

# Colloquium Helveticum

Cahiers suisses  
de littérature générale et comparée

48  
2019

Schweizer Hefte  
für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri  
di letteratura generale e comparata

Swiss Review  
of General and Comparative Literature

## **Musik und Emotionen in der Literatur** **Musique et émotions dans la littérature** **Music and Emotions in Literature**

herausgegeben von  
Corinne Fournier Kiss

AISTHESIS VERLAG

Cahiers suisses de littérature générale et comparée  
Schweizer Hefte für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft  
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata  
Swiss Review of General and Comparative Literature

Revue publiée par l'Association suisse de littérature générale et comparée  
Herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine  
und Vergleichende Literaturwissenschaft  
A cura dell'Associazione svizzera di letteratura generale e comparata  
Published by the Swiss Association of General and Comparative Literature

*Redaktion:*

Corinne Fournier Kiss

*Präsidium:*

Thomas Hunkeler, Université de Fribourg, Département des langues et littératures,  
Domaine Français, Av. de Beauregard 13, CH-1700 Fribourg  
(thomas.hunkeler@unifr.ch)

*Sekretariat:*

Julian Reidy, Attinghausenstrasse 29, CH-3014 Bern (julian.reidy@me.com)

*Wissenschaftlicher Beirat:*

Arnd Beise (Fribourg), Corinne Fournier Kiss (Bern), Nicola Gess (Basel), Sabine Haupt (Fribourg), Ute Heidmann (Lausanne), Martine Hennard Dutheil (Lausanne), Edith Anna Kunz (St. Gallen), Joëlle Légeret (Lausanne), Oliver Lubrich (Bern), Dagmar Reichardt (Groningen), Martin Rueff (Genève), Niccolò Scaffai (Lausanne), Michel Viegnès (Fribourg), Markus Winkler (Genève), Sandro Zanetti (Zürich)

Beiträge zu Themenschwerpunkt oder Varia können beim Sekretariat eingereicht werden. Über die Publikation entscheidet die Redaktion auf der Grundlage eines Peer-Review.

Weitere Informationen zum *Colloquium Helveticum* sowie zur Mitgliedschaft bei der SGAVL: [www.sagw.ch/sgavl](http://www.sagw.ch/sgavl).

# Colloquium Helveticum

Herausgegeben von der Schweizerischen  
Gesellschaft für Allgemeine und  
Vergleichende Literaturwissenschaft

Unter der Leitung von Thomas Hunkeler

Publié par l'Association Suisse de  
Littérature Générale et Comparée

Sous la direction de Thomas Hunkeler

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2019

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und  
Sozialwissenschaften  
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften  
Académie suisse des sciences humaines et sociales  
Accademia svizzera di scienze umane e sociali  
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas  
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische  
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Publiziert von  
Aisthesis Verlag Bielefeld 2019  
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld  
Satz: Germano Wallmann, [www.geisterwort.de](http://www.geisterwort.de)

Open Access ISBN 978-3-8498-1647-6  
Print ISBN 978-3-8498-1391-8  
E-Book ISBN 978-3-8498-1392-5  
ISSN 0179-3780  
[www.aisthesis.de](http://www.aisthesis.de)



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-  
Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

# Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée  
Schweizer Hefte für Allgemeine  
und Vergleichende Literaturwissenschaft  
Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata  
Swiss Review of General and Comparative Literature

48/2019

## Musik und Emotionen in der Literatur Musique et émotions dans la littérature Music and Emotions in Literature

Herausgegeben von / Dirigé par  
Corinne Fournier Kiss

AISTHESIS VERLAG

---

Bielefeld 2019

Sarga Moussa

Le « cercle enchanté » des émotions

Liszt biographe de Chopin

Franz Liszt war ein Freund Fryderyk Chopins. Er wurde auch zu seinem ersten Biografen. In *Chopin* (1852) spricht Liszt natürlich auch von sich selbst und seiner eigenen Musikkonzeption, die für ihn die Möglichkeit eines Austausches, wenn nicht gar einer „Kommunion“ zwischen den Menschen darstellt. Chopins Musik besitzt für Liszt auch die Fähigkeit, Menschen ausserhalb physischer Grenzen zu transportieren. Liszt betrachtet die Musik von Chopin nicht nur als eine Emanation seiner Heimat: in Chopins Polonaisen und Mazurkas sieht er Tänze, die ihre Verführungskraft aus den Beziehungen Polens mit dem Osmanischen Reich schöpfen (auch wenn diese vom historischen Standpunkt aus betrachtet konfliktbeladen waren). Im letzten Teil beschäftigt sich dieser Beitrag mit der Sprache der Emotionen. Liszt gelingt es durch sein ausserordentliches Wortschatzraffinement, die Wirkung von Chopins Musik auf die Hörenden zu charakterisieren. Diese Musik beraube sie ihrer selbst.

Franz Liszt est l'auteur de la première biographie consacrée à Chopin, mort à Paris en 1849. Cette biographie, intitulée sobrement *F. Chopin*, rédigée en français, a été publiée d'abord en revue, dans *La France musicale*, en 1851, puis en librairie, chez Escudier, en janvier 1852. Le texte a été républié, mais avec des modifications, à Leipzig, en 1879. Pierre Brunel est revenu à la publication originale pour la réédition qu'il a procurée de *Chopin* aux éditions Archipoche, en 2010.<sup>1</sup>

À l'époque où il a rédigé cette biographie, Liszt avait mis un terme à sa carrière de concertiste. Il avait également quitté Marie d'Agoult, dont il avait eu trois enfants, et avait rencontré en 1847, à Kiev, la princesse Carolyne zu Sayn-Wittgenstein, avec qui il s'était installé à Weimar, en tant que maître de chapelle, l'année suivante. Il y resta pendant dix ans, période durant laquelle il composa, mais où il promut également, en tant que chef d'orchestre, la musique de Berlioz et de Wagner, entre autres. C'est par ailleurs une période pendant laquelle il écrivit et publia à Paris un certain nombre de textes, notamment des articles sur *Lohengrin* et *Tannhäuser*, en 1851, mais aussi sa biographie de Chopin, au même moment, ou encore *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859).

Ici apparaît une question qui se pose pour la plupart des écrits de Liszt, celle de savoir dans quelle mesure ceux-ci peuvent lui être attribués. Clarifions

---

<sup>1</sup> C'est à cette édition, sauf exception, que renverront nos citations : Franz Liszt, *Chopin*, éd. Pierre Brunel, Paris, Archipoche, 2010, 219 p.

d'abord la question des langues. Liszt ne parlait pas le hongrois, et le dialecte allemand du Burgenland était sa langue maternelle. Mais, arrivé encore enfant à Paris, il parla très vite le français, qui devint rapidement sa langue de prédilection, « à l'écrit comme à l'oral », précise Nicolas Dufetel.<sup>2</sup> Certes, la princesse Sayn-Wittgenstein joua un rôle dans la rédaction de ces différents écrits, mais il n'y a pas de raison de le surévaluer, d'autant que Liszt, comme le rappelle Dufetel, « voulait aussi garder le contrôle sur l'état final des textes qu'elle l'aidait à façonner<sup>3</sup> ». Partons donc de l'idée que nous avons affaire à un texte écrit par Liszt, dans une langue qu'il maîtrisait très bien, mais que la main de sa compagne n'est pas étrangère à sa rédaction. Faute de manuscrit, il n'est pas possible d'être plus précis.

Cette biographie porte la marque de son temps. D'abord, Liszt adopte une approche *psychologisante*, ce qui n'a d'ailleurs rien d'étonnant, puisqu'il écrit quasiment sans recul historique – on sait qu'il envoya un questionnaire à la sœur du compositeur, quelques semaines après la mort de celui-ci, mais il semble qu'il ait été peu utilisable<sup>4</sup> ; cela dit, Liszt avait bien connu Chopin, au point de faire partie de son petit cercle d'intimes – il est d'ailleurs le dédicataire de la première série d'*Études* du compositeur polonais.<sup>5</sup> Pour Liszt, la vie et l'œuvre de Chopin sont profondément liées. Mais ce qui, pour nous, peut éveiller un certain scepticisme méthodologique est aussi ce qui permet de mettre en évidence un élément important, à savoir le grand retour des *émotions* comme objet légitime d'enquête sur le plan littéraire et culturel.<sup>6</sup>

D'autre part, Liszt fait de Chopin un représentant de la musique polonaise : il tend donc à *nationaliser* le compositeur, comme on le faisait volontiers à son époque, d'une manière générale, en s'inspirant par exemple des théories de Herder sur « l'esprit des peuples ». Mais on verra que les choses sont plus complexes qu'il n'y paraît. Ainsi que le remarque Pierre Brunel : « Comme elles sont orientales, les *Polonaises* de Chopin dans la présentation de Liszt !<sup>7</sup> » Autrement dit, même lorsqu'il fait de Chopin un grand exilé,

2 Franz Liszt, *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*, Arles, Actes Sud, 2013, p. 23.

3 *Ibid.*, p. 24. Même point de vue mesuré chez Rémy Stricker, dans la préface à Franz Liszt, *Artiste et société*, Paris, Flammarion, 1995, p. 8-9.

4 Voir Alan Walker, *Franz Liszt*, t. I (1811-1861), trad. de l'angl. par Hélène Pasquier, Paris, Fayard, 1989, p. 194-195.

5 Cette amitié connut cependant des brouilles : voir Serge Gut, *Liszt*, Paris/Lausanne, Éditions Fallois/L'Âge d'Homme, 1989, p. 250-255 (chap. XX : « Liszt et Chopin »).

6 Voir, en France, la récente *Histoire des émotions* publiée sous la direction d'Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello (voir en particulier le tome 2, *Des Lumières à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle*, dir. Alain Corbin, Paris, Éditions du Seuil, 2016).

7 Franz Liszt, *Chopin, op. cit.*, p. 23.

vivant dans l'éternelle nostalgie de la patrie perdue, cette patrie n'est pas sans lien avec l'empire ottoman, ni avec l'imaginaire orientaliste qui hante nombre de ses contemporains.

Troisième et dernier point : celui du langage employé par Liszt pour dire en quoi la musique est un véhicule privilégié dans l'expression des émotions. Car pour lui, la mission de l'artiste est bien de nature communicative : « Il lui faut par-dessus tout émouvoir, inoculer à ses auditeurs l'ardent sentiment qui le dévore, leur faire pleurer ses larmes et les ravir de ses extases », écrit-il dans un texte intitulé *Sur Paganini après sa mort*.<sup>8</sup> Or – et c'est là un point qui n'a pas encore fait l'objet de beaucoup de commentaires, y compris chez les spécialistes de Liszt –, celui-ci n'est pas seulement tourné vers la musique de l'avenir, il est aussi un infatigable explorateur des potentialités créatrices de la langue, notamment en employant des mots rares, qu'ils soient anciens ou qu'ils appartiennent à un vocabulaire spécialisé, et ces termes finissent par constituer ce qu'on pourrait appeler un idiolecte lisztien.

## La chaîne des émotions

La musique, pour Liszt, est de nature fondamentalement émotionnelle. Selon lui, il existe un continuum non seulement entre l'homme et l'artiste, mais aussi entre ce que compose le créateur, ce que transmet l'interprète, et ce que ressent l'auditeur. Ce n'est pas tant la question des filtres qui importe, que l'idée d'une communion possible des hommes à travers l'expression des émotions suscitées par la musique. Voici ce qu'écrivit Liszt, dans un chapitre consacré à « La virtuosité de Chopin » :

Le poète arraché à son inspiration solitaire, ne peut la retrouver que dans l'intérêt plus qu'attentif, vivant et animé, de son auditoire. Il ne parviendra jamais à la puiser dans les froids regards d'un aréopage assemblé pour le juger. Il lui faut sentir qu'il ébranle, qu'il émeut ceux qui l'écoutent ; que ses sentiments trouvent en eux l'accord des mêmes instincts ; qu'il les entraîne enfin à sa suite, dans sa migration vers l'infini, comme le chef des troupes ailées, lorsqu'il donne le signal du départ, est suivi par tous les siens vers de plus beaux rivages.<sup>9</sup>

Même si Chopin, de santé fragile, a donné relativement peu de concerts publics dans sa vie<sup>10</sup>, il jouait régulièrement pour des amis, notamment chez

8 Le violoniste et compositeur Niccolò Paganini est mort en 1840. Je cite ce texte dans Franz Liszt, *Tout le ciel en musique. Pensées intempêtes*, choisies et présentées par Nicolas Dufetel, Paris, Le Passeur, 2016, p. 32.

9 F. Liszt, *Chopin, op. cit.*, p. 94.

10 Liszt écrit dans une note : « Il s'écoulait des années sans qu'il en donnât, et il nous semble que son concert de 1844 dans les salons de Pleyel succéda à une



lui, où Liszt a eu l'occasion de l'entendre. Alors que ce dernier a parcouru l'Europe entière, jusque dans ses confins, de la Russie à Constantinople, pour y donner des concerts, Chopin n'a pas connu la même exaltation, la même griserie des foules que son contemporain. Liszt était bien conscient de cette différence, qu'il souligne parfois pour regretter que le pianiste polonais n'ait pas eu plus de succès de son vivant. Mais en même temps, on voit bien que ce qui compte pour Liszt lui-même, c'est moins le nombre que la qualité de ses auditeurs. Ce que fait comprendre l'exemple ci-dessus, c'est d'abord que l'« inspiration solitaire » n'a de sens que si elle est tournée vers un auditoire « vivant et animé » : la musique, au fond, ne prend corps qu'au moment où elle est interprétée, mais aussi, complémentaiement, au moment où elle est *entendue*, et où elle peut faire l'objet d'un partage d'expérience. Mieux encore : même lorsqu'elle est jouée dans un cercle restreint, comme dans le cas de Chopin, elle peut entraîner l'auditeur « dans sa migration vers l'infini ». Autrement dit, la musique a non seulement la capacité de produire un effet émotionnel immédiat sur ceux qui l'écoutent, mais elle peut aussi les sortir d'eux-mêmes, leur ouvrir un horizon nouveau, qui dépasse celui du monde fini dans lequel ils se trouvent, et *a fortiori* l'espace très limité d'un salon. Chopin n'est pas seulement un exilé polonais à Paris : il est, métaphoriquement, un oiseau migrateur, un pianiste capable d'entraîner à sa suite, dans un voyage imaginaire en Pologne (ou ailleurs), ses auditeurs « parisiens », qui peuvent du reste être eux aussi des émigrés.

Liszt, dont la technique pianistique était transcendante, était lui-même soucieux de mettre celle-ci au service de ce que nous appellerions la musicalité. « La virtuosité n'existe que pour permettre à l'artiste de transmettre ce qui apporte l'émotion dans l'art », écrivait-il à propos de la cantatrice et compositrice Pauline Viardot.<sup>11</sup> Ou encore, lorsqu'il évoque, à travers un souvenir de sa jeunesse hongroise, le violoniste tsigane Bihary :

Nous n'étions déjà plus si enfant quand nous entendîmes, en 1822, ce grand homme entre les virtuoses bohémiens, pour n'avoir pas été frappé et impressionné par lui, au point de garder fidèle souvenance de ses inspirations, qui s'infiltraient en notre âme comme l'intussusception d'un suc de vie généreux et excitant. En nous recordant, par la suite, ces auditions, nous en vîmes à penser que les émotions que nous éprouvions alors devaient être semblables à l'effet produit par un de ces élixirs mystérieux que les hardis alchimistes du Moyen Âge, magiciens endémonés, concoctaient, disait-on, en leurs laboratoires secrets : breuvages pleins de vertu, qui auraient instillé dans nos veines

---

interruption de près de dix ans » (*ibid.*, p. 93). Voir cependant le compte rendu fait par Liszt lui-même d'un concert de Chopin à Pleyel en 1841, dans Franz Liszt, *Artiste et société*, *op. cit.* (le public était « religieusement ému », écrit Liszt, p. 199).

11 Franz Liszt, *Tout le ciel en musique*, *op. cit.*, p. 58.

un principe nouveau de force, de virilité, de vaillance, d'orgueil, d'incorruptibilité et d'invulnérabilité.<sup>12</sup>

On reviendra tout à l'heure sur le terme d'*intussusception*. Retenons pour le moment le caractère quasi-vitaliste de cette expérience musicale, qu'on retrouve jusqu'à l'extrême fin de la vie de Chopin, dont Liszt, qui était à Weimar à l'époque, raconte les derniers moments – récit, donc, fait de seconde main. Cette fois-ci, l'émotion parcourt le chemin en sens inverse, si l'on peut dire : le compositeur polonais, alité, n'est plus capable de se mettre au piano, mais ses proches se relaient à son chevet, parmi lesquels la comtesse Delphine Potocka, qui « chanta avec de vrais sanglots dans la voix<sup>13</sup> ». S'accompagnant elle-même au piano, celle-ci interprète un cantique à la Vierge d'Alessandro Stradella (1639-1682) et une paraphrase d'un Psaume de David par Benedetto Giacomo Marcello (1686-1739), deux compositeurs italiens de l'époque baroque qui renvoient au *bel canto* tant apprécié par Chopin – lequel, d'ailleurs, « sembla moins souffrir pendant qu'il l'écoutait<sup>14</sup> », précise Liszt. L'émotion musicale est au fond, pour lui, une sorte de fluide qui circule entre les êtres, sans frontière temporelle ni spatiale.

## Émotions musicales et rêveries orientales

Examinons maintenant brièvement comment Liszt caractérise certaines des compositions de Chopin, et quelle peut être, selon lui, la source de l'émotion qu'elles transmettent. Il est clair que le biographe « nationalise » parfois le compositeur polonais. Et il est tout aussi clair que celui-ci, à travers ses *Polonaises* et ses *Mazurkas*, semble *a priori* se prêter à une telle lecture. Pourtant, même ces morceaux basés sur des danses traditionnelles polonaises sont en réalité « orientalisés » par Liszt, qui souligne ce que ces danses doivent, selon lui, à l'histoire des relations entre la Pologne et l'empire ottoman – il est possible que la présence de Liszt à Constantinople, où il joua en 1847, peu avant de mettre un terme à sa carrière de concertiste, ne soit pas indifférente à son intérêt pour les contacts interculturels entre l'Orient et l'Occident. Voyons comment il parle des *Polonaises* de Chopin. Après avoir fait l'éloge des « Polonais des temps passés<sup>15</sup> », comme une sorte de concession rhétorique aux attentes de ses contemporains, Liszt s'empresse de montrer que les

12 Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, introd. de Mario Bois, Paris, Marval, 1999, p. 188-189. Sur le mot « intussusception », voir *infra*, note 31.

13 Franz Liszt, *Chopin, op. cit.*, p. 209.

14 *Ibid.*, p. 210.

15 *Ibid.*, p. 40.

ancêtres de Chopin ont en fait hérité une partie de leurs qualités de ceux qui étaient à la fois « leurs voisins et ennemis<sup>16</sup> ». Il en est ainsi, dit-il, du fameux Jean Sobieski, le roi de Pologne qui défendit Vienne en 1683, mais qui, « face aux étendards du Croissant », emprunta peut-être aux Turcs une certaine noblesse d'attitude.<sup>17</sup> Voici comment il tente d'illustrer cette forme d'acculturation inconsciente :

En écoutant quelques-unes des Polonaises de Chopin, on croit entendre la démarche plus que ferme, pesante, d'hommes affrontant avec l'orgueil de la vaillance, tout ce que le sort pouvait avoir d'injuste. Par intervalle, l'on croit voir passer des groupes magnifiques, tels que les dessinait Paul Véronèse : l'imagination les revêt du riche costume des vieux siècles : [...]. Ces groupes se détachent sur le fond incolore du temps disparu, entourés des somptueux tapis de Perse, des meubles filigranés de Constantinople, de toute la fastueuse prodigalité de ces magnats qui puisaient dans des fontaines de Tokay, avec leurs gobelets de vermeil bosselés de médaillons, et ferraient d'argent leurs coursiers arabes [...].<sup>18</sup>

Passant par le relais de la peinture vénitienne du xvi<sup>e</sup> siècle (Venise fut longtemps une porte de l'Orient, et Véronèse a lui-même peint à plusieurs reprises des Orientaux en turban, par exemple dans *Les Noces de Cana*), Liszt complexifie l'image de ces Polonais du temps passé en montrant tout ce qu'ils ont pu emprunter à leurs ennemis, depuis leurs montures à leur ameublement, sans parler des anciens costumes portés par les nobles, tel le *kontusz*, « sorte de kaftan occidental<sup>19</sup> », écrit-il en employant significativement un mot venant du turc (qui l'a emprunté lui-même au persan)

Le biographe de Chopin n'est bien sûr pas exempt de clichés « orientalistes », au sens qu'Edward Said donne à ce terme.<sup>20</sup> Ainsi parle-t-il des « résignations fatalistes<sup>21</sup> » des Orientaux. Mais sa stéréotypie elle-même est parfois ambivalente, comme lorsqu'il évoque les « qualités héroïques du fanatisme musulman<sup>22</sup> ». Ce qui est frappant, en tout cas, c'est de constater que, tout en véhiculant parfois des stéréotypes dépréciatifs sur l'Orient, Liszt ne donne pas une image uniforme de celui-ci, et qu'il met par ailleurs l'accent sur des phénomènes d'hybridation culturelle, en particulier lorsque l'imagerie orientaliste qu'il emploie est élogieuse. Il en va de même à propos

---

16 *Ibid.*

17 *Ibid.*, p. 41.

18 *Ibid.*, p. 42-43.

19 *Ibid.*, p. 44.

20 Edward Said, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident*, trad. de l'anglais par Catherine Malamoud, Paris, Éditions du Seuil, 1980.

21 Franz Liszt, *Chopin, op. cit.*, p. 44.

22 *Ibid.*, p. 54.

des « *Mazoures* » (*Mazurkas*), auxquelles il consacre un chapitre très inspiré de sa biographie, et dont il souligne le potentiel d'émotions qu'elles concentrent en elles-mêmes. Voici comment il peint celles qui les dansent :

Moitié almées, moitié parisiennes, ayant peut-être conservé de mère en fille le secret des philtres brûlants que possèdent les sérails, elles séduisent par des langueurs asiatiques, des flammes de houris dans les yeux, des indolences de sultanes, des révélations d'indicibles tendresses, des gestes qui caressent sans enhardir, des mouvements dont la lenteur enivre, des poses affaissées qui distillent un fluide magnétique. Elles séduisent par cette souplesse des tailles qui ne connaissent pas la gêne, et que l'étiquette ne parvient jamais à guinder ; par ces inflexions de voix qui brisent, et font venir des larmes d'on ne sait quelle région du cœur.<sup>23</sup>

Ces « femmes slaves<sup>24</sup> » sont des créatures hybrides, mais dont la dimension orientale est ici fortement mise en évidence, avec les références aux almées (danseuses devenues parfois des prostituées), aux houris (jeunes filles attendant le musulman aux portes du Paradis, selon le Coran), ou encore aux sultanes évoquant le harem, donc la supposée lascivité d'un Orient qui, depuis la traduction par Galland des contes des *Mille et une Nuits*, est souvent associé à la polygamie (pensons aux *Orientales* de Hugo ou à *La Mort de Sardanapale* de Delacroix, pour citer deux grandes figures romantiques contemporaines de Liszt). Au-delà d'une tentation exotique, qui porte la marque de son temps (imaginaire d'un Orient féminisé), cette présence de la beauté orientale dans un contexte culturel polonais, donc *a priori* chrétien et européen, témoigne de la volonté de Liszt de brouiller les frontières entre « Orient » et « Occident ».

## La langue des émotions

Liszt est extrêmement sensible à l'*effet* que peut produire la musique de Chopin. Les femmes polonaises qui dansent la mazurka « séduisent » par leur grâce. Mieux : la lenteur de leurs mouvements « enivre » les auditeurs. Ceux-ci sont plongés dans un autre monde, qui relève quasiment de la magie. Les mots employés pour décrire cette captation sont révélateurs. Dès le tout début du texte, le biographe parle du « cercle enchanté » dans lequel

23 *Ibid.*, p. 76-77. L'expression de « fluide magnétique » renvoie indirectement au *magnétisme animal* auquel s'était intéressé le médecin viennois Messmer dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, puis à tout le courant du spiritisme qui se manifeste à partir du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. On sait que Liszt lui-même exerçait une véritable fascination sur son public lorsqu'il jouait au piano.

24 *Ibid.*, p. 76.

surgissent « les sentiments et les passions »<sup>25</sup> communiqués aux spectateurs et aux auditeurs. La métaphore de l'*enchantement* n'est pas choisie au hasard : elle renvoie tout à la fois à l'univers du *chant*, si cher à Chopin, et au registre du merveilleux, la musique du compositeur polonais étant implicitement comparée à une fée bienfaitrice, à la fois toute-puissante et euphorisante, capable de modifier profondément le psychisme humain. Plus loin, dans le chapitre consacré à « L'individualité de Chopin », Liszt s'inclut lui-même dans ce « cercle enchanté » des auditeurs en parlant d'« une présence qui nous charme<sup>26</sup> », accroissant du même coup, à travers cet hommage, les pouvoirs séducteurs du compositeur polonais. Enfin, lorsqu'il revient sur la jeunesse de Chopin, c'est-à-dire sur une période où celui-ci jouait beaucoup plus du piano qu'il ne le fit plus tard, en France, il évoque « les pleurs furtifs » des jeunes filles et les yeux humides des jeunes hommes qui écoutaient les « émouvants accords »<sup>27</sup> que les doigts du pianiste tiraient de son instrument. Ce dernier pouvait d'ailleurs, à l'occasion, se transformer en conteur, lorsqu'il évoquait les fêtes pendant lesquelles il avait écouté des danses polonaises. Il était alors lui-même saisi par une « involontaire et sourde émotion qui accompagne le souvenir de nos premiers ravissements<sup>28</sup> ». L'expérience musicale est d'ordre quasiment mystique, pour Liszt. Être « ravi », au sens étymologique, c'est bien autre chose que ce que le mot signifie aujourd'hui, où il se réduit presque à une formule de politesse : c'est, littéralement, être enlevé à soi-même, c'est perdre pied en tant que sujet, c'est accepter de se livrer à une force supérieure qui nous transporte dans l'ailleurs. Ajoutons que ce pouvoir de *déplacement imaginaire* attribué à la musique apparaît parfois, sous la plume de Liszt, comme un choc puissant, comme une *commotion* qui donne à l'auditeur une énergie nouvelle – ainsi Liszt rapporte que lorsqu'il jouait, le jeune Chopin « électrisait<sup>29</sup> » son auditoire – autre façon de dire les émotions, en rappelant l'étymologie latine du mot (*movere* : mettre en mouvement).

On voit que pour Liszt, le corps et l'esprit ne sont nullement séparés. L'expérience émotionnelle de la musique, dans sa dimension *méta*-physique, est ressentie *physiquement* par celui qui en est saisi. On se souvient que Liszt insistait fortement sur la sensualité des mazurkas, une sensualité qu'il associait à l'Orient, comme nombre de ses contemporains. Les « langueurs asiatiques », les « flammes de houris », les « indolences de sultanes »<sup>30</sup> – autant

25 *Ibid.*, p. 24.

26 *Ibid.*, p. 127 ; je souligne. Le verbe *charmer* est ici à entendre dans son sens premier et fort, celui d'être sous l'emprise d'un charme, d'un sortilège.

27 *Ibid.*, p. 157.

28 *Ibid.*, p. 157 ; je souligne.

29 *Ibid.*, p. 158.

30 *Ibid.*, p. 76.

d'expressions qui renvoient à la volupté des sens, donc au corps de l'auditeur. D'autre part, lorsqu'il parlait de l'émotion musicale ressentie en écoutant le violoniste Bihary, Liszt avait fait appel à la métaphore de l'*intussusception*, qu'il explicitait comme le transvasement d'un « suc de vie généreux et excitant<sup>31</sup> ». L'émotion se trouve ici matérialisée, *incorporée*, comme une drogue (qui est en même temps une semence) produisant un effet d'exaltation. On trouvait d'ailleurs le même type de métaphore, à propos de l'évocation de l'expérience émotionnelle de la musique, dans le texte que Liszt avait consacré à *Lohengrin* en 1850. Parlant de la figure du Poète inspiré pour désigner Wagner, il écrivait : « Il lui faut par-dessus tout émouvoir, *inoculer* à ses auditeurs l'ardent sentiment qui le dévore, leur faire pleurer ses larmes et les ravir de ses extases.<sup>32</sup> » On devine aussi, de manière sous-jacente, la présence d'un nouveau paradigme qui s'installe dans la littérature et les sciences humaines du XIX<sup>e</sup> siècle, celui des sciences du vivant, auquel les grands romanciers contemporains seront eux-mêmes très sensibles.<sup>33</sup> Si le principe de l'inoculation date du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'emploi métaphorique du terme *inoculer* date du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Le *Trésor de la langue française* donne ainsi un exemple tiré du *Lys dans la vallée* (1836) de Balzac.<sup>34</sup> Liszt, quant à lui, décrit le fonctionnement de l'émotion musicale comme un virus qui se transmettrait d'une personne à une autre, du compositeur à l'auditeur, *via* l'interprète. Or cette « maladie » est en réalité, pour lui, un remède, celui des « bienfaisantes émotions que les œuvres de l'art réveillent dans les âmes souffrantes<sup>35</sup> ». La musique a ici une valeur qui est littéralement thérapeutique.

Il est une page de cette biographie où Liszt multiplie l'emploi de termes rares ou anciens. Parlant des années de jeunesse de Chopin en Pologne, il représente le pianiste-compositeur comme une sorte de poète inspiré des dieux, mais surtout il insiste – et là réside sans doute la modernité de l'imaginaire lisztien – sur la fonction *communicative* des émotions musicales :

31 Franz Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, *op. cit.*, p. 189. Le mot « intussusception » appartient au lexique de la médecine et de la biologie ; il est attesté dès le XVII<sup>e</sup> siècle, et il désigne la pénétration, à l'intérieur d'un corps, d'éléments nutritifs qu'il absorbe.

32 Franz Liszt, *Trois opéras de Richard Wagner considérés de leur point de vue musical et poétique*, *op. cit.*, p. 208 ; je souligne.

33 Voir la présentation de Gisèle Séginger au dossier « Le Vivant » qu'elle a coordonné dans *Romantisme*, n° 154, 2011/4.

34 « Plus tard, nous inoculons nos goûts, nos vices, peut-être, à la femme qui nous aime » (*TLF*, en ligne). Liszt avait d'ailleurs Balzac présent à l'esprit lorsqu'il rédigeait sa biographie du compositeur polonais, puisqu'il cite la dédicace à Mme Hanska de *Modeste Mignon* (F. Liszt, *Chopin*, *op. cit.*, p. 78).

35 *Ibid.*, p. 95.

Il avait vu entre-luire fantômes illusoires et célestes visions, dans cet air si rarescible, et il avait deviné quel essaim de passions y bourdonne sans cesse, comment ces passions floflottent dans les âmes, et combien elles sont toujours prêtes à s'entre-mesurer, à s'entre-entendre, à s'entre-navrer, sans que leurs mouvements et leurs trépidations viennent à aucun instant déranger la belle eurhythmie des grâces extérieures, le calme imposant et simple de l'apparence.<sup>36</sup>

Si le mot « rarescible » est tout à fait attesté (il renvoie à la raréfaction, qui n'est pas la rareté : Liszt, significativement, met l'accent sur le mouvement, sur le processus plutôt que sur l'état des choses), le verbe *floflotter*, qui est d'ailleurs mis en italique, est une onomatopée que Nodier a fait revivre ; elle désigne, écrit-il en renvoyant au poète du XVI<sup>e</sup> siècle Guillaume du Bartas, « le choc des flots en rumeur<sup>37</sup> ». Mais ce qui est frappant dans ce passage, c'est la multiplication des verbes précédés du préfixe « entre », qui met l'accent sur le caractère contagieux des passions dont Chopin apparaît comme l'intermédiaire privilégié. Ces verbes impliquant une communion émotionnelle sont tous attestés, contrairement à ce qu'on pourrait croire, et ils soulignent la réciprocité de l'action désignée. Par ailleurs, à « s'entre-mesurer », « s'entre-entendre », et « s'entre-navrer », l'édition augmentée de 1879 ajoute (peut-être est-ce la main de la princesse Sayn-Wittgenstein, mais Liszt a en tout cas accepté la chose) deux autres verbes réflexifs, dans la suite de cette énumération : « s'entre-ennoblir » et « s'entre-sauver »<sup>38</sup>. La musique est ici véritablement *salvatrice* : replacée dans le contexte éminemment religieux qui est désormais celui de Liszt, à la fin de sa vie (il est entré dans l'ordre franciscain et a pris le titre d'abbé), elle n'a plus rien de l'exhibition « mondaine » qui avait pu être celle de sa période de concertiste. Parlant de Chopin, le compositeur hongrois parle aussi, à l'évidence, de lui-même. D'ailleurs, si la musique permet aux hommes de « s'entre-ennoblir », ce n'est pas, pour lui, dans une perspective élitaire, mais bien dans un partage qui rend, idéalement, l'humanité meilleure, donc à la fois supérieure et réconciliée. Citons ici l'une des « Pensées intempêtes » de Liszt réunies par Nicolas Dufetel :

Espérons que l'art, qui ne doit pas plus que la science demeurer le monopole des classes privilégiées, ni sommeiller enfoui dans le secret des temples, espérons que l'art, en s'étendant, en se communiant [*sic*] de plus en plus, en pénétrant de toutes parts la société, sera de jour en jour mieux compris et plus religieusement aimé.<sup>39</sup>

36 *Ibid.*, p. 158-159 ; souligné par Liszt.

37 Charles Nodier, *Examen critique des dictionnaires de langue française*, Paris, Delangle, 1828, p. 131 (Du Bartas parle du « floflotement de Nérée »).

38 Franz Liszt, *F. Chopin*, Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1879, p. 222.

39 Franz Liszt, *Tout le ciel en musique. Pensées intempêtes*, *op. cit.*, *op. cit.*, p. 18 (extrait de « Des publications à bon marché », *Gazette musicale*, n° 1, 3 janv. 1836).

Liszt a une conception à la fois idéalisante et sociale de l'art, et de la musique en particulier. Comme Flaubert, il voit dans l'artiste un être supérieur, mais contrairement à lui, il envisage un partage aussi large que possible de tout ce qui touche à ce domaine, qui ne doit pas rester confiné à une élite. Le « cercle enchanté » dont il parle dans sa biographie de Chopin a donc vocation à s'étendre et à s'ouvrir largement.

On voit que la question des émotions, dans ce contexte, dépasse de loin celle des effets produits par la musique sur le corps et l'esprit – ce domaine étant déjà, en soi, tout un univers. L'enjeu est aussi, pour Liszt, d'ordre interculturel. Ce n'est pas un hasard s'il cite Goethe dans son *Chopin*.<sup>40</sup> À l'occasion du centenaire de la naissance du poète allemand, en 1849, il avait rédigé un long rapport pour soutenir un projet qui ne vit finalement pas le jour, celui d'une *Fondation* Goethe que Charles-Alexandre, le souverain de Weimar, désirait établir dans sa ville, pour y attirer des artistes venus de différents horizons.<sup>41</sup>

Goethe, comme Liszt, était un homme de son temps, mais aussi un visionnaire. Son *West-östlicher Diwan* (1819) reste à la fois comme le point de départ de tout l'orientalisme littéraire allemand au XIX<sup>e</sup> siècle, et comme une œuvre totalement singulière, nourrie de culture arabe et persane. Il nous semble que Liszt a retenu la leçon : alors que le poète de Weimar écrivait, dans l'une des pièces posthumes de son *Diwan*, que « L'Orient et l'Occident / Ne peuvent plus être séparés<sup>42</sup> », Liszt, établi au même endroit, une trentaine d'années plus tard, « orientalisait » de manière paradoxale et subversive les *Polonaises* de Chopin, faisant par avance un pied de nez à tous les tenants d'une Europe fermée sur elle-même.

40 Franz Liszt, *Chopin*, éd. P. Brunel, *op. cit.*, p. 95.

41 Liszt écrivait notamment ceci : « À mesure qu'il [cet art, i. e. la musique, l'un des quatre, avec la poésie, la peinture et la sculpture, que la *Fondation Goethe* devait favoriser] s'agrandit et s'enrichit, il répond merveilleusement aux besoins d'émotions, de lyrisme, de rassemblements et de spectacles, tels que notre siècle les éprouve » (extrait reproduit dans *Artiste et société*, *op. cit.*, p. 371).

42 Goethe, *Le Diwan*, trad. d'Henri Lichtenberger, préface et notes de Claude David, Paris, Gallimard, « Poésie », 1995, p. 198.