

Liszt et la modernité

Martin GUERPIN

Du faubourg Saint-Germain aux salles de concert où il donne les premiers « récitals », Franz Liszt contribue à faire entrer la musique dans une nouvelle ère. Annonçant la fin de l’Ancien Régime musical, le succès de ses fantaisies pour piano révèle une partie des structures sociales et culturelles qui gouvernent la production musicale pendant la monarchie de Juillet.

Recensé : Bruno Moysan, *Liszt, virtuose subversif*, Lyon, Symétrie, coll. « Perpetuum Mobile », 2009, 296 p., 45 €.

Si la musicologie s’attache traditionnellement aux chefs-d’œuvre, l’intérêt qu’elle porte depuis une vingtaine d’années aux conditions de production des œuvres musicales l’a fait considérablement évoluer. Une partie des chercheurs ont ainsi commencé à étudier des corpus auparavant considérés comme mineurs, ou tout simplement peu connus car peu programmés dans les concerts ou dans les festivals.

Quel intérêt peut-on donc trouver à ce type de répertoire ? Que nous apporte par exemple l’étude des fantaisies pour piano de Franz Liszt (1811-1886), son « menu fretin », pour reprendre sa propre expression ? À ces questions, *Liszt, virtuose subversif* apporte une belle réponse : largement conditionnées par le lieu et la période de leur création, les fantaisies lisztiennes révèlent une partie des structures sociales et culturelles qui gouvernent la production musicale pendant la monarchie de Juillet. Une partie seulement, car si Liszt et son ami d’alors, Hector Berlioz, se rencontrent souvent au *Journal des Débats* et dans ses colonnes, les institutions musicales et extra-musicales avec lesquelles ils doivent composer sont assez différentes. Berlioz a maille à partir avec le Conservatoire et avec l’Opéra ; c’est dans les salons qu’évolue Liszt pendant les deux décennies

décryptées par Bruno Moysan.

Institutions, décryptage, deux mots encore relativement étrangers dans le langage des musicologues. L'enseignement dispensé Bruno Moysan à l'Institut d'études politiques, mais aussi celui qu'il a reçu de Serge Gut expliquent sans doute pourquoi il attache à ces notions une importance particulière qui ressort à travers tout son livre. Elles en constituent la méthode d'analyse et l'horizon principaux. Elles en font aussi un bel exemple de ce que peut apporter une musicologie fondée sur l'analyse institutionnelle et sociologique : une compréhension plus complète et moins caricaturale de la musique et de son univers. *Liszt virtuose subversif* démontre clairement qu'un lien existe entre ce que l'analyste tire de l'étude d'une œuvre musicale et la place ou le rôle de cette œuvre dans une société qu'elle peut à la fois refléter et contribuer à faire évoluer. Pour le dire autrement, il peut s'avérer bénéfique de concilier approches internalistes (celles privilégiant l'analyse musicale) et approches externalistes, en empruntant à des disciplines distinctes de la musicologie. Une condition néanmoins : que l'auteur maîtrise ces différentes méthodes. C'est sans conteste le cas dans cet ouvrage.

Subversion sociale, transformation musicale

L'apport n'est en effet pas négligeable : n'en déplaise aux nostalgiques du temps des « grands créateurs », *Liszt, virtuose subversif* écorne, bat même en brèche l'image du Génie romantique créant en marge de la société et incompris par elle. Dès son arrivée à Paris en 1823, Liszt obtient le soutien des principaux salons de l'aristocratie parisienne, monde complexe que décrit minutieusement Bruno Moysan. Mieux : ses fantaisies sur des thèmes d'opéra vont constituer le cheval de Troie d'un musicien ayant parfaitement compris les rouages et les codes de cette haute société qui fait et défait les réputations. La force de Liszt a été de concilier deux figures antagonistes, celles « du génie et du courtisan » (p. 17), de faire accepter à son public des innovations radicales sans jamais s'en isoler.

Cela posé, le propos de Bruno Moysan ne se limite pas à une réinterprétation désacralisante de la période mondaine de Franz Liszt. Ce dernier est à la fois considéré comme le précurseur et, à d'autres égards, le symptôme de l'évolution des rapports entre le musicien et la société dans laquelle il vit. C'est en cela, et donc pas seulement sur le plan musical, que Liszt peut être considéré comme véritablement « subversif ».

« L'histoire de la fantaisie sur des thèmes d'opéra est celle d'une subversion des *habitus* de l'ancienne société de cour par un artiste qu'elle a véritablement adulé, et qui a d'ailleurs eu bien du mal à se passer d'elle » (p. 17).

Cette subversion opérée par un artiste qui, tout en se mouvant parfaitement dans un système de sociabilité ancien, contribue subtilement à y faire émerger un nouveau, peut se décliner à travers trois processus complémentaires, qui constituent aussi les trois parties du livre de Bruno Moysan.

Sur le plan institutionnel, Liszt perçoit la possibilité de se forger une mythologie romantique encore inédite (plus puissante encore que celle de Ludwig van Beethoven) en utilisant « trois espaces sociaux en cours de formation entre 1830 et 1850 » : le Tout-Paris, le journalisme d'opinion alors en pleine expansion, et le cercle influent des hommes de plume. Le jeune virtuose saura à merveille les exploiter pour y faire accepter ses innovations musicales et pour y obtenir la reconnaissance à laquelle il aspire.

Sur le plan musical, les fantaisies permettent de faire accepter à un public « [soumis] au monde de l'opéra » (p. 19) une transformation de la virtuosité élégante caractéristique de l'Ancien Régime en une virtuosité poétique porteuse de changements profonds pour le langage musical. La comparaison entre la virtuosité lisztienne et celle de Thalberg est à cet égard révélatrice.

Enfin, sur le plan sociologique, les deux facettes de la subversion opérée par Liszt ont pour corollaire l'apparition du récital consacré à un seul musicien, que Liszt appelle lui-même un « soliloque musical ». Tout en adoptant un langage prophétique typique de la mythologie romantique, celui, humanitaire, de l'artiste voulant éclairer les hommes, Liszt invente un nouvel élitisme « incluant dans la notion d'aristocratie celle de la capacité et du génie. [...] Par son rapport Un-Tous, [le récital] s'inscrit en rupture avec les habitudes musicales de la société de cour. L'artiste n'est plus un des protagonistes de la sociabilité ségréguée et éclairée de la cour ou de la ville, mais devient l'un des symboles les plus constructifs de l'individualisme conquérant et dominateur de la modernité » (p. 18).

Ces trois aspects du caractère subversif des fantaisies de Liszt découlent ainsi les unes des autres, rendant l'organisation du livre parfaitement logique et intelligible.

La valeur ajoutée lisztienne : du « beau » classique à l'« effet » romantique

On peut d'ores et déjà le constater, la musique elle-même et l'analyse musicale ne constituent pas le cœur de l'ouvrage. *Liszt, virtuose subversif* peut à cet égard être lu comme le pendant sociologique et historique de *La Réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéras* publiée par le même auteur en 1998. Il reste néanmoins vrai que les pages

consacrées à la musique proprement dites présentent de multiples intérêts. Celui, tout d'abord de dégager une forme canonique de la fantaisie lisztienne sur des thèmes d'opéra : « *allegro (tempo primo)*, *largo (tempo lirico)*, *a tempo primo (tempo di mezzo)* et *finale* (avec strette) » (p. 138).

Aussi général qu'il soit, ce découpage permet de disposer d'un paradigme permettant de mettre en regard les différentes pièces du corpus étudié. Outre cette réflexion sur la structure des fantaisies, Bruno Moysan met à jour trois opérations permettant le « transfert du monde de l'opéra vers celui de la fantaisie pour piano » (p. 156) : la condensation, le déplacement et la figuration. Issues de l'analyse, ces réflexions permettent de mettre en relation le musical et l'extramusical. À partir d'un cadre traditionnel, celui du salon, et à partir d'un genre déjà pratiqué au moins depuis Mozart, Liszt fait ainsi émerger un nouveau langage pianistique et de nouvelles formes d'écoute : celles du récital.

L'effort de Bruno Moysan pour dégager une structure canonique, pour isoler différentes procédures utilisées par Liszt dans la composition de ses fantaisies, révèle une réelle volonté de thématization qui manque à beaucoup d'ouvrages consacrés au même sujet. Nous sommes ici loin du récit circonstancié de la vie de Liszt de 1823 à 1848 par Paul Metzner dans son *Crescendo of the Virtuoso* (1998). Quoique richement documenté, cet ouvrage américain pêche par le manque de recul pris par l'auteur sur les faits qu'il relate.

Par souci d'impartialité, il convient de remarquer que cet effort constant de thématization a pour conséquence un discours parfois un peu technicisant. Par ailleurs, il soulève une importante question méthodologique qui concerne l'esthétique de la réception et l'histoire culturelle en général. Une étude exhaustive des écrits périphériques à une œuvre ou à un style étant pratiquement impossible, comment passer de l'étude d'une sélection d'articles de presse à la thématization, universalisante par essence ? Dans le passage consacré au « *stile fantastico* lisztien » (p. 170-173), Bruno Moysan se fonde essentiellement sur un compte-rendu de Marie d'Agoult, « Liszt à Londres », pour arriver, par généralisations successives, à l'idée que « Liszt [...] déstabilise en profondeur les anciennes hiérarchies et catégories de la société de cour, sans pour autant réclamer leur suppression » (p. 172). Le texte est ici choisi pour sa valeur d'exemplarité. Il permet de donner de la chair à un discours théorique. En quoi, cependant, peut-il être prétexte à généralisation ? Tout texte isolé reflète-t-il les mêmes tendances lourdes à l'œuvre dans une société à une époque donnée ? Les interprétations intelligentes et souvent subtiles de Bruno Moysan ne reposent-elles pas ici sur des pieds d'argile ?

À l'inverse, on pourra regretter que la réflexion sur les mutations esthétiques à l'œuvre dans les années 1830 ne soit pas toujours assez conceptualisée. Bien que largement évoquées par Bruno Moysan, elles auraient pu gagner en force par une opposition entre le « beau canonique » classique et l'« effet » romantique, qu'un musicologue comme Emmanuel Reibel aime à mettre en évidence. Cette notion d'« effet » revient justement à quatre reprises au fil des textes cités dans ce livre : deux fois sous la plume de Liszt, et deux fois sous celle de Berlioz (p. 173, 176 et 198).

En dépit des interrogations qu'ils soulèvent, les passages évoqués permettent de distinguer, musique et mots à l'appui, le caractère unique de la virtuosité lisztienne. Cette présence de l'analyse proprement musicale permet de mettre en évidence ce qui distingue le caractère subversif de la musique du jeune prodige de la virtuosité d'un Thalberg, encore commandée par les codes de la convenance classique. Sans être aussi fouillée que dans l'étude de Cécile Reynaud, *Liszt et le virtuose romantique* (Champion, 2006), l'analyse comparée de l'opposition entre Liszt et Thalberg menée par Bruno Moysan est ainsi plus efficace et plus convaincante.

La stratégie lisztienne : tirer parti d'un Tout-Paris divisé

Mais ce qui distingue le plus *Liszt, virtuose subversif* des deux ouvrages cités plus haut est sans doute la remarquable sociologie des réseaux entreprise dans la première partie. La « comédie humaine » dans laquelle évolue le jeune Liszt y est minutieusement décrite. Structurée par l'opposition entre les élites d'Ancien Régime du faubourg Saint-Germain et les élites issues de la révolution de 1830, celles de la Chaussée d'Antin, elle constitue le terrain de jeu – mieux, le champ de bataille – sur lequel Liszt va bâtir sa réputation sulfureuse. Celle-ci se construit sur la base d'un pari audacieux : donner de soi une image scandaleuse, celui d'un artiste républicain ultramoderne, tout en préservant le soutien du faubourg légitimiste. Liszt relèvera le pari avec succès, car il a parfaitement senti ce que Bruno Moysan démontre brillamment :

« Jusqu'en 1830, et pour longtemps encore, malgré l'abolition de l'hérédité de la pairie et la république, une carrière se fait dans le cadre de la mondanité et seul le monde élégant a qualité pour sélectionner en dernier ressort qui peut prétendre au statut social d'artiste. Le Conservatoire et son directeur anticipent sur le futur, mais ils sont hors système » (p. 39).

Qui plus est, le faubourg Saint-Germain est paradoxalement un milieu ouvert aux idées révolutionnaires de Liszt : après 1830, il entre dans l'opposition et se montre favorable à l'avant-garde dès que celle-ci porte en elle une contestation du régime de la monarchie de Juillet. L'étude exhaustive (et parfois un peu ardue) des dédicataires des fantaisies de Liszt (p. 40-53) révèle parfaitement sa stratégie consistant à rechercher, pour ainsi dire, le beurre et l'argent du beurre : la reconnaissance du caractère moderne de sa musique et de ses idées, ainsi que leur légitimation par

les milieux alors considérés comme garants ultimes du bon goût. Sur le plan social, Liszt est ainsi considéré comme un « homme du monde » (p. 53), tout en étant regardé comme un « *primus inter pares* » (p. 53) sur le plan professionnel. La subversion proprement musicale des fantaisies sur des thèmes d'opéras de Liszt est inséparable de leurs caractéristiques socialement subversives.

La subversion par le « brouillage des codes »

Liszt tire finalement parti d'un véritable « brouillage des codes » (notion-clé tout au long de l'ouvrage) rendu possible par la « persistance de l'Ancien Régime » (expression tirée d'un ouvrage de l'historien américain Arno Mayer) dans la société française tout au long du XIX^e siècle. De son côté, Bruno Moysan exploite de nombreuses disciplines et une bibliographie fortement ancrée dans le domaine des sciences sociales pour réaliser un beau livre dont l'intérêt est au moins double.

Il constitue une analyse rondement menée de ce que l'on pourrait appeler la « stratégie lisztienne ». Dès le début du XIX^e siècle, une réputation semble ne plus pouvoir se construire sans une analyse perspicace des différents cercles permettant d'obtenir reconnaissance et légitimation, ni sans une utilisation intelligente des médias, dans une société où l'opinion devient un acteur incontournable. Le phénomène Liszt ne peut néanmoins être comparé à une bulle médiatique telle que celles qui, de nos jours, permettent de créer de toutes pièces un personnage tel que « Mickael Vendetta ». La stratégie de Liszt ne fonctionne que parce qu'il s'appuie sur des qualités musicales extraordinaires. Tant sur le plan de l'exécution que sur celui de la composition, Liszt apparaît dès les années 1830 comme un musicien hors normes.

C'est enfin par sa méthodologie que le livre de Bruno Moysan mérite d'être remarqué. Malgré les interrogations soulevées au cours de cette recension, *Liszt, virtuose subversif* réussit à faire entrer en résonance les caractéristiques musicales d'un corpus d'œuvres clairement délimité avec celles de la société qui les a vu naître. Peu de livres parviennent à réaliser cette conjugaison. Outre l'intérêt évident qu'il présente pour l'amateur de musique, celui-ci pourra servir d'exemple à tout musicologue.

Publié dans laviedesidees.fr, 12 mai 2010

© laviedesidees.fr