

## L'ECOLE DE LA RHAPSODIE

FRANCIS CLAUDON

Université Paris XII Val-de-Marne  
Claudonfra@aol.com

In occasion of the bicentenaire of Victor Hugo's birth the author reminds the fact that the Hungarian composer Ferenc Liszt was probably the first to contribute to Hugo's international career by publishing six of his poems *set to music* in 1844. Further on he investigates about affinities and the relationships of the two personalities.

### *Liszt met en musique Hugo*

En cette année où l'on fête à Budapest aussi le bicentenaire de la naissance de Hugo il n'est pas indifférent de rappeler que Liszt est probablement le premier à avoir contribué largement à la fortune internationale du poète français. En effet c'est au compositeur hongrois que l'on doit d'avoir mis en musique six poèmes de Hugo publiés au tome II du *Buch der Lieder* en 1844, chez Schlesinger, à Berlin.<sup>1</sup>

Liszt a connu Hugo par l'entremise de Berlioz. Les deux noms réapparaissent très souvent dans la correspondance du musicien français ainsi que dans les *Mémoires*, en particulier Berlioz y raconte que Liszt avait participé à l'un de ses tout premiers concerts auquel assistait aussi Hugo.<sup>2</sup> Bientôt c'est une sorte de litanie: Berlioz, Hugo, Liszt et quelques autres,

---

<sup>1</sup>Au total Liszt a mis huit poèmes de Hugo en musique, càd qu'aux six poèmes du *Buch der Lieder* s'ajoutent „Crucifix” et „Quand tu chantes bercée” bien plus tardifs. Pour l'ensemble de ces textes cf. l'article de Serge Gut in *Autour de la mélodie française*, Actes du colloque de Rouen, recueillis par Michelle Biget, Presses Universitaires de Rouen, 1974.

<sup>2</sup> Cf. Berlioz, *Correspondance générale*, t. II, p. 36, Flammarion, 1975.

incarnent la révolution artistique, la modernité du Siècle; en revanche ni Wagner, ni Chopin, ni Heine, ni Meyerbeer ne font partie de la sainte énumération!

Berlioz a le privilège d'avoir favorisé la rencontre réelle des deux artistes. C'était peu de temps après son propre mariage. Un billet d'un ton de franche camaraderie, daté du 7 octobre 1833, invite Liszt à accompagner le jeune couple chez Hugo pour entendre lecture de sa nouvelle pièce, *Marie Tudor*. L'opération se répètera encore le 22 janvier 1839.<sup>3</sup> Pour sa part Marie d'Agoult dans sa correspondance avec Liszt date tout cela un peu plus vaguement des années 1833/1834. Quoi qu'il en soit c'est donc au début de la Monarchie de Juillet que Liszt et Hugo se fréquentent, et la relation va durer quelques années, jusqu'au moment où Liszt commencera sa carrière de concertiste au long cours.

De quelle nature ont pu être leurs rapports? La réponse est multiple.

Il y a d'abord un aspect assez familier et presque naïf. Le témoignage de Fontaney, peu connu, ne manque pas d'intérêt. Son *Journal* nous fait découvrir des rencontres à la fois intimes et naïves. Par exemple lors d'une soirée sans cérémonie chez Hugo Liszt se met au piano et joue le troisième mouvement *marcia funebre sulla morte d'un eroe* de la 12<sup>ème</sup> sonate, opus 26, Hugo s'exclame: „C'était magnifique. Qu'il y aurait quelque chose de beau à faire là! Tous les morts du choléra se promenant à Notre Dame avec leurs linceuls”.<sup>4</sup> La musique est si belle, en effet, que le morceau va devenir une des pièces favorites de Hugo, qui n'en connaissait pourtant pas tant.<sup>5</sup> Fontaney revient sur l'anecdote à plusieurs reprises, mais ceci pourrait nous laisser songeurs quant au niveau de la conversation entre le poète et le musicien.

Ensuite il y a eu un aspect plus intellectuel. A vrai dire il a peu dépendu de la chronique mondaine et il est demeuré unilatéral. Par exemple on ne trouve aucune mention – à ce qu'il semble – du nom de Liszt dans les écrits de Hugo. Aucun poème ne lui est dédié, aucune oeuvre ne l'évoque, ni de près, ni de loin;<sup>6</sup> même dans ces années *jeunes France* qui suivent la création d'*Hernani*, *Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie* (c'est-à-dire par Adèle Hugo) ne cite jamais le nom du musicien. S'agit-il

<sup>3</sup> Ibidem, p. 119 et p. 520.

<sup>4</sup> A. Fontaney, *Journal intime* (ed. R. Jasinski), Paris, 1925, p. 133.

<sup>5</sup> Cf. sur ce point F. Claudon, *La Musique des Romantiques*, Puf, 1992, p. 59.

<sup>6</sup> par exemple on fait beaucoup de musique de chambre dans *les Misérables* et A. Laster (*V. Hugo et la musique* en introduction au tome IV des *O. C.* publiées sous la direction de J. Massin au Club Français du Livre) estime avec raison que c'est un souvenir des séances de trio et de quatuor données autour de Urhan ou de Baillot dans les années 1830/1840; or Liszt s'était associé à Urhan et Batta pour jouer Schubert et Beethoven; pourtant V. Hugo n'y fait pas la moindre allusion, même de façon lointaine.

d'un oubli? d'un hasard? Pour sa part, Madame d'Agoult dans ses *Mémoires*, ne parle pas pratiquement pas non plus du poète, même quand elle fait le panégyrique de la littérature nouvelle, de la révolution romantique.<sup>7</sup>

Rien de tel, en revanche, sous la plume de Liszt lui-même. Bien au contraire: il a pratiqué d'abord l'éloge. Dans *De la Situation des artistes* – publié d'abord en 1835 – notre musicien écrit:

Es liegt nicht in meiner Absicht die schönen Tiraden Monsieur Fulcherons und Konsorten hier wiederzugeben, aber ich bedauere, daß die meinen Artikeln gesteckte Grenze es nicht gestattet, die Zukunft unserer Sache ein helles Licht werfen würden. Ballanche, Lamartine und vor allem Victor Hugo haben die soziale Größe der Kunst, (dieser edlen Krone des niedriggeborenen Genie) bewunderungswürdig erkannt und verkündet.<sup>8</sup>

Ensuite il y a eu l'expression d'une gratitude personnelle, formulée dans quelques lettres très significatives datant de ces années où le spleen manque d'emporter le jeune Liszt; ainsi dans la lettre à Pierre Wolff du 2 mai 1832:

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 quatre à cinq heures d'exercices: tierces, sixtes, octaves, trémolos, notes répétées, etc.

Voici maintenant une lettre à Berlioz de 1830:

L'art se révélait à moi dans son universalité et son unité. Le sentiment et la réflexion me pénétraient chaque jour davantage de la relation cachée qui unit les oeuvres du génie. Raphaël et Michel-Ange, me faisaient mieux comprendre Mozart et Beethoven, Jean de Pise, Fra Beato, le Francia, m'expliquaient Allegri, Marcello, Palestrina; Titien et Rossini m'apparaissaient comme deux astres de rayons semblables. Le Colisée et le Campo Santo ne sont pas si étrangers qu'on pense à la Symphonie Héroïque et au Requiem. Dante a trouvé son expression pittoresque dans Orcagna et Michel Ange (repris dans Lettres n° 12 d'un bachelier ès musique).

<sup>7</sup> ainsi lorsqu'elle évoque ses goûts et ses lectures: *Quand le pur Faubourg Saint Germain (...) vit chez moi toute cette invasion de bel esprit et de romantisme, quand on sut que nous assistions aux premières représentations de Henri III, de Chatterton (1835), quand on vit sur notre table Indiana, Lélia, les Poésies de Joseph Delorme, Oberman ce fut matière de persiflage; on nous déclara (bas bleus) (éd du Mercure de France, Paris, 1990, t. I, p. 262). De même quelques pages plus loin évoquant la musique et la littérature pratiquées à Croissy. Mme d'Agoult mentionne Berlioz, Chopin, Hiller, Schubert, Chateaubriand, Vigny, Lamartine, mais à peine Hugo (cf. p. 264) et toujours à propos de son théâtre (cf. t. I, p. 237, 242, 264, t. II, p. 31, 217).*

<sup>8</sup> in F. Liszt *Schriften zur Tonkunst*, Leipzig, Reclam, 1981, p. 54.

Certes le nom de Hugo ne paraît pas dans cette énumération; pourtant son esprit, sa manière, son oeil s'y trouvent, comme en creux, ainsi que l'a rappelé F. Clidat. Dans un numéro spécial de la *Revue musicale*, la pianiste française a collationné attentivement les textes littéraires qui ont inspiré les transcriptions et adaptations lisztziennes.<sup>9</sup> La liste en est éloquente. Répétons donc que *Mazepa* vient des *Orientales* (n° 34, 1828); *Ce qu'on entend sur la montagne* est, à l'origine, la sixième pièce des *Feuilles d'automne* (1829); la sonate *Après une lecture de Dante* s'inspire de la pièce 27 (1836) des *Rayons et des ombres*. À côté de ces pièces fameuses il n'y a que deux créations procédant de Lamartine: *les Idéals* et *les Préludes* ainsi que la série ultérieure des *Harmonies poétiques et religieuses*. Tout ceci dit assez que Liszt avait des connaissances à la fois précises et diversifiées des grands textes romantiques français et qu'il semble avoir préféré, en ses propres débuts, les vers du jeune Hugo.

Pour l'édition du recueil de 1844 Liszt a choisi de mettre en „mélodie” six poèmes de Hugo, un de Béranger, un autre de Musset, un de Delphine de Girardin, un de la duchesse d'Orléans.<sup>10</sup> Avec le recul ce choix ne nous paraît ni fortuit, ni hasardeux, ni indifférent. Tous ces poèmes ont eu, à l'origine, un grand succès de librairie, pourtant il en était d'autres encore, que Liszt n'a pourtant pas retenus.<sup>11</sup> Pour cette raison déjà on doit considérer la production vocale française de Liszt comme un hommage très particulier à Victor Hugo.<sup>12</sup>

Quelle est la caractéristique de ces mélodies?

Le choix des textes, on l'observera, n'est, en lui-même, déjà, pas du tout indifférent; ce sont, par ordre chronologique:

Gastilbeza (1837), La Tombe et la rose (1837), Enfant si j'étais roi (1838), S'il est un charmant gazon (1838), Comment disaient-ils (1839), Oh quand je dors (1839).

Ils illustrent tous la période médiane de Hugo: celle des voyages touristiques, en Belgique, au Rhin, ou dans les Pyrénées françaises et espagnoles (1843), celle des quatre grands recueils d'un lyrisme rayonnant dans *les Feuilles d'automne* (1831), *les Chants du crépuscule* (1835), *les Voix intérieures* (1837), *les Rayons et des ombres* (1840). À ce moment le poète est 'arrivé', il est devenu chef d'école mais sait garder beaucoup de spontanéité.

<sup>9</sup> la *Revue musicale*: *Aux sources littéraires de F. Liszt* n° 292/3, 1973.

<sup>10</sup> respectivement *Il m'aimait tant* de 1843, non repris dans l'enregistrement intégral DGG de Fischer-Dieskau/D. Barenboïm et *die Macht der Musik*.

<sup>11</sup> d'autres, enfin, ont disparu, comme *l'aube naît et ta porte est close* de 1842.

<sup>12</sup> rappelons que parallèlement Liszt s'est inspiré seulement de trois poèmes de Goethe, sept de Heine, trois de Schiller, trois de Pétrarque.

Pour sa part Liszt connaît une évolution parallèle; il est en train de se tailler une place éminente, non sans heurts: car comment combiner les voyages et la composition? comment l'élaboration des *Années de pèlerinage* peut-elle accompagner la *Glansperiode* du virtuose à travers l'Europe? Pour toutes ces questions la réponse semble inspirée par Hugo. Il paraît vraisemblable de penser que Liszt a pris modèle, en ces années cruciales, sur la carrière, l'ambition de l'écrivain français; surtout quand il rejoint sa manière, quand il épouse son goût.

Par exemple il est curieux de noter que Liszt n'a mis en musique aucun texte de Lamartine;<sup>13</sup> lorsque Liszt adapte Lamartine, c'est non seulement plus tard mais surtout sur un mode très unilatéral: dans le piano majestueux des *Harmonies poétiques et religieuses*, dans le grand poème symphonique des *Préludes*. Vis-à-vis de Hugo, rien de tel; on pressent, entre le poète et le musicien un échange, on discerne comme une émulation. Belle relation, assurément, parce que plus équilibrée et plus intime.

Il est tout aussi curieux de constater que le musicien n'a pas retenu les textes les plus fameux du poète, ni ceux qui connotent, au premier niveau, la musique; non, Liszt n'a pas mis en mélodie les poèmes d'Olympio (*Rayons et les ombres*, 34, *Voix intérieures*, 31), *Soleils couchants* (*Feuilles d'automne*, 35), *Ce qu'on entend sur la montagne* (ibid., 5), *Que la musique date du 16<sup>e</sup> siècle* (*Rayons et les ombres*, 35); il n'a pas été intéressé par les multiples hymnes (*Chants du crépuscule*, 3), les chansons (ibid. 23), les couplets (*Feuilles d'automne*, 39); il a laissé de côté les guitares, les variétés, les facilités (*Rayons*, 22 et 23).

Quelle est alors la logique de ces choix? On ne la trouvera certainement pas dans la biographie, dans l'effet d'une influence mécanique. Au contraire même: si l'on se souvient que Liszt partage alors la vie de Marie d'Agoult, on constatera avec amusement que cette dernière est très réticente vis-à-vis de Hugo. Jamais elle ne mentionne un seul poème de Hugo; en revanche elle aime Goethe et le fait aimer à Liszt; elle évoque souvent le poème *Wer nie sein Brot in Tränen aß* que Liszt mettra en musique... beaucoup plus tard. Il ne fait donc guère de doute que Liszt a personnellement choisi ses textes hugoliens; et il a procédé avec un grand bonheur.

Il explique, en effet, qu'il a recherché *un développement plus libre et pour ainsi dire plus adéquat à l'esprit du temps*.<sup>14</sup> Or voilà l'apport essentiel de Victor Hugo: il fait accéder le musicien à une modernité bien tempérée. De fait, quand on embrasse ces six textes pratiquement contemporains on est frappé du panorama et du bilan qu'ils offrent: panorama du lyrisme hugolien, bilan des diverses formes pratiquées dans le romantisme français. Liszt

<sup>13</sup> Cf. M. d'Agoult (op.cit.), t. I, p. 242, 275, t. II, p. 26/7.

<sup>14</sup> Briefe III.

fait son miel de tout cela. *Gastilbeza* est une ballade dans l'esprit des premiers recueils magistralement rhétoriques, dans le goût exotique à la mode. *Enfant si j'étais roi* est une chanson; Hugo en a beaucoup écrites, dans *Chansons des rues et des bois*, ou *S'il est un charmant gazon*. *Comment disaient-ils*, semble, à cause de ses alguazils et de son espagnolisme, prolonger les *Orientales*. *La tombe et la rose* est une élégie, anacréontique et familière, absolument semblable à la fameuse *Heidenröslein* de Goethe et Schubert. Mais la plus grande réussite est atteinte dans *Oh quand je dors!* qui illustre le genre de la romance. Hugo y déploie tout un art des irisations, des nuances qui convient parfaitement à l'esprit sentimental, au thème pétrarquaisant.

On observera que Liszt réagit finement face aux imperceptibles caractéristiques qui distinguent ces formes poétiques assez subtiles. En même temps il a su respecter un esprit d'ensemble, il a gardé ce 'souffle' hugolien pourtant ici volontairement retenu (sauf dans *Gastilbeza*). On soulignera encore que la brièveté des textes a profondément convenu à un compositeur qui découvrait seulement l'esprit du lied et de la mélodie. Et puis, ces petites formes n'entretiennent-elles pas un rapport essentiel très évident avec les autres petites pièces, non moins pittoresques, non moins subtiles, que collecte le premier cahier des *Années de pèlerinage*? Assurément Liszt a commencé son *Album d'un Voyageur* en s'envolant sur les ailes de l'intimisme hugolien. Ni spleenétique, ni stylistiquement révolutionnaire, tel est le poète repéré par un compositeur qui se cherche; à son tour, ce dernier va adopter, presque par plaisir, une voie encore discrète, sans flamboiement, sans éclats confondants. Trouverait-on là le principal mérite des mélodies françaises d'après Hugo, qu'il ne serait pas mince!

Pourtant, si l'on regarde de près, on observe que Liszt a ajouté du style à des textes qui ne se voulaient que fins.

Un petit détour s'impose. En général, et surtout dans la suite de sa carrière, Liszt se grandit au dépens des textes. Ainsi fait-il avec Cornelius, Fallersleben, Dingelstedt, Uhland. La musique consume alors par son intensité, son panache tout hongrois les poèmes d'un romantisme germanique quelque peu étioilé. Tel est particulièrement le cas avec Heine (cf. la fameuse *Loreley*, les *drei Zigeuner*) et plus encore dans le poignant *Ich möchte hingehn* d'après George Herwegh.

Pour revenir du côté français on ferait les mêmes réserves avec le texte de Béranger *Le Vieux Vagabond*, narratif jusqu'à l'anecdote et, encore davantage devant *Il m'aimait tant*, mièvre romance de Delphine de Girardin le poète préféré de Marie d'Agoult.<sup>15</sup>

Mais après ces détours?

<sup>15</sup> Cf. *Mémoire*, op. cit. I, p. 237-243 et cet aveu: *Je sentis que je l'aimerais. Elle aussi ne retira point ce qu'il y avait de promesses dans sa main serrant la mienne* (p. 241).

Quand on analyse l'esthétique musicale de Liszt, on observe que l'apport du compositeur est d'avoir mis au point une sorte de 'diction libre'; on entendra ce terme dans le sens où Jakobson parle de la fonction poétique du langage. De la même manière on parle d'un vers libre, ou d'une forme libre. Liszt a discerné chez Hugo, et traduit en musique pour mieux le servir, un *recitar cantando*. On le voit à merveille dans la première mélodie: *la Tombe et la rose*, où la partie vocale suit une ligne sinueuse, mineure, toute en valeurs variables; ceci crée une sorte de diction irrégulière, rythmiquement variable, en tout cas profondément mélancolique.

L'*arioso* lisztien – en principe destiné à l'expression dramatique ou narrative – comme l'entendra Hugo Wolf – est cependant ici absolument surprenant, et ceci parce que le texte d'origine ne lui fournit ni un thème folklorique, ni quelque pittoresque convenu, ni même un argument anecdotique. Poésie d'atmosphère, voilà, au fond, le charme que Hugo dévoile et enseigne à Liszt. Cela est vrai de deux autres poèmes encore (sur les six du recueil): *Oh quand je dors*, et *S'il est un charmant gazon*.

On admirera la finesse avec laquelle, à chaque fois, Liszt varie sa propre manière pour retrouver la subtilité, le chatolement de la fine rhétorique hugolienne. Par exemple, le musicien hongrois délaisse presque continuellement le lied strophique; seul *Gastilbeza* sacrifie à ce genre hérité du XVIII<sup>ème</sup> siècle et de Schubert. Mais quelle exception! et quel calcul peut-être! en effet Hugo a lui-même traité cette ballade avec une sorte d'ironie au deuxième degré. Il entend chanter cette histoire du bandit à la carabine au cours de son périple de 1843; le texte du voyage est alors évidemment empreint d'une forte indulgence pour cette naïveté basque, incarnée par une jolie naïade:

Le second jour que j'allai à Biarritz, comme je me promenais à la marée basse au milieu des grottes, cherchant des coquillages (...) j'entendis une voix qui sortait de derrière un rocher et chantait le couplet que voici en patoisant quelque peu, mais pas assez pour m'empêcher de distinguer les paroles:

astilbeza, l'homme à la carabine  
 Chantait ainsi:  
 Quelqu'un a-t-il connu dona Sabine  
 Quelqu'un d'ici?  
 Dansez, chantez, villageois, la nuit gagne  
 Le mont l'alù  
 Le vent qui vient à travers la montagne  
 Me rendra fou

était une voix de femme. Je tournai le rocher. La chanteuse était une baigneuse. Une belle jeune fille qui nageait, vêtue d'une chemise blanche et d'un jupon court dans une petite crique fermée par deux

écueils à l'entrée d'une grotte. Ses habits de paysanne gisaient sur le sable au fond de la grotte. En m'apercevant elle sortit à moitié de l'eau et se mit à chanter la seconde stance.<sup>16</sup>

Mais tel n'est pas le cas lorsque le poème est présenté à nu, directement, dans le recueil des *Rayons et les Ombres* (pièce n°22, *Guitare*).

En général Liszt adopte un ton structuré par une rhétorique plus interne, à laquelle le fil musical ajoute comme une trame ineffaçable. Il n'a pas mécaniquement préféré les poèmes qui appellent la musique au premier degré; il refuse les chants dont la lettre du texte dit que quelque chose ou quelqu'un est censé les accompagner, tel est le cas seulement dans *Enfant si j'étais roi*. Liszt est infiniment plus sophistiqué, il combine une interpénétration des voix, une alternance des rôles. On voit cela à merveille dans l'admirable *Comment disaient-ils*: ici la partie de piano joue le rôle d'un troisième intervenant qui séparerait le groupe des galants bateliers (*ils*) et celui des belles, effrayées à l'idée de rencontrer les alguazils (*ramez, disaient-elles*), tandis que le piano balance, à 3/4, une double sixte, comme ferait une cadence d'avirons.

Liszt refuse encore le bel air, le beau chant rossinissant, tout de même que Hugo ne pratique jamais la molle élégie lamartinienne. Ainsi dans les deux premières pages de *S'il est un charmant gazon* l'accompagnement de piano repose sur un *perpetuum mobile* qui pourrait venir de Czerny; la mélodie confiée à la voix (deux gammes, ascendantes puis descendantes, répétées deux fois) est d'une simplicité qui confine à la fadeur. Soudain, à partir de la troisième page, une série de modulations puis les grandes broderies du piano solo créent un effet d'irisations; enfin les indications de caractères ou de tempo (*armonioso, espressivo, rallentando, ritardando*) colorent les traits du virtuose à son clavier. À ce moment, précisément, nous sortons tout à fait de l'élégiacque pour préférer une posture inspirée, Liszt nous articule une diction rhapsodique assez prenante. Mais revenons au texte hugolien. D'un seul regard nous saisissons sa structure, plus que traditionnelle; elle comporte deux strophes, articulées autour de deux propositions hypothétiques, puis deux 'chutes' très enlevées

il est un charmon gazon  
 Que le ciel arrose (...)  
 J'en veux faire le chemin  
 Où ton se pose  
 S'il est un rêve d'amour  
 Parfumé de rose (...)  
 Oh! J'en veux faire le nid  
 Où ton se pose

<sup>16</sup> V. Hugo, *Voyage vers les Pyrénées*, (présentation de F. Claudon), Paris, Ph. Lebaud, p. 70.

L'ensemble n'est-il pas, au fond, d'une insigne banalité? Ce pétrarquisme romantique n'a pas la fraîcheur de ses sources italiennes originales. En revanche tout semble d'un bien autre aloi lors de la mise en musique. En effet, la ligne vocale, la partie de piano ajoutent un autre signifiant qui 'revigore' le signifié d'origine; chez Liszt ce signifiant se fait mystérieux, énigmatique, il tient dans l'inflexion mélodique d'une élégante arabesque qui 'met en scène' une convention bien rebattue. A ce moment là, mais à ce moment là seulement, les deux voix (texte/musique, intelligible/sensible) entrent en synergie; elles confèrent à l'ensemble texte + musique une valeur intrinsèque. Le rhapsodique le voilà, voilà ce que sont la vraie poésie, le poétique authentique.

Il y aurait même une certaine 'griffe' lisztienne dont le pendant existe déjà chez le poète français. On sait que Victor Hugo avait la manie de la ponctuation finale, la tentation du mot qui claque. Liszt aussi;<sup>17</sup> pourtant, ici, dans cette mise en musique des six poèmes, ce sens de la clause, de l'accord final qui donne du feu aux derniers vers, voilà qui confère aux textes de Hugo un supplément rythmique étonnant, voilà le salut du virtuose au trop impeccable rhétoricien. Pour reprendre la même idée sous une autre forme disons que les parallélismes magistraux, les balancements sonores n'arrivent pas, chez Hugo, à cacher l'usure ou l'inexistence d'un fond souvent trop convenu. Hugo, par excellence, pense en parlant et il est – littéralement – un écho. Ce n'est pas une originalité que de le souligner, mais ce n'est pas non plus l'expression d'une critique; car c'est avec justesse que les Formalistes russes nous ont appris combien le poétique, la littérature reposent avant tout sur un jeu de symétries, de redites, de variations; or tout cela est d'essence éminemment musicale.<sup>18</sup> Prenons l'exemple de „*Oh quand je dors*”. Dans sa lettre le seul texte du poème ne nous retient guère par sa référence pétraquiste; mais on trouve du charme à la triple chute de chaque strophe,<sup>19</sup> que Hugo habilement varie d'un mot:

(...) Soudain ma  
S'entr'ouvrira  
(...) Soudain mon  
Rayonnera  
(...) Soudain mon  
S'éveillera

<sup>17</sup> Cf. l'aveu de Liszt reconsidérant plus tard ses lieder de jeunesse: „*meine früheren Lieder sind meistens zu aufgebläht sentimental und häufig zu vollgepropft in der Begleitung*”.

<sup>18</sup> Voir R.. Jakobson, *Qu'est-ce que la poésie?* in *Huit questions de poétique*, Le Seuil, 1977.

<sup>19</sup> nullement imagée, contrairement à ce que trouve F. Noske (*La Mélodie française*, Gut op. cit., p. 61.).

Or dans son adaptation Liszt trouve le moyen d'offrir comme un écrin à ces vers un peu trop habiles. Il consiste dans la répétition d'une petite arabesque de quatre notes, énoncée dès la première mesure, puis variée dans la suite par le piano qui devient ici le vrai locuteur, en lieu et place du galant du poème, censé susurrer sa romance. Ce motif, il est typiquement lisztien: on le retrouve, également comme une incantation initiale, au début de *La Tombe et la rose*; il constitue encore la ritournelle obsédante, le leit-motiv de la *Loreley*; il forme la cellule essentielle, si efficace, dans *S'il est un charmant gazon*. Ces quatre notes, nettement articulées, distinctement lisztiennes font néanmoins penser à la pulsion rythmique la plus évidemment hugolienne; elle est si fréquente, tellement reconnaissable; par exemple c'est elle qu'on trouve dans le fameux début des *Djïns (Orientales, n° 28)*.<sup>20</sup> Comme Liszt l'emploie en *incipit* de notre mélodie, elle sertit tout l'ensemble; elle forme la préparation musicale de la chute, qui, chez Hugo, est seulement verbale, zébrant chaque fin de strophe. Ainsi se crée une sorte d'arc-boutant rythmique et sonore qui redonne un poids, un équilibre aux vers trop mièvres. Musique et texte entrent en synergie, au service d'une poétique profondément rhétorique, pensée, voulue comme telle.

Par leur date, les mélodies françaises de Liszt d'après Hugo tiennent une place éminente. Elles sont avant tout le premier hommage contemporain de l'étranger au poète français. Mais elles représentent encore plus et mieux qu'une simple politesse. Du fait des textes choisis avec soin, de par la nature très caractéristique de leur lyrisme, à la limite du procédé, les poèmes hugoliens ont ouvert à Liszt une possibilité réelle d'épancher son lyrisme qui était, à sa manière propre, tout aussi singulier.<sup>21</sup> Au total il

<sup>20</sup> „Mur, ville / Et port / Asile / De mort / Mer grise / Où brise / La bise / Tout dort”.

<sup>21</sup> On songe aux mots de Keyserling à propos de la musique hongroise (encore qu'il s'agisse à ses yeux de la musique tzigane): „La musique est le moyen d'expression parfait du combattant qui se détend (...): un état de suspension. D'une part c'est toujours le retour à ce qui est intime, familier, et d'autre part ce sont des variations continues d'un même thème, suivant la nature et l'état d'âme de chacun. C'est un abandon complet.” (Analyse spectrale de l'Europe, ed. Gonthier, *Médiations*, 1965, p. 154/5.).

s'agit donc d'une récréation vraiment moderne dans sa façon de se confronter avec une tradition stylistique, avec un genre daté, par sa manière aussi de jouer subtilement avec les procédés d'une brillante rhétorique. Grâce à Hugo, Franz Liszt s'est fait réellement 'français'; grâce à Liszt hongrois, la mélodie en langue française gagne une importance européenne que bien peu d'artistes ont su atteindre.



Il est difficile de lire ce passage car le texte est extrêmement flou et peu contrasté. On distingue à peine des formes et des contours, mais aucune lecture précise n'est possible.

Le bas de la page contient également du texte qui est presque entièrement effacé par le flou de l'image. On ne peut pas identifier les mots ou les phrases qui y sont écrits.



Planus generalis et distinctus  
que sui generis hinc ab hinc an-  
gulum ligari separavit.  
A Sorbona, B Palais re-  
gia, C Praetorium,  
D Sacrum templum,  
E Via ad Picardiam,  
F Porta & uia S. Dionisij,  
G Porta & uia S. Martini.