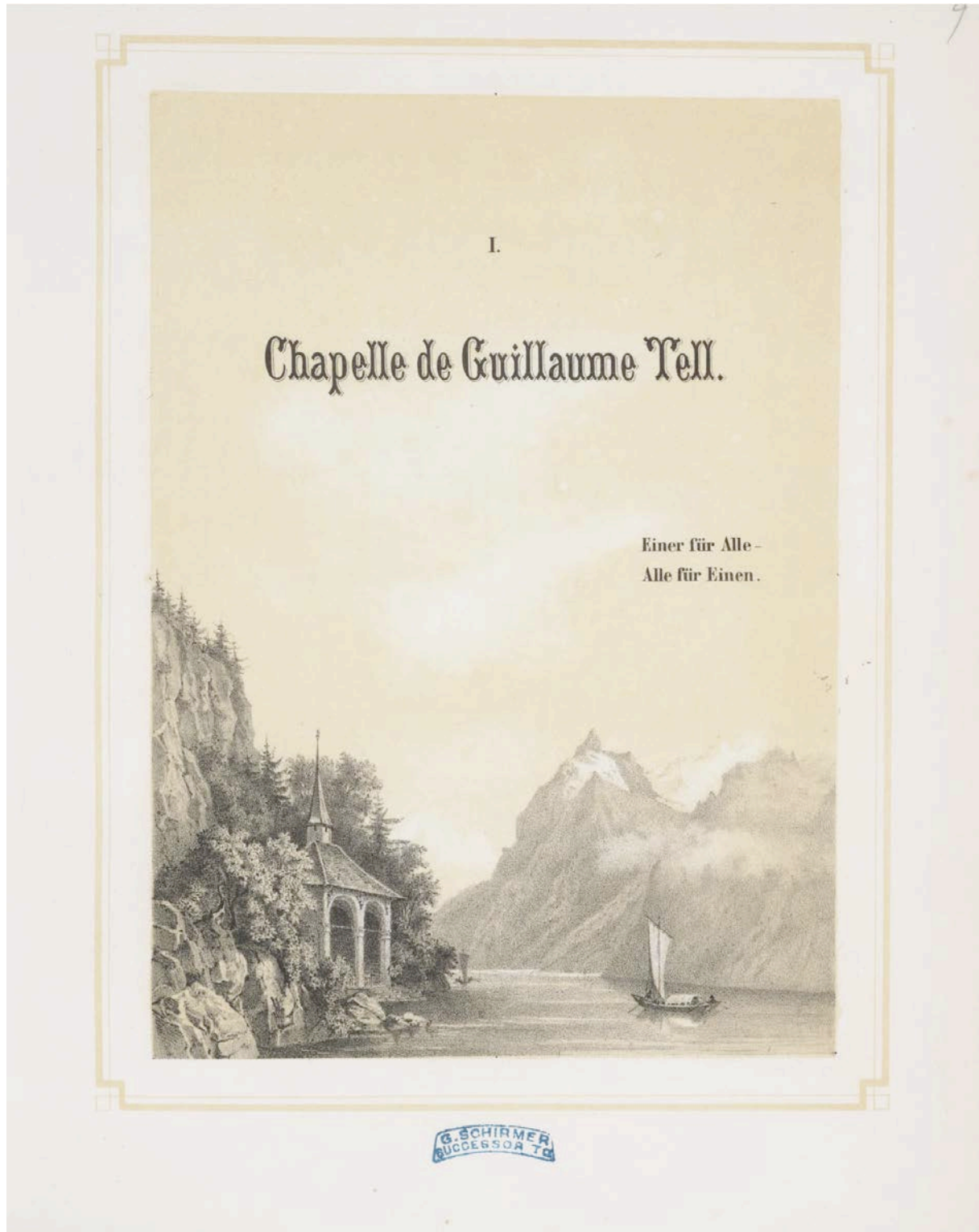
Une partition ne contient pas seulement le texte musical. Dans le cas de cette musique à programme par laquelle Liszt cherche à allier musique et poésie, l'ensemble des paratextes doit être pris en compte, des textes littéraires aux éléments iconographiques. Les images participent, chez lui, à la construction et à l'interprétation de l'œuvre. Comme les citations, elles ont un rôle à la fois poétique et esthétique. Images et citations constituent des éléments essentiels de ces « nouvelles bouteilles » qui ne se limitent pas au langage musical, mais qui comprennent tout ce qui a pu inspirer la composition et qui pourra guider l'interprète. L'exemple de la première édition des *Années de pèlerinage* et des *Sonnets de Pétrarque*, avec la fusion des images et des épigraphes, est emblématique car elle procède d'un type de musique à programme et

⁶⁸ Franz LISZT, « Avant-Propos », *Album d'un voyageur. Compositions pour le piano. 1^{re} Année. Suisse*, Vienne : Haslinger, 1842, cotation 8200. Le texte de l'avant-propos est repris dans *Neue Liszt Ausgabe*, Budapest : Editio Musica Budapest, Supplément 5.

d’interdisciplinarité que la synesthésie et la théorie des correspondances baudelairienne, proche de l’esthétique de Liszt, permettent d’éclairer sous un nouveau jour. À quand, donc, des éditions critiques qui ne seraient pas exclusivement centrées sur les notes en noir et blanc, mais aussi sur ces éléments constitutifs d’une esthétique où musique, littérature et image sont réunies dans une intime alliance poétique ? C’est ainsi que Liszt se révélerait, autant et peut-être plus que d’autres, comme un compositeur à la recherche de l’œuvre d’art poétiquement totale.

La modernité française au temps de Berlioz. Février 2010.

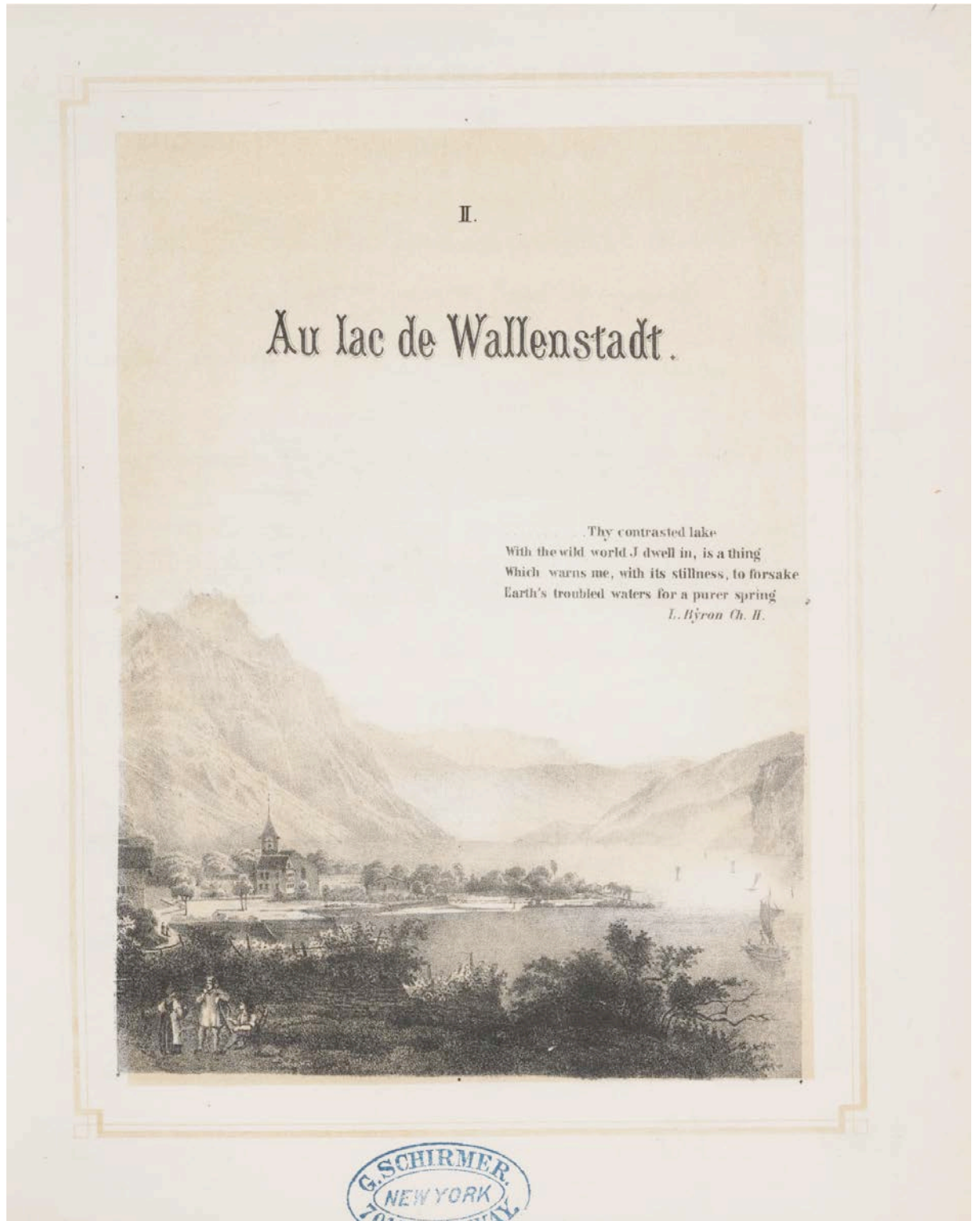
Nicolas DUFETEL, « Images et citations littéraires dans la musique à programme de Liszt : pour un “renouveau de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie” »



Exemple 8. *La Chapelle de Guillaume Tell*

La modernité française au temps de Berlioz. Février 2010.

Nicolas DUFETEL, « Images et citations littéraires dans la musique à programme de Liszt : pour un “renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie” »



Exemple 9. *Au lac de Wallenstadt*



Exemple 10. *Au bord d'une source*

La modernité française au temps de Berlioz. Février 2010.

Nicolas DUFETEL, « Images et citations littéraires dans la musique à programme de Liszt : pour un “renouveau de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie” »



Exemple 11. *Orage*



Exemple 12. *Églogue*

Exemples 8-12. Pages de titre extraites de la première édition *Années de pèlerinage* (première année, Suisse) Mainz, Schott, 1855, cotation 13377

La modernité française au temps de Berlioz. Février 2010.

Nicolas DUFETEL, « Images et citations littéraires dans la musique à programme de Liszt : pour un “renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie” »



Exemple 13. Page de titre de la première édition des *Tre Sonetti di Petrarca* (*Années de pèlerinage* deuxième année, *Italie*), Mainz, Schott, 1858, cotation 13378

© Nicolas DUFETEL