

TROUBLANTES FANTAISIES

LOGIQUES DE SENS ET LOGIQUES SONORES DANS LES FANTAISIES DE LISZT SUR DES THÈMES D'OPÉRAS

DISTURBING FANTASIES

LOGIC OF MEANING AND SOUND LOGIC IN LISZT'S FANTASIES

ON OPERA THEMES

FANTASIAS PERTURBADORAS

LÓGICA DO SENTIDO E LÓGICA DO SOM NAS FANTASIAS

DE LISZT SOBRE TEMAS OPERÍSTICOS

Bruno Moyson

Université de Versailles-Saint-Quentin en Yvelines (UVSQ)

Sumário. Introduction; Le monde Lisztien; La sémiotique à l'épreuve de la fantaisie; Conclusion

Résumé. De par leur nature même, les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras apparaissent comme un objet idéal pour qui veut explorer les relations entre musique et sens. *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Les Huguenots* de Meyerbeer, *La Juive* d'Halévy ou *Norma* de Bellini réapparaissent, par la magie du piano lisztien, sous la forme d'un parcours narratif purement sonore. Après avoir évoqué la façon dont Liszt conçoit le rapport à la signification dans ses fantaisies sur des thèmes d'opéras ainsi que dans ce qui sera, après 1848, la musique à programme, la présente contribution s'attachera à montrer combien un certain nombre d'approches sémiotiques des années 1990-2000 trop centrées sur la question de la communication se sont révélées d'assez peu de secours pour qui tentait de dévoiler les mécanismes profonds de cet étrange objet qui prétend doter le son du piano des attributs textuels, visuels, dramaturgiques et orchestraux de l'opéra.

Mot-Clés. Les fantaisies de Liszt; opéras; musique et sens; parcours narratif sonore.

Abstract. By their nature, Liszt's fantasies on operatic themes appear as an ideal object for anyone wishing to explore the relationship between music and meaning. Donizetti's *Lucrezia Borgia*, Meyerbeer's *Les Huguenots*, Halévy's *La Juive* or Bellini's *Norma* reappear, through the magic of the Lisztian piano, in the form of a purely sonic narrative journey. After having evoked the way in which Liszt conceives the relationship to meaning in his fantasies on operatic themes as well as in what will be, after 1848, program music, the present contribution will endeavor to show how much a certain number of the semiotic approaches of the 1990s and 2000s that were too centered on the question of communication proved to be of little help for those who tried to reveal the deep mechanisms of this strange object which claims to endow the sound of the piano with textual, visual, dramaturgical and orchestral aspects of the opera.

Key-Words. Liszt's fantasies; operas; music and meaning; narrative journey.

Resumo. Pela sua própria natureza, as fantasias de Liszt sobre temas operísticos surgem como um objeto ideal para quem deseja explorar a relação entre música e significado. *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Les Huguenots* de Meyerbeer, *La Juive* de Halévy ou *Norma* de Bellini reaparecem, através da magia do piano lisztiano, sob a forma de uma viagem narrativa puramente sonora. Depois de ter evocado a forma como Liszt concebe a relação com o sentido nas suas fantasias sobre temas operísticos, bem como naquela que será, a partir de 1848, a música de programa, a presente contribuição procurará mostrar até que ponto um certo número de abordagens semióticas dos anos 1990 e 2000, demasiadamente centrados na questão da comunicação, pouco serviram para quem tentou desvendar os mecanismos profundos desse estranho objeto que pretende dotar o som do piano de aspectos textuais, visuais, dramáticos e orquestrais da ópera.

Palavras-Chave. Fantasias de Liszt, óperas; música e sentido; percurso narrativo sonoro.

1. Introduction

De par leur nature même, les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras apparaissent comme un objet idéal pour qui veut explorer les relations entre la musique et le sens¹. Tout semble si simple en effet avec les fantaisies pour piano de Liszt sur des thèmes d'opéras... *Lucrezia Borgia* de Donizetti, et *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo puisque l'opéra de Donizetti s'inspire de la pièce de Victor Hugo, *Les Huguenots* de Meyerbeer, *La Juive* d'Halévy ou *Norma* de Bellini réapparaissent, par la magie du piano lisztien, sous la forme d'un parcours narratif purement sonore. Mais s'agit-il véritablement d'un parcours narratif? Ces fantaisies pour piano de la période 1830-1848 semblent aussi, dès l'instant qu'on les met en perspective par rapport aux *Poèmes symphoniques*, ou encore à la *Faust-Symphonie*, de la période de Weimar, comme un laboratoire de ce qui sera la musique à programme d'après 1848, moyen par lequel Liszt veut rompre avec le classicisme et renouveler la musique instrumentale par un rapport toujours plus étroit avec la poésie. Sémiotique, sémiologie de la musique, narratologie, sémantique viennent alors à notre secours pour tenter de dévoiler les mécanismes profonds de cet étrange objet qui prétend doter le son du piano des attributs textuels, visuels, dramaturgiques et orchestraux de l'opéra. C'est là que les ennuis commencent... Plus on essaye de le capter, de l'identifier, de lui donner une densité, plus le sens échappe. C'est alors que d'autres logiques apparaissent : des logiques purement formelles ; des logiques de force et d'ébranlement sensible purement immanentes et matérielles, vibratoires, deleuziennes dirait-on; des logiques de mouvement faites de sinuosités, d'arabesques et de conflagrations d'accords qui prennent leur source dans un plaisir purement physique, corporel et manuel, un virtuose, c'est une main, ce sont des mains. Le sens se retrouve alors comme relégué au magasin des accessoires.

1. Je tiens à remercier François Rastier pour son aide tout au long de la préparation de cet article ainsi que Yana Grinshpun, Jean Szlamowicz et Hubert Heckmann. Sans eux cet article ne serait pas ce qu'il est.

Le monde lisztien est complexe et celui de la fantaisie tout autant. Nous en rappellerons les lignes de forces. Dans un deuxième temps, nous mettrons en relation les fantaisies de Liszt avec l'essor théorique de la sémiologie de la musique des années 1980 et de la narratologie des années 1990 pour, ensuite, profitant des indécisions sens-sens qui sont au cœur des fantaisies de Liszt, nous poser la question: l'analyse des fantaisies lisztiennes est-elle réductible à des approches hypertrophiant à outrance le rapport à la signification ?

2. Le monde lisztien

Le monde lisztien est un monde complexe où la carrière du virtuose, fondamentalement de l'ordre du présentisme et nécessairement éphémère, soumise pour une grande part aux goûts du public et à une dramaturgie de l'effet, entre en conflit avec une vision extrêmement exigeante de l'art et un souci très fort de laisser son empreinte dans l'Histoire. Comme l'écrit la comtesse d'Agoult dans son journal: «Franz me dit que le sentiment du beau s'est développé chez lui, qu'il n'en est pas encore à jouir mais à apprécier. Il aime les fresques qu'il ne goûtait nullement en entrant en Italie. Le sentiment dans anciens maîtres dans leurs tableaux religieux lui est plus sympathique; cela est noble et naïf en même temps.

Il me dit: “ Ma place sera entre Weber et Beethoven ou bien entre Hummel et Onslow. Je suis peut-être un génie manqué, c'est ce que le temps fera voir. Je sens que je ne suis point un homme médiocre. Ma mission à moi sera d'avoir le premier mis avec quelque éclat la poésie dans la musique de piano. Ce à quoi j'attache le plus d'importance, ce sont mes harmonies; ce sera là mon œuvre sérieuse; je ne sacrifierai rien à l'effet. Quand j'aurai terminé mon tour de pianiste, je ne jouerai plus que pour mon public à moi; je le formerai, je l'élèverai, puis dans quatre ou cinq ans peut-être j'essaierai un opéra. C'est déjà beaucoup pour moi qui ne prétendais à rien, d'être de l'avis de tous au moins pour le second, une moitié de premier ; entre Thalberg et moi, il y a un premier prix partagé. Mes premières harmonies sont malheureuses, mais on y sent une pensée, une poésie non commune. Je n'en voudrais rien retrancher, si ce n'est peut-être le profond sentiment d'ennui que je remettrais dans quinze ans ”². Liszt, on le voit, a pour projet de rendre la musique de piano poétique. En même temps, ces propos rapportés par la comtesse, issus de discussions dont le cadre était ces fameuses années de pèlerinage en Italie, «Rome, juin 1839» est-il écrit dans le journal de la comtesse, révèlent un Liszt saturé de culture, de peinture, de littérature. De cela il restera des traces musicales: *Après une lecture du Dante* composé à partir de la *Divine Comédie*, *Il Penseroso*, à partir de la chapelle des Médicis à Florence, *Totentanz*, à partir du *Trionfo della Morte* d'Orcagna à Florence.

Les fantaisies sur des thèmes d'opéras, elles, sont dénuées de ces ambitions artistiques. Liszt bien sûr propose des œuvres de qualité mais leur dénie l'élévation de pensée qu'il prétend mettre dans ses *Harmonies* qui deviendront, après 1848, les *Harmonies poétiques et religieuses*

2. Comtesse d'Agoult-Daniel Stern, *Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult*, présentation et notes de Charles Dupêchez, Paris, Mercure France-Le Temps retrouvé, 2007, p. 590-591.

(1853) et dont le projet artistique, ébauché dans les années 1830, donnera la floraison d'œuvres de la période de Weimar : *Poèmes symphoniques*, *Sonate en si mineur*, *Concertos*, *Études d'exécution transcendantes*, *Années de Pèlerinage* (1837-1849 : Italie I / 1836-1853: Suisse / 1840-1859: *Venezia e Napoli* supplément aux *Années de Pèlerinage* / 1877: Italie II). Les fantaisies sont des œuvres, artisanales, de l'ordre de l'utile, destinées à alimenter le répertoire de concert d'un virtuose occupé à son «tour de pianiste» dans toute l'Europe. Elles ont toutefois en commun avec *Après une lecture du Dante* ou le *Totentanz* le fait de vouloir donner à entendre un texte antérieur, un hypotexte diraient Michaël Riffaterre et Gérard Genette: la *Divine Comédie* ou le *Trionfo della Morte* d'un côté ou un opéra de Donizetti, de Bellini ou de Meyerbeer de l'autre. Les fantaisies ont toutes été composées entre 1835-1836 et 1841-1842. Environnées, dans les programmes de Liszt, d'œuvres de plus petites dimensions (*Études* ou *Mazurkas* de Chopin, lieder ou danses de Schubert, les lieder étant des transcriptions faites par Liszt des lieder de Schubert) ou de pièces virtuoses (*Grand galop chromatique* ou improvisation sur des thèmes proposés par le public) elles sont, de par leurs vastes proportions, entre vingt et trente-cinq minutes de musique, la grande œuvre de la matinée ou de la soirée de concert³. Pourtant, malgré cela, Liszt les qualifiait de «menu fretin»⁴ leur reprochant en outre, dans un autre texte, leur manque de cohérence interne⁵. Les fantaisies entrent chez Liszt dans une condamnation plus générale de la virtuosité, laquelle associe, à un objectif manque de sérieux de l'ordre de l'histrionique, une trop grande soumission de l'artiste aux goûts du public, cela à un moment où l'artiste romantique, sous l'effet de l'individualisme et de l'idéologie du Progrès, prétend imposer ses goûts à la collectivité et aux commanditaires. C'est ce que veut signifier Liszt à travers cette anecdote: «*ce fut devant un auditoire réduit presque exclusivement à la musique d'opéra réduite, que je risquais deux ou trois fantaisies de ma façon, très peu sévères, très peu savantes à coup sûr; mais qui pourtant ne rentraient point dans le cadre accoutumé. Elles furent applaudies, grâce, peut-être, à quelques gammes en octaves plaquées avec une dextérité assez louable, et à plusieurs cadences prolongées au-dessus du chant, capables de lasser le gosier du plus obstiné rossignol d'alentour. Encouragé par cette approbation flatteuse, me croyant sûr de mon terrain, je devins encore plus téméraire, et je faillis compromettre cruellement mon pauvre petit succès en présentant au public un de mes derniers nés de prédilection, un prélude-étude (studio) qui suivant moi, est une fort belle chose. Ce mot studio effaroucha tout d'abord: "Vengo al teatro per divertir me, e non per studiare"*»,

3. Sur la structure des concerts lisztziens, on se reportera à Philippe Autexier, «Musique sans frontière? Les choix des programmes de Liszt pour ses concerts de la période virtuose», dans *Actes du colloque international Franz Liszt* (Serge Gut edit.), Paris, Richard Masse-La revue musicale, 1987 et Bruno Moysan, *Liszt, virtuose subversif*, Lyon, Symétrie, 2011, p. 243-260.

4. Correspondance Franz Liszt – Marie d'Agoult, présentée et annotée par Serge Gut et Jacqueline Bellas, Paris, Fayard, 2011, p. 1149 (lettre de Liszt à Marie d'Agoult du 18 octobre 1846).

5. Liszt qualifiait les fantaisies sur des thèmes d'opéras de son temps non pas d'*arrangements* mais de... *dérangements* : «Les *arrangements* ou, pour mieux dire, les *dérangements* usités, [...], ce titre reviendra de droit à l'infinité de caprices et de fantaisies dont nous sommes submergés, lesquels ne consistent qu'en un pillage de motif de tout genre et de toutes espèces, tant bien que mal cousus ensemble», dans Franz Liszt, «Lettres d'un bachelier ès musique», *Revue et Gazette musicale de Paris*, n° 6 (11 février 1838), p. 60 (3^e lettre, «A monsieur Adolphe Pictet»).

s'écriait un monsieur au parterre qui exprimait en ce moment le sentiment d'une effrayante majorité. Effectivement, je ne parvins point à faire goûter au public l'idée baroque que j'avais eue de jouer ailleurs que dans ma chambre une étude, dont le but apparemment devait être de me délier les articulations et de m'assouplir les dix doigts. Aussi ai-je regardé comme preuve d'une bienveillance toute particulière la longanimité de l'assemblée à m'écouter jusqu'au bout »⁶.

C'est pour cette raison que s'est construit progressivement entre 1830 et 1848 un chiasme où Liszt aura tendance à jouer dans ses concerts une musique qu'il estimait assez peu et à réserver pour l'édition celle qui, véritablement, avait pour lui de la valeur.

Une fantaisie est donc une réduction d'opéra et cela dans les deux sens. Elle *réduit*, pour reprendre le propos de Liszt, un opéra de plusieurs heures aux dimensions d'une pièce de piano de plusieurs dizaines de minutes et elle réduit la dimension totalisante de l'opéra (musique: chanteurs solistes, chœur, orchestre; dimension visuelle: décors, costumes; théâtralité: mise en scène, gestuelle, danse, pantomime éventuelle etc...) au seul monde sonore du piano. Cette opération de réduction a pour conséquence un potentiel dépassement des limites du monde sonore puisque le piano se retrouve à devoir prendre en charge ce qui est désormais devenu une absence, un au-delà de l'horizon du son. La théorisation de ce dépassement sera plutôt le fait de la période de Weimar sous la forme de textes à ambition théoriques comme les préfaces des *Poèmes symphoniques*⁷ ou encore ceux sur *Egmont* de Beethoven (1854)⁸, *Harold en Italie* de Berlioz (1855)⁹ ou la musique de Schumann¹⁰ et qui portent sur ce qu'on appelle en général la musique dite à programme. Dans ces textes, Liszt développe un certain nombre d'idées concernant le renouvellement de la musique par la poésie. Dans celui sur *Harold en Italie*, il constate que: «Les chefs d'œuvres de la musique absorbent de plus en plus les chefs d'œuvres de la littérature»¹¹ et voit clairement dans le Beethoven de l'ouverture d'*Egmont* un véritable précurseur. «Dans *Egmont*, écrit-il, nous apercevons un des premiers exemples des temps modernes: un grand musicien puise son inspiration immédiatement dans l'œuvre d'un grand poète. [...] En composant ces fragments, Beethoven a commencé à ouvrir une route nouvelle»¹². On doit à Serge Gut d'avoir fait le point avec beaucoup d'à-propos, et sans sophistications inutiles, dans les paragraphes introduisant ses analyses des *Poèmes symphoniques* et des deux symphonies

6. Franz Liszt, *Lettres d'un bachelier ès musique/VIII*, 2 septembre 1838. (Stricker p. 125)

7. Franz Liszt, *Symphonische Dichtungen für grosses Orchester*, Leipzig, Breitkopf&Härtel, 1857 IMSLP413970-PMLP41607-FLiszt_Ce_qu'on_entend_sur_la_montagne,_S.95_fullscore_firsted consulté le 15 03 2023.

8. Franz Liszt, «Über Beethoven's Muzik zu Egmont», dans *Gesammelte Schriften*, Herausgegeben von Julius Kapp nach der Übersetzung von Lina Ramann, Vol. IV, *Ausgewählte Schriften*, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1910, p. 48-54.

9. Franz Liszt, «Berlioz und seine Harold-Symphonie», dans *Gesammelte Schriften*, Kapp. ed., Vol. IV, p. 85-165, texte primitivement publié dans *Neue Zeitschrift für Musik*, vol 43, sous la forme de cinq livraisons du 13 juillet au 24 août 1855.

10. Franz Liszt, «Robert Schumann », dans *Gesammelte Schriften*, Kapp. ed., Vol. IV, p. 166-242.

11. Franz Liszt, «Berlioz und seine Harold-Symphonie», p. 133.

12. Franz Liszt, «Über Beethoven's Muzik zu Egmont», p. 48.

Faust et Dante, sur cette ambition lisztienne «de rendre la musique capable d’exprimer aussi précisément que possible un ‘sujet’ quelconque»¹³. Il souligne notamment que le programme, qui peut éventuellement, à l’instar de celui de la *Symphonie fantastique* de Berlioz en 1830, être distribué au public au moment de l’exécution de l’œuvre¹⁴, «ne décrit pas à l’auditeur ce qu’il va entendre»¹⁵ pas plus qu’il ne doit «raconter une histoire ou décrire des faits précis»¹⁶. Ce programme, avant tout «poétique», précise Serge Gut, doit «simplement tracer une ‘esquisse’ générale» de l’œuvre, «exprimer l’idée fondamentale de sa composition», «idée fondamentale» ou «idée conductrice»¹⁷ que Liszt appelle en allemand: «leitende Idee»¹⁸. Sans aller jusqu’à faire du programme une sorte de *titre développé*, constatons que celui-ci se contente «d’indiquer les grandes orientations générales d’une œuvre»¹⁹ en ne «revendiqu[ant], écrit cette fois Liszt, que la possibilité de préciser l’émotion qui pénètre le musicien-poète lorsqu’il crée son œuvre»²⁰. On le voit, en précisant ses intentions, le musicien tente de limiter les risques de mésinterprétation en cherchant à être compris de la manière la plus précise possible. Dans son texte sur *Harold en Italie*, Liszt est très précis. Il parle de «mobiles spirituels», spirituel devant être entendu au sens de ce qui se rapporte à la vie de l’esprit. Pour lui, «le programme n’a pas d’autres buts que de faire une allusion préalable aux mobiles spirituels [*geistigen*] qui ont poussé le compositeur à créer son œuvre et qu’il a cherché à incarner en elle»²¹. On ne peut réduire l’art à des questions de communication, il n’en reste pas moins qu’à un moment où l’individualisme romantique hypertrophie et met au centre la subjectivité de l’artiste se pose la question du monde commun et de l’inscription d’œuvre d’arts éminemment individualisées dans ce même monde commun sachant que la socialisation de l’intention artistique par le biais du paratexte de l’œuvre contribue aussi à transformer ce monde commun.

Le projet artistique des fantaisies de Liszt relève-t-il de celui de la musique à programme? Tout semble concourir à faire d’une fantaisie de Liszt un poème symphonique, plus précisément un poème pianistique, qui révélerait, en dévoilant et en assumant sans ambiguïté le matériau dont

13. Serge Gut, *Liszt*, Paris-Lausanne, Fallois-L’Âge d’homme, 1989, p. 342-350.

14. Sur cette question du programme et de ses possibles modalités de diffusion, on se reportera avec profit à Celine Careno et Nicolas Dufétel, «Orienter l’écoute et la réception. La diffusion des préfaces aux poèmes symphoniques de Liszt dans les salles et la presse en Allemagne et en France (1850-1914) : une enquête préliminaire ». *Revue musicale OICRM*, 2020, *Actes du Colloque international Ecrits de compositeurs et espaces médiatiques*, 7 (1). fhalshs-03101027ff consulté le 15 03 2023.

15. Gut, *Liszt*, p. 344.

16. Gut, *Liszt*, p. 345.

17. Gut, *Liszt*, p. 345.

18. Franz Liszt, « Über Mendelssohns Musik zum ‘Sommernachtstraum’ » dans *Gesammelte Schriften*, Kapp. ed., Vol. IV, p. 61 et dans « *Berlioz und seine Harold-Symphonie* », dans *Gesammelte Schriften*, Kapp. ed., Vol. IV, p. 105.

19. Gut, *Liszt*, p. 344.

20. Franz Liszt [et Carolyne zu Sayn-Wittgenstein] (1855b), *Sur Harold symphonie de Berlioz*, cahier manuscrit de la main de C. zu Sayn-Wittgenstein, daté et signé par Franz Liszt, Bibliothèque nationale de France, ms-24359, 54 feuillets (p. 53-155) cité dans Careno-Dufétel, « Orienter l’écoute et la réception », p. 44.

21. Franz Liszt, « *Berlioz und seine Harold-Symphonie* », p. 125.

il est issu, qu'en définitive il n'est d'art que d'art de seconde main peu importe sa préhistoire. Les choses ne sont pas aussi simples et un poème symphonique de Liszt n'est pas une fantaisie sur des thèmes d'opéras dont il serait impossible, en le grattant, de faire apparaître le texte souterrain ainsi qu'on peut le faire sur un palimpseste. A force de voir de l'intertextualité partout, on a fini par confondre tous les palimpsestes et surtout à réduire toute création à un palimpseste. Qu'est-ce qui différencie *Après une lecture du Dante. Fantasia quasi unasonata* ou *Ce qu'on entend sur la montagne des Réminiscences des Huguenots. Grande fantaisie dramatique pour le piano*? Probablement au moins deux choses. La première est le rapport au texte, à la matérialité du texte. Dans le cas de l'opéra, si l'on s'en tient au seul aspect mélodique du chant, le texte et la musique forment un tout indissociable. Le texte chanté est issu d'un compromis adaptatif entre le texte du livret et les intentions musicales du compositeur. Et c'est ce mixte de texte et de musique, qui sera bientôt privé de texte en devenant vibration pianistique mais dont la construction mélodique garde la trace de la linéarité discursive²², que le pianiste va arranger pour le piano. Dans le cas du poème symphonique, les choses se jouent globalement en dehors de la linéarité du texte et de ses différents composants mais dans ce domaine *flou* où le sens se conjugue à l'émotion et à la subjectivité. La deuxième est que le "Après" dont le titre révèle l'antériorité ne porte pas la même intentionnalité. Dans le cas du poème symphonique, ou du poème pianistique, le "Après une lecture du..." est, Liszt l'avoue lui-même, une « allusion préalable aux mobiles spirituels qui ont poussé le compositeur à créer son œuvre et qu'il a cherché à incarner en elle ». Le titre donne une consistance à l'intention créatrice en la précisant. Dans le cas des "Réminiscences de...", il s'agit au contraire de donner une consistance non pas à l'intention qui est claire, nous sommes dans l'art de faire du virtuose, mais à l'opération de transformation qui fait d'un emprunt au contenu trop précis un objet musical fantasmagorique qui projette la conscience hors des limites de l'emprunt.

3. La sémiotique à l'épreuve de la fantaisie.

Les fantaisies de Liszt ont été largement ignorées et des pianistes et des chercheurs jusqu'aux années 1990. En témoigne, par exemple, l'intégrale de l'œuvre pour piano solo de Liszt par France Clidat, enregistrée entre 1968 et 1974 et qui ne fait que 14 disques dans la mesure où elle proscrit volontairement toutes les œuvres dites de seconde main. France Clidat enlève en effet de son intégrale l'ensemble des transcriptions comme par exemple celles des neuf *Symphonies* de Beethoven ou des cycles de lieder de Schubert comme le *Winterreise* ou *Die schönemüllerin*, l'ensemble des arrangements et paraphrases d'opéras et autres comme la célèbre *Paraphrase de concert sur Rigoletto* ou encore *A la chapelle sixtine* composé à partir du *Miserere* d'Allegri et de l'*Ave verum* de Mozart et bien sûr les fantaisies sur des thèmes d'opéras. Par contraste, l'intégrale de Leslie Howard, enregistrée entre 1985 et 1999, comporte 95

22. Sur la *trace* de l'opéra, cette fois comme théâtre, dans la fantaisie entre 1830 et 1848 voir Bruno Moysan, « Le Grand duo concertant sur des thèmes de *Robert-le-Diable* [de Chopin et Franchomme] ou l'art d'échapper à la narration » dans Mélanie Guérimand, Muriel Joubert, Denis Le Touzé (dir.), *Le duo pour violoncelle et piano. Approches d'un genre*, Lyon, Microsillon, 2017, p. 77-98

disques, si on en enlève les 4 disques concernant la musique pour piano et orchestre cela pour être cohérent avec l'enregistrement de France Clidat. On mesure l'ampleur du travail de résurrection du répertoire oublié et donc en même temps le changement de regard sur l'œuvre de Liszt et sur Liszt lui-même. Avant les années 1990, ne sont guère connues, en fait de fantaisies, que les *Réminiscences de Don Juan* qui, malgré leur difficulté, ont toujours été au répertoire de certains virtuoses depuis le XIXe siècle, on pense aux enregistrements flamboyants de Moriz Rosenthal, Charles Rosen ou George Bolet. Un peu plus tardivement, après la 2^e guerre mondiale, on a pu entendre la *Valse de Faust* sous les doigts de Cziffra, les *Réminiscences de Norma* sous ceux du jeune Brendel et enfin sous ceux de Ciccolini La *Valse de Faust*, la *Valse sur deux motifs de Lucia et Parisina*, et les *Réminiscences de Simone Boccanegraen* compagnie de paraphrases d'opéras de plus petites dimensions mais néanmoins très célèbres comme la *Paraphrase de concert sur Rigoletto*, le *Miserere du Trouvère* et la *Danza sacra et duetto final d'Aïda*. Ce mouvement de réhabilitation est aussi marqué par la publication aux Etats-Unis du volume *Dover Piano transcriptions for french and italian operas* publié en 1982 avec une remarquable introduction due au musicologue Charles Suttoni. Ce long purgatoire de la seconde main mériterait d'être étudié en profondeur²³. On se contentera de souligner que c'est en partie Liszt lui-même qui, ayant anticipé sur l'évolution d'un goût qu'il avait d'ailleurs lui-même contribué à transformer, a conduit interprètes et musicologues à mépriser cette partie de son œuvre. Pourquoi s'intéresser à un répertoire pour lequel le principal intéressé professe le mépris le plus argumenté?

Les premiers travaux de recherche en musicologie, musicologie française s'entend, sur les fantaisies de Liszt correspondent, le fait mérite d'être souligné, à une sorte de queue de comète de l'aventure sémiologique des années 1970 et aux grandes années de la revue *Musique en jeu* et à la première décennie d'*Analyse musicale*. On ne peut évoquer l'onde de choc du mouvement sémiologique sur la musicologie sans évoquer au moins les *Fondements pour une sémiologie de la musique*²⁴ de Jean-Jacques Nattiez (1975) publiés, il faut le souligner, dans la collection « Esthétique » dirigée par Mikel Dufrenne chez 10/18, suivi, dix ans après, de *Musicologie générale et sémiologie*²⁵ du même auteur (1987). Témoignage flamboyant de l'effervescence conceptuelle et théorique de cette époque, et publié dans la même collection que les *Fondements pour une sémiologie de la musique*, avouons un faible pour *Geste-Texte-Musique*²⁶ d'Ivanka Stoïanova (1978) qui, à une connaissance parfaite des sciences du langage, ajoutait une démarche analytique des plus solides, et des plus originales pour le paysage français, apprise en Union Soviétique. Un livre rare. C'est d'ailleurs cette relation entre le contexte français et une culture et une musicologie venues d'ailleurs qui feront, un peu plus tard, de *Morphologie des œuvres pour piano de Franz Liszt*²⁷ de Marta Grabocz (1996), un objet aussi singulier que novateur.

23. Cette réévaluation du goût est évoquée brièvement dans Bruno Moysan, « Actualité du romantisme lisztien » *Séminaire Mamuphi*, 3 décembre 2022 : https://www.youtube.com/watch?v=Q5SP-4Rp_Lw

24. Jean-Jacques Nattiez, *Fondements pur une sémiologie de la musique*, Paris, 10-18, 1975.

25. Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987.

26. Ivanka Stoïanova, *Geste-Texte-Musique*, Paris, 10-18, 1978.

27. Marta Grabocz, *Morphologie des œuvres pour piano de Franz Liszt. Influence du programme sur l'évolution*

Dans le contexte de la sémiologie musicale des années 1990, la fantaisie pour piano semble un objet prédestiné puisque le son est censé *faire sens*. L'hypotexte, plus sûr qu'un paratexte de poème symphonique, est connu, identifiable. C'est *Don Giovanni* de Mozart, *Lucrezia Borgia* de Donizetti, *Norma* de Bellini, *La Juive* d'Halévy ou *Les Huguenots* de Meyerbeer. Il suffit d'ouvrir la partition et les modalités du transfert de l'opéra vers le piano deviendront limpides. Etudier la façon dont Liszt transforme le matériau opératique en musique de piano c'est approcher en même temps au plus près le savoir-faire artisanal de Liszt dans son atelier. C'est là pourtant que les ennuis commencent... Quelle partition ? Quelle représentation ? Dans un certain nombre de cas, le titre de la fantaisie de Liszt oriente avec une marge d'erreur relativement faible vers, au moins, une partition probable. Lorsqu'une fantaisie composée à partir d'un opéra italien, par exemple *Lucia di Lammermoor* de Donizetti, porte un titre avec le nom de ce même opéra en français, *Lucie de Lamermoor. Marche et Cavatine pour piano par Franz Liszt*, un peu d'habitude et d'expérience conduit à penser que la partition à mettre en relation avec la fantaisie de Liszt est celle éditée par Bernard Latte et correspondant à la représentation en français du Théâtre de la Renaissance de 1839. Ceci est, bien entendu, plus vraisemblable que la partition elle aussi éditée par Bernard Latte et qui, elle, correspond aux représentations du Théâtre des Italiens de 1837. L'identification de la représentation à laquelle Liszt aurait pu assister est, en revanche, plus hasardeuse. Liszt n'est pas à Paris dans les mois qui suivent la création de l'opéra en français au Théâtre de la Renaissance, le 6 août 1839, mais en Italie quelque part entre Lucques, Pise, Venise Trieste et enfin Vienne où il arrive le 15 novembre. Dans d'autres cas, ce sont les écrits de Liszt qui nous indiquent une représentation possible comme cette représentation de *Lucrezia Borgia* à la Fenice de Venise et qui est évoquée dans la XIIe des *Lettres d'un bachelier ès musique*: «Venise»²⁸. Dans le cas des *Huguenots*, créé à l'Académie Royale de Musique, salle Le Peletier, Liszt est à Paris entre le 13 mai et le 3 juin 1836. La lettre, datée du 24 mai, à la comtesse d'Agoult, nous indique que Liszt malheureusement «n'[a] été qu'une seule fois au spectacle – à *Robert le Diable*» car «Les Huguenots sont retardés par l'indisposition de Mlle Falcon»²⁹. Heureusement, la lettre écrite durant la nuit du samedi 28 mai au dimanche 29 nous apprend que Liszt a «vu enfin les *Huguenots* qu'on n'avait pas encore donnés depuis [s]on arrivée». S'ensuit un bref jugement de valeur mais très éclairant malgré sa brièveté : «Il y a des choses fort remarquables. Le travail d'instrumentation et de mise en œuvre est prodigieux»³⁰. Là, il n'y a aucune incertitude concernant la représentation à laquelle Liszt a assisté. Quant à la partition, il y a deux choix possibles: soit la partition d'orchestre en trois volumes éditée par Schlesinger en 1836 [M. S. 2134], soit la réduction pour chant et piano, arrangée par Charles Schwencke, éditée au même moment par Schlesinger, en

des formes instrumentales avec préface de Charles Rosen, Paris, Kimé, 1996.

28. Franz Liszt, « Venise », *Lettre d'un bachelier ès musique* n° 12, dans *Sämtliche Schriften*, vol. 1, *Frühe Schriften*, herausgegeben von Reiner Kleinertz kommentiert unter Mitarbeit von Serge Gut, Wiesbaden-Leipzig-Paris, Breitkopf & Härtel, 2000, p. 246-247

29. Jacqueline Bellas - Serge Gut, *Correspondance Liszt-d'Agoult*, lettre 131, de Liszt à la comtesse d'Agoult, [Paris, 18 mai 1836], Paris, Fayard, 2001, p. 234.

30. Jacqueline Bellas - Serge Gut, *Correspondance Liszt-d'Agoult*, lettre 137, de Liszt à la comtesse d'Agoult, [Paris, nuit du 28 au 29 mai 1836], Paris, Fayard, 2001, p. 245.

1836 donc [M. S. 2136]. Des raisons pratiques, Liszt voyage beaucoup et la partition d'orchestre est en trois gros volumes, associées à des similitudes d'écriture entre la réduction de Charles Schwencke et la fantaisie de Liszt conduisent à privilégier la version pour chant et piano qui de plus était vendue en numéros séparés encore moins encombrants ! On aimerait qu'il en soit de même pour l'ensemble des fantaisies... La construction de la fantaisie de Liszt comme objet sémiotique va donc du relativement faisable, cas des *Réminiscences de Huguenots*, surtout qu'on dispose d'éléments concernant les représentations de 1836 (décors, costumes) à l'hypothétique, cas de la *Grande fantaisie sur la cavatine de l'opéra Niobe de Pacini – Divertissement sur la cavatine: «I tuoifrequentipalpiti»*. Malgré les sources dont on dispose, et elles sont nombreuses concernant *Les Huguenots*, y compris notamment la critique, il nous manquera pourtant toujours l'art de l'interprétation et le timbre de Cornélie Falcon, de Julie Dorus-Gras, de Levasseur et Nourrit, les phrasés et les poésies de timbre de l'orchestre dirigé par Habeneck. Ceci pour le *aliquo* si l'on pense au «aliquid stat pro aliquo» de la scolastique. Sans compter que, si l'on se place maintenant du côté du *aliquid*, en n'ayant garde de négliger le piano joué par le virtuose dans toute sa matérialité, il nous manquera toujours Liszt lui-même : sa sonorité et ses couleurs, son phrasé et l'énergie vibrante du piano Erard faisant sonner sous ses doigts la cloche funèbre du beffroi du Grand duo de l'acte IV ou la violence de la Saint-Barthélemy à la fin de l'acte V.

En fait, toute approche sémiotique de la fantaisie lisztienne se heurte, surtout dans les années 1990, aux insuffisances d'une sémiologie de la musique qui en est encore à se chercher³¹ et aux difficultés de la narratologie musicale à sortir d'une forme de subjectivité interprétante. On doit à Jean-Jacques Nattiez d'avoir proposé une réflexion très novatrice à son époque sur la nature du signe musical. Ainsi dans *Musicologie générale et sémiologie* va-t-il, à la suite d'Imberty considérer comme «tout à fait capital de ne pas définir la signification [musicale] à l'image de la signification linguistique»³². En effet, écrit Imberty, et on ne le contestera pas, «le signifiant musical renvoie à un signifié qui n'a pas de signifiant verbal précis [...]. Le sens musical, lorsqu'il est signifié par des mots, se perd dans les significations verbales, trop précises et trop littérales et qui le trahissent»³³. C'est ainsi qu'il en vient, dans le même ouvrage, à proposer de la signification la définition suivante: «Un objet quelconque prend une signification pour un individu qui l'appréhende lorsqu'il met cet objet en relation avec des secteurs de son vécu, c'est-à-dire à l'ensemble des autres objets qui appartiennent à son expérience du monde», définition dont il propose une version encore plus concise: «il y a signification quand un objet est mis en relation avec un horizon»³⁴. On voit tout ce que cette définition doit à Peirce et à sa chaîne d'interprétants dont Nattiez va faire, de son côté,

31. Pour une évocation du contexte des années 1990-2000 en relation avec certains éléments de l'œuvre de Jean-Jacques Nattiez, on se reportera à : <https://www.fabula.org/colloques/document1290.php>

32. Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, p. 31.

33. Michel Imberty, « Perspectives nouvelles de la sémantique musicale expérimentale », dans *Musique en jeu*, n° 17, De la sémiologie à la sémantique musicale, Paris, Seuil, 1975, p. 90-91.

34. Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, p. 31.

un «complexe d'interprétants»³⁵. Appliqué aux fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras, cet ensemble de définitions est tellement général qu'il en devient presque inefficace à moins de lui donner une consistance en passant, cette fois, par toute une méthodologie positiviste de construction de la preuve dont nous venons de montrer les limites et les difficultés. On fera le même constat concernant la fameuse tripartition Molino-Nattiez (poïétique, esthétique et niveau neutre) qui est d'ailleurs cohérente avec cette définition du signe, la difficulté supplémentaire étant d'ailleurs de définir avec précision et opérabilité le niveau neutre, «artefact méthodologique»³⁶, défini comme étant la manifestation physique de la forme symbolique³⁷. Dans le cas d'une fantaisie où est le niveau neutre? Et la définition du poétique et de l'esthétique ne risque-t-elle pas l'impressionnisme?

De par sa nature même, notamment parce qu'elle fait coïncider un hypotexte et un hypertexte, la fantaisie se prête assez facilement à une approche narratologique. La relative objectivité et lisibilité du *pré-texte* opératique, probablement plus objectivable que ceux que l'on prête parfois aux *Ballades* de Chopin ou voire même aux sonates de Beethoven, rend possible l'établissement d'un catalogue d'intonations, qui peuvent être mises en relation avec le glossaire proposé par exemple par Marta Grabocz dans ses ouvrages, puis de parcours narratifs et d'isotopies. L'approche narratologique se heurte toutefois à la relative fixité de la forme-fantaisie lisztienne et au découplage effectué par Liszt entre l'emprunt, le parcours narratif éventuel et la fixité de la forme-fantaisie. En effet, dès 1835-1836, avec la *Grande fantaisie sur la cavatine de l'opéra Niobe de Pacini*, Liszt quitte la forme fantaisie-variation et, prenant pour point de départ la forme lent-vif de la cavatine «*Il Tuoi frequentipaliti*» de l'opéra de Pacini, en élargit la dualité contrastante sous la forme d'une *multipartite-form*, cela pour reprendre la terminologie de Philipp Gossett³⁸, faite de quatre sections (*Tempo primo-Tempo lirico-Tempo di mezzo-Finale*) et qui est ni plus ni moins la *solita forma* de l'opéra italien rossinien et post-rossinien³⁹. A partir de cette fantaisie et ce jusqu'aux *Réminiscences de Don Juan* comprises, Liszt ne se départira pas de ce modèle en quatre parties qu'il utilise, ce fait est essentiel, quels que soient les opéras et

35. « Nous appelons forme symbolique un signe ou un ensemble de signes auquel est rattaché un complexe infini d'interprétants. » dans Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, p. 30

36. Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, p. 54

37. Comme l'écrit Jean-Jacques Nattiez: «la forme symbolique se manifeste physiquement sous la forme d'une trace accessible aux sens. Une trace, puisque le processus poïétique n'est pas immédiatement lisible en elle, puisque le processus esthétique, s'il est en partie déterminé par elle, doit beaucoup au récepteur. Pour cette trace, Molino propose le terme de "niveau neutre" ou de "niveau matériel". Il est possible de proposer de ce niveau neutre une description objective, c'est-à-dire une analyse de ses propriétés et de ses configurations immanentes et récurrentes. On l'appellera ici "analyse du niveau neutre" » dans Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, p. 34

38. Philipp Gossett, «Verdi, Ghislanzoni, and Aïda : The uses of convention», dans *Critical Enquiry*, 1 / 2, 1974, p. 291-334.

39. Sur cette question de la forme lisztienne, on se reportera entre autre à «Pursuing the Wondrous "cantando espressivo". A New Investigation of Liszt Sonata in B minor» dans *Journal of the American Liszt Society*, traduit par Sean Gower précédé d'un avant-propos de Sean Gower, dans *Journal of the American Liszt Society* (J. A. L. S.), volumes 70-71, 2019-2020, American Liszt Society, 2021, p. 111-140.

qu'il déplacera ensuite assez rapidement, dès 1839-1840, sur des œuvres a priori non signifiantes comme ses concertos⁴⁰. Cette répétitivité relativement mécanique d'un moule formel conduit à relativiser la charge narrative des emprunts. Après 1848, Liszt déplacera la structure quadripartite simultanément sur des œuvres à programme, comme un certain nombre de poèmes symphoniques, mais aussi sur des œuvres dépourvues de programme, au moins explicitement, comme les versions définitives de ses deux concertos, la *Sonate en si mineur* ou encore le *Grand solo de concert*⁴¹. La seule fantaisie qui n'obéit pas au plan de la forme-fantaisie est les *Réminiscences de Norma* mais, là encore, on peut s'interroger sur l'intention narrative de Liszt dans la mesure où il se contente de transcrire-paraphraser les deux parties extrêmes de l'opéra, c'est-à-dire la première scène et la scène finale, en se contentant d'une vague liaison, au sens culinaire du terme, entre les deux sections empruntées et en y ajoutant bien sûr sa flamboyante virtuosité. L'idée assez fréquemment répandue selon laquelle Liszt reconstruit une dramaturgie personnelle à partir de celle des opéras qui ont retenu son attention se heurte à la rigidité et au systématisme du recours au modèle de la forme-fantaisie quadripartite comme cadre mettant en forme la diversité des emprunts. Le *formalisme-pratique* ici à l'œuvre, car il s'agit ici d'un formalisme qui tire son origine d'une pratique laquelle a pour but une virtuosité efficace auprès du public, conduit à relativiser le *roman romantique* d'une fantaisie comme *petit opéra*, et donc comme parcours narratif, au profit d'un parcours formel permettant de capter l'attention du public, mais comme le faisait déjà Rossini dans ses *scena* en quatre parties, et aussi de résoudre assez simplement, dans un contexte d'affaiblissement des relations tonales et de mise à distance de la forme sonate, la question de la forme longue et continue. Cela n'exclut pas bien sûr que le discours de la fantaisie, partant de moments spécifiques des opéras dont elles sont issues, ne propose pas des isotopies, simplement ce n'est pas la succession des isotopies qui crée à elle seule la forme. La logique première de la conception de la forme vient d'ailleurs c'est-à-dire d'un déplacement, bricolé, sur la fantaisie pour piano, de trajets énergétiques et de moments contrastants qui prennent leur source dans l'opéra rossinien et post-rossinien. Cette mise au second plan de la narrativité par rapport à des logiques purement musicales et sonores, doublées ici d'impératifs d'efficacité pratique à mettre en relation avec le contexte social du concert soliste, est en fait corroboré par les propos bien connus de Liszt sur la musique à programme. En 1864, donc assez tardivement, celui-ci, poussé dans ses derniers retranchements par la comtesse d'Agoult, finit par avouer: «En attendant, je souscris entièrement et sans réserve aucune à la règle que vous voulez bien me rappeler, que les Œuvres musicales “en suivant d'une manière générale un programme doivent avoir prise sur l'imagination et le sentiment indépendamment de tout programme”. En d'autres termes: Toute

40. Sur la genèse des deux concertos en relation avec le précédent des fantaisies sur des thèmes d'opéras voir Bruno Moysan, «Quand un tempo irico s'invite dans certaines premières sections de formes-fantaisies lisztziennes » dans *Musurgia*, 2020 – volume XXVII – n° 2, *Les formes cycliques 2 forme et signification chez Liszt*, Paris, Eska, 2020, p. 27-47.

41. Sur ce déplacement outre les deux articles cités plus haut (Moysan, «Pursuing the Wondrous “cantando espressivo”» et «Quand un tempo lirico s'invite») voir Bruno Moysan, «De la forme fantaisie aux macrostructures des œuvres de Weimar: organiser des topiques dans un schéma quadripartite efficace», dans Marta Graboz (dir.), *Les grands topoï du XIXe siècle et la musique de Franz Liszt*, Paris, Hermann, 2018, p. 151-168.

belle musique doit premièrement et toujours satisfaire aux conditions absolues, inviolables et imprescriptibles de la musique. Proportion, ordonnance, harmonie et eurythmie y sont aussi indispensables qu'invention, fantaisie, mélodie, sentiment et passion»⁴².

On le voit, Liszt définit une priorité: celles des «conditions absolues, inviolables et imprescriptibles de la musique».

Plutôt que d'analyser le *modus operandi* lisztien en termes d'esthétique, le *roman romantique* de la fantaisie, ou de communication, ce que François Rastier appelle une «sémiotique [...] des canaux sensoriels»⁴³, même s'il y a de la part de Liszt d'indéniables stratégies de communication, les fantaisies sont des œuvres de concert conçues par rapport à un public sans doute vaut-il mieux les penser autrement. Elles sont avant tout des œuvres qui, même si elles manipulent un mode commun, n'en restent pas moins irremplaçables. Leur dimension éminemment sociale justifie de les analyser avec, par exemple, des modèles sociologiques de type *acteur-stratège*. Pour une part, ce que l'on entend résulte bien de calculs d'anticipation des goûts du public plutôt réussis. Pourtant, le duel avec Thalberg de 1837 met en évidence la part irréductible de subversion du goût dominant qui est la marque du génie lisztien. En comparaison avec la *Fantaisie sur des thèmes de Moïse* de Rossini jouée par Thalberg ce jour-là, la *Grande fantaisie sur la cavatine de l'opéra Niobe de Pacini*, lors de ce même concert, apparaît d'une étonnante violence. Toutes aussi subversives apparaissent les dissonances et les configurations sonores proprement inédites subtilement distillées dans les *Réminiscences de Puritains* et qui obligent le public de 1836 à écouter la musique italienne autrement. Greimas dans ses *Chroniques lithuaniennes*⁴⁴, faisant une sorte de bilan de plusieurs décennies sémiotiques, réhabilite la part d'humain et d'histoire personnelle, par exemple ici l'expérience de l'exil. En même temps, il réévalue la notion d'œuvre et avec elle l'amour de la littérature, cela aux dépens des ambitions de dévoilement critique qui ont été celles de la période structuraliste puis, plus tard, du déconstructionnisme⁴⁵. Ce qui fait l'irréductibilité des œuvres, c'est le monde qu'elles proposent et leur force interne, cette force n'étant pas seulement le fait de la signification, des capacités quasi infinies du renvoi sémiotique et du pouvoir du verbe. On peut faire crédit, entre autre, à Deleuze d'avoir mis l'accent sur la présence structurante et trop souvent sous-estimée de la force dans les œuvres d'art. Analyser,

42. Jacqueline Bellas - Serge Gut, *Correspondance Liszt-d'Agoult*, lettre 562, de Liszt à la comtesse d'Agoult, [Rome, 15 décembre 1864], Fayard, Paris, 2001, p. 1220.

43. François Rastier, texte introductif à « Signaux contre symboles – Les conditions sémiotiques d'une reconstruction », dans *Sémiotique et culture, 2^e Congrès, MMXXII, De la linguistique à l'anthropologie sémiotique*, 4-6 et 11-13 octobre 2022 disponible en ligne à l'adresse : <https://www.youtube.com/watch?v=WBV8W8kP-eU> consulté le 21-03-2023.

44. Algirdas Julien Greimas, *Du sens en exil. Chroniques lithuaniennes*, Limoges, Lambert Lucas, 2017.

45. «Interrogé une fois sur ce que je pensais de la créativité, écrit Greimas, j'ai voulu répondre spontanément que je ne la pratiquais pas. Puis, me reprenant, j'ai dit que c'était pour moi, un aveu d'achec : quand on n'arrive plus à dire une chose comme on le voudrait, on se met à piétiner et on produit une métaphore, bonne ou mauvaise. Pendant de nombreuses années, j'ai passé mon temps à éviter la créativité.

Plus tard, perdant peu à peu la foi dans le pouvoir du dire, j'ai appelé cette démission, cette déviation figurative « une heureuse erreur », un raccourci dans l'errance de la raison raisonnante» dans Greimas, *Du sens en exil*, p. 304-305.

par exemple, le «Trio du second acte » de la deuxième version des *Réminiscences de Lucrezia Borgia* de 1848⁴⁶, en termes de sémiologie ou de narratologie et en s'appuyant exclusivement sur le rapport texte-musique, c'est en limiter la portée. Bien sûr, ce trio du second acte est une paraphrase du moment particulièrement dramatique de l'opéra de Donizetti où Don Alfonso oblige Lucrezia à assister à l'empoisonnement de Gennaro. Bien sûr, derrière la violence psychologique de la situation, on trouve, certes malheureusement édulcorée, l'incroyable tension des premières scènes de la deuxième partie de l'acte I de la *Lucrèce Borgia* de Victor Hugo. Liszt d'ailleurs, est totalement conscient, comme Théophile Gautier, de la dénaturation opérée par les codes de l'opéra italien sur le drame romantique hugolien. «C'était un magnifique sujet pour le compositeur, écrit-il dans sa douzième *Lettre d'un bachelier ès musique*. Quels énergiques caractères à tracer! quels contrastes à faire ressortir! La froide et cruelle astuce du duc; la passion vindicative et l'amour tendre de Lucrèce; les vices effrontés de ces illustres personnages, et la loyale candeur de Gennaro, le jeune homme entouré de mystères: que d'éléments féconds pour un grand musicien! quels types sous la plume d'un Meyerbeer! Mais Donizetti, écrivant pour la scène italienne, s'est conformé au goût des Italiens. Il y a fait de la musique agréable, facile, mélodique, qu'on écoute sans effort et retient sans peine; de la musique qui plaît à tout le monde enfin!»⁴⁷. La place manque pour développer ce point sur le plan de l'analyse des procédés purement musicaux mobilisés par Liszt dans cette paraphrase, point qui fait d'ailleurs l'objet d'une contribution en préparation, mais jamais une pseudo-narration, associée à la mise en vibration de la violence psychologique la plus extrême, n'aura à ce point servi à mettre au premier plan les constituants purement matériels du langage musical cela par les moyens d'un savoir-faire virtuose arrivé à son plus haut point de perfection. La violence de la sensation atteint ici une sorte d'impersonnalité⁴⁸.

4. Conclusion

On doit à la vicomtesse de Poilloüe de Saint-Mars, plus connue sous le nom de plume de comtesse Dash, une spirituelle évocation du jeune Liszt: «*Dans ma maison, au-dessus de moi, logeait un des rois de la célébrité, Litz (sic). On ne l'appelait plus le petit Litz, mais il était encore bien jeune [...]. Litz était le voisin le plus incommode qu'on pût avoir. Il ne jouait jamais ni un morceau ni une improvisation. Il donnait quelques leçons à des privilégiés, et quant à lui, il faisait, pendant des heures de suite, une cadence double, des deux mains, sur la même note! Ou bien, il adoptait une phrase, comme l'évocation des nonnes de Robert: il jouait: «Nonnes qui reposez*

46. Les *Réminiscences de LucreziaBorgiade* 1848 valent surtout pour le Trio liminaire dont on trouve une remarquable interprétation par William Wolfram : <https://www.youtube.com/watch?v=e-XtfYTLi2Y>. Comme parfois, Liszt n'a pas été heureux dans le remaniement de la fantaisie qui suit et qui reprend une version antérieure éditée en 1840 sous le nom de *Chanson à boire. Orgie. Fantaisie sur des motifs de l'opéra LucreziaBorgia* de G. Donizetti de bien meilleure qualité. Le meilleur couplage est celui pratiqué par la pianiste YelenaVarvarova dans ses concerts, elle a d'ailleurs laissé une version mémorable de l'œuvre, et qui joue le Trio de la version de 1848 et la fantaisie de 1840 au lieu de celle de 1848. Il est regrettable qu'elle soit une des seules à le faire.

47. Franz Liszt, «Venise», *Lettre d'un bachelier ès musique* n° 12, dans *SämtlicheSchriften*, vol. 1, p. 246.

48. Sur cette relation entre sensation, violence et impersonnalité voir, entre-autre, Anne Sauvagrargues*Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2006, p. 195-219 (chapitre 8 : «La violence de la sensation»).

sous cette froide pierre!». Et puis il recommençait en variant les tons⁴⁹ et à n'en plus finir, mais toujours la même phrase. Une nuit ce fut le commencement du *Dies irae* et il n'en sortit plus, je vous assure. Aussi toute la maison se réunit-elle pour demander son expulsion. Nous l'eussions obtenue, mais il ne nous en donna pas la peine: il s'en alla lui-même⁵⁰ Ce récit nous montre très bien les préoccupations de Liszt au piano. D'un côté, il a une approche purement technique, gestuelle et musculaire, en travaillant méthodiquement et exhaustivement la relation main-piano (clavier + mécanique + marteaux)-son, la «cadence double», et de l'autre il se réapproprie d'une manière créative un monde commun en vue d'une restitution dans ce même monde commun, ici le *Dies Irae* et une célèbre mélodie de *Robert-le-Diable*, qu'il ne reprendra d'ailleurs pas dans ses *Réminiscences de Robert-le-Diable* composées plusieurs années après l'époque de ce récit. Le propre de la cadence double conçue ici comme exercice est d'être dépourvue à tel point de toute forme de contexte qu'il est impossible de lui prêter la moindre signification. Dans le cas du *Dies Irae* et de «Nonne qui reposez sous cette froide pierre», c'est tout le contraire et le procès de signification, d'une effroyable complexité, se révèle très difficile à analyser surtout si l'on utilise les méthodes tendant à réduire la signification, et plus encore, la signification artistique, à un simple procès de communication. Certes, un virtuose et un compositeur comme Liszt communique mais il est loin de ne faire que cela. Comme le montre le travail par exemple de François Rastier, aussi bien dans *Sémantique interprétative*⁵¹ que dans *Faire sens*⁵², l'exécution au piano de «Nonne qui reposez sous cette froide pierre» qui résonne dans l'immeuble de la comtesse Dash, au point de provoquer une réunion de co-propriétaires excédés, mobilise, comme toute création de sens, une polyphonie de zones (zone de coïncidence, zone d'adjacence, zone distale), un ensemble de médiations (médiation symbolique, médiation sémiotique), un signe qui n'est pas simplement binaire mais bien plutôt quadripolaire car constitué d'un signifiant, d'un signifié, d'un point de vue et d'une garantie, l'ensemble construisant «un système sans cesse modifié par son usage et travaillé par des dynamiques historiques»⁵³ ni plus ni moins ce qu'on appelle la culture.

5. Références

Algirdas Julien Greimas, *Du sens en exil. Chroniques lithuaniennes*, Limoges, Lambert Lucas, 2017.

Anne Sauvagrargues *Deleuze et l'art*, Paris, PUF, 2006

49. «Tons» est ambigu. Il peut s'agir soit de ton au sens de tonalité, soit de ton au sens théâtral du terme. Il faut probablement entendre plutôt «en variant le ton» au sens où Liszt joue «Nonne qui reposez sous cette froide pierre», et d'ailleurs aussi le *Dies Irae*, dans tous les tons pour s'entraîner à transposer avec en arrière-plan une logique d'improvisation. Liszt improvisait aussi des fantaisies lors de ses concerts et être capable de jouer une mélodie connue dans toutes les tonalités et dans tous les registres fait partie du métier minimal du virtuose-improvisateur.

50. Pierre-Antoine Huré – Claude Knepper, *Liszt en son temps*, documents choisis, présentés et annotés, Paris, Hachette-Pluriel, 1987, p. 141-142

51. François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.

52. François Rastier, *Faire sens. De la cognition à la culture*, Paris, Garnier, 2018.

53. François Rastier, *Faire sens*, 4^e de couverture.

Bruno Moysan, « De la forme fantaisie aux macrostructures des œuvres de Weimar : organiser des topiques dans un schéma quadripartite efficace », dans Marta Graboz (dir.), *Les grands topoi du XIXe siècle et la musique de Franz Liszt*, Paris, Hermann, 2018, p. 151-168.

Bruno Moysan, « Pursuing the Wondrous “cantando espressivo”. A New Investigation of Liszt’s Sonata in B minor » dans *Journal of the American Liszt Society*, traduit par Sean Gower précédé d’un avant-propos de Sean Gower, dans *Journal of the American Liszt Society (J. A. L. S.)*, volumes 70-71, 2019-2020, American Liszt Society, 2021, p. 111-140 Jean-Jacques Nattiez, *Fondements pour une sémiologie de la musique*, Paris, 10-18, 1975.

Bruno Moysan, *Liszt, virtuose subversif*, Lyon, Symétrie, 2011.

François Rastier, *Faire sens. De la cognition à la culture*, Paris, Garnier, 2018.

François Rastier, *Sémantique interprétative*, Paris, PUF, 1987.

Jean-Jacques Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, Paris, Bourgois, 1987.

Marta Grabocz, *Morphologie des œuvres pour piano de Franz Liszt. Influence du programme sur l’évolution des formes instrumentales* avec préface de Charles Rosen, Paris, Kimé, 1996.

Serge Gut, *Liszt*, Paris-Lausanne, Fallois-L’Âge d’homme, 1989