

Nicolas Dufetel et Malou Haine, éd. 2007. *Liszt : un saltimbanque en province*. Lyon : Symétrie, xii, 424 p. ISBN 978-2-914373-27-2 (couverture rigide)

Damien Ehrhardt

Volume 29, Number 1, 2009

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/039116ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/039116ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Canadian University Music Society / Société de musique des universités canadiennes

ISSN

1911-0146 (print)

1918-512X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Ehrhardt, D. (2009). Review of [Nicolas Dufetel et Malou Haine, éd. 2007. *Liszt : un saltimbanque en province*. Lyon : Symétrie, xii, 424 p. ISBN 978-2-914373-27-2 (couverture rigide)]. *Intersections*, 29(1), 119–123.
<https://doi.org/10.7202/039116ar>

Salzman, Eric. 1988. *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs (NJ) : Prentice Hall. 1ère édition, 1967.

MARTINE RHÉAUME

Nicolas Dufetel et Malou Haine, éd. 2007. *Liszt : un saltimbanque en province*. Lyon : Symétrie, xii, 424 p. ISBN 978-2-914373-27-2 (couverture rigide).

Liszt a certainement été l'un des plus célèbres voyageurs du XIX^e siècle. Durant toute sa carrière, il n'a eu de cesse de sillonner l'Europe, changeant régulièrement de domicile et de pays. Deux périodes sont particulièrement saillantes à ce propos : la *Glanzperiode* des années 1840, au cours de laquelle il ne dispose d'aucun logement permanent et arpente les routes de concert en concert, et la « vie trifurquée » des dernières années de son existence, laquelle lui fait alterner des séjours dans trois villes : Rome, Weimar et Budapest. Le livre recensé ici est consacré aux concerts français du Liszt de la *Glanzperiode*. Toutefois, le cadre chronologique qui lui est assigné est bien plus large, puisqu'il prend en considération les nombreux concerts donnés par le compositeur depuis son arrivée en France, en 1823. Ces concerts annoncent les circuits de la *Glanzperiode*, dont l'avènement a été le fruit d'un long cheminement que retrace très pertinemment cet ouvrage.

Ce dernier regroupe les actes du colloque *Liszt à Angers* organisé par Nicolas Dufetel au Grand Théâtre de cette ville en 2005. S'ajoutent à ces actes d'autres articles sur les concerts de Liszt en « province ». Il convient de souligner d'emblée l'important travail documentaire réalisé dans le cadre de cette étude. Il suffit d'un coup d'œil sur la liste des quelque deux cents concerts donnés par le compositeur en France, en dehors de Paris, entre 1823 et 1846, pour s'en persuader. Ainsi, l'introduction de Nicolas Dufetel et de Malou Haine dresse un inventaire précis des tournées de concerts dans différentes villes de France et celles des pays limitrophes lorsqu'elles constituent une étape de ces tournées (p. 8–17). Rappelons que Nicolas Dufetel est chercheur associé à la Bibliothèque nationale de France (2007/08) et l'auteur d'une thèse de doctorat sur la musique religieuse de Liszt, et que Malou Haine, professeur à l'Université Libre de Bruxelles, a dirigé la collection *Perpetuum mobile* chez Symétrie au moment de cette publication. À cela s'ajoutent la liste alphabétique d'une soixantaine de lieux de concert, dont la consultation est très aisée (p. 18–19), et la bibliographie (p. 20–22). Ce travail sur les régions françaises vient compléter avantageusement les recherches entreprises par Geraldine Keeling sur les concerts lisztien à Paris (voir Keeling 1986/1987).

Le livre, intitulé *Liszt : un saltimbanque en province*, vise à présenter, selon les éditeurs, le pianiste et les « deux aspects souvent opposés de sa personnalité, celui de l'amuseur et celui du créateur » (p. 2). Citant Carl Dahlhaus (1991, 135), les éditeurs conçoivent la virtuosité lisztienne non pas comme une partie « périphérique et épigonale » de la musique, mais bien comme une manière de participer à la « révolution romantique au niveau compositionnel » (p. 2).

Il s'agit donc d'accomplir un glissement de la périphérie vers le centre en ce qui concerne la production du pianiste-virtuose, que l'on tend encore aujourd'hui à distinguer des compositions symphoniques ; celles-ci ont été canonisées et mises en relation avec le sublime et la monumentalité du symphonisme beethovénien, dans une écriture de l'histoire, héritée du XIX^e siècle, qui se voulait justement monumentale (voir Rehding 2002). Or, ce *re-mapping* — soit ce passage de la périphérie au centre que j'emprunte à l'*instrumentarium* des *cultural studies*¹ — permet précisément au Liszt virtuose, ce saltimbanque tant décrié, d'affirmer sa différence. Dans un récent article, Hugues Schmitt (2008) a montré que l'orateur Liszt, *showman* avant l'heure, usant de la rhétorique, de ses effets de bariolage et de son usage des lieux communs, souhaite — au-delà des apparences — concéder à la pratique du concert plus de majesté, grâce à une scénographie propre au récital. La médiatisation dont fait preuve le compositeur pour s'affirmer sur scène, celle qui lui donne l'apparence d'un saltimbanque, est en réalité inséparable de ses idéaux inspirés du saint-simonisme, lesquels placent l'artiste au centre de la société.

La formation d'un discours esthétique ambitieux et la médiatisation, qui constituent le moment antithétique d'un processus dialectique au sens hégélien du terme, concourent ensemble au devenir artistique de Liszt. Lorsque celui-ci s'installera à Weimar, il poursuivra l'élaboration de son projet esthétique qui l'amènera sur la voie du poème symphonique. Liszt continuera à accorder de l'importance à la médiatisation, peut-être de manière moins démonstrative. Il affirmera sa différence avec la petite-bourgeoisie weimarienne (*Alt-Weimar*) et valorisera ses propres idées esthétiques et celles de son cénacle, en les diffusant par l'intermédiaire de la presse spécialisée, à la manière de Schumann et de son réseau à Leipzig (Ehrhardt 2008a et 2008b, 515–516).

L'affirmation du Liszt virtuose représente donc un premier exemple de *re-mapping*. Mais ce livre traite aussi d'un autre glissement de la périphérie vers le centre au profit de la vie musicale des régions françaises, dont l'étude est souvent délaissée au profit de la « culture dominante » représentée par Paris, promue « capitale du XIX^e siècle » par Walter Benjamin (1982), pour reprendre le titre de l'un de ses écrits.

Ce double *re-mapping* est crucial, non seulement du point de vue musicologique, mais aussi sur le plan des études culturelles. Or, le sous-titre « un saltimbanque en province » donne d'emblée au lecteur une image de Liszt certes amusante mais non moins négative. Il rejoint le cliché d'un Liszt amuseur public. Quant au vocable « province », il est péjoratif dans l'acception actuelle du terme en France : on parle aujourd'hui plutôt de « région ». Et même si la notion de province est employée à l'époque de Liszt, son association au vocable « saltimbanque » sur la page titre n'est pas sans faire sourire, alors que le livre offre une mine de renseignements qui permettent de mieux saisir les différentes facettes de Liszt et la vie musicale française dans leur complexité. En effet, Liszt le saltimbanque et Liszt le théoricien entretiennent un rapport d'interdépendance, de la même manière que la vie musicale en région est indissociable

¹ Pour une introduction aux *cultural studies*, voir par exemple Mattelart/Neveu (2008).

de celle de la capitale et vice-versa. Je pense donc que le sous-titre aurait dû au minimum prendre la forme interrogative suivante : « un saltimbanque en province ? ». Mais cela n'enlève rien à la qualité de l'ouvrage qui témoigne d'une importante rigueur méthodologique.

Les contributions, diverses et variées, s'articulent autour de trois axes de recherche :

- certaines proposent des monographies consacrées à des villes (Bourges par Pauline Pocknell, Marseille par Mária Eckhardt, Metz par Corinne Schneider) ou à des régions (l'Alsace par Geneviève Honegger, la Champagne par Florence Doé de Maindreville, l'Ouest par Nicolas Dufetel, le Sud-Ouest par Jacqueline Bellas). On peut y ajouter deux contributions de Malou Haine : l'une sur le « petit détour par la Belgique », l'autre sur la tournée du « petit Litz » avec son père;
- d'autres lancent des pistes de réflexion sur le virtuose Liszt (Michelle Biget-Mainfroy, Guy Gosselin, Claude Knepper, Bruno Moysan, Cécile Reynault);
- la contribution « Voyager avec Franz Liszt » (Nicolas Dufetel) traite des conditions de transport qui ont rendu possibles les nombreuses tournées.

Enfin, l'article de Florence Gétreau est axé sur un portrait oublié de Liszt par Calamatta. Afin de ne pas dépasser le cadre imparti à cette recension, je ne rendrai pas compte isolément de chacune de ces contributions, mais je me focaliserai uniquement sur les articles de Pauline Pocknell, de Bruno Moysan et de Nicolas Dufetel qui s'inscrivent respectivement dans les trois axes proposés précédemment.

Dans « Voyager avec Franz Liszt » (p. 23–44), Nicolas Dufetel pose la question du voyage en terme matériel. Avant 1846, en raison du faible développement du réseau ferré français, Liszt prend le train uniquement pour de très courts trajets. C'est la diligence et, dans une moindre mesure, la malle-poste qui restent les moyens de transport les plus répandus. Il existe toutefois d'autres moyens que Liszt a pu emprunter comme les chaises de poste, les voitures ou les bateaux. Nicolas Dufetel a consulté les annuaires statistiques départementaux indiquant les horaires des diligences et des bateaux à vapeur et leurs étapes, ce qui lui permet, étant donné les indications contenues dans les agendas de Liszt, de retracer autant que possible l'itinéraire de ses voyages. Dans sa contribution intitulée « Liszt à la conquête de l'Ouest » (p. 311–328), Nicolas Dufetel applique cette méthodologie aux concerts lisztien à Angers, Laval, Nantes, Orléans, Rennes, Saumur et Tours. Il en déduit que Liszt n'est pas simplement un virtuose du piano, mais qu'il dispose d'une importante capacité de mobilité et d'une incroyable faculté de déplacement qui font de lui un « virtuose aux pieds ailés » (p. 314). Ces contributions de Nicolas Dufetel dans le domaine de la « géographie culturelle »² ouvrent de

² La « géographie culturelle » (*cultural geography*) permet de penser les liens entre les relations sociales, les productions culturelles et les structures spatiales. Armand Mattelart et Erik Neveu (2008, 104) la considèrent comme une ouverture des *cultural studies*.

nouvelles perspectives tant du point de vue de la musicologie que de celui des études culturelles.

Pauline Pocknell compare dans son article « Franz Liszt à Bourges » (p. 123–148), les deux séjours du compositeur dans cette ville : l'un en 1832 au cours duquel il donne un concert, l'autre en 1837 où il séjourne en compagnie de la comtesse Marie d'Agoult. En 1832, Liszt est invité à Bourges comme témoin aux noces de l'une de ses élèves, Rose Petit. Liszt prolonge son séjour et donne un concert au profit des pauvres au théâtre de la ville. Ce concert, monté par la ville de Bourges, est de grande envergure notamment en raison des ressources exceptionnelles dont dispose cette ville, « grâce sans doute à la musique militaire, à l'orchestre philharmonique, au théâtre, et aussi à la situation géographique de carrefour routier qui y amène de bons amateurs de passage » (p. 137). L'expérience d'un concert d'une telle envergure, dans une ville comme Bourges, va nourrir le récit de Liszt lorsqu'il évoque la pénurie des ressources dont peut disposer un directeur musical d'une société philharmonique en région, tel qu'il en donne l'exemple dans son article polémique « De la situation des artistes, et de leur condition dans la société » (voir Kleinertz 2000, 2–65). Comme le souligne très justement Pauline Pocknell, « quinze ans plus tard, maître de chapelle à Weimar, Liszt s'efforcera de mettre en pratique ces mêmes idées, inspirées en partie par son concert à Bourges » (p. 138). La contribution de Pocknell est remarquable dans la mesure où elle parvient à relier une étude historique très précise sur le plan local à l'élaboration générale du projet social et esthétique de Liszt. L'approche du séjour de 1837 est menée dans un esprit analogue, lorsque l'auteure aborde l'identification de Marie d'Agoult et de Liszt avec la cathédrale de Bourges servant de métaphore à leurs aspirations.

À travers son excellente contribution, « Franz Liszt et la pratique de l'arrangement » (p. 363–372), Bruno Moysan aborde la réalité complexe de l'arrangement instrumental, dont la présence massive dans l'œuvre de Liszt peut étonner. Pour ce faire, il nourrit une réflexion autour du virtuose et de son répertoire : « Traducteur-traître dans la transcription, le virtuose romantique devient commentateur dans la paraphrase et la variation, sujet transcendantal réorganisant l'hétérogène selon le point de vue de l'individu dans la fantaisie et le pot-pourri » (p. 372). Face aux normes compositionnelles du classicisme, Liszt a réussi à faire de la fantaisie un lieu d'expérimentation avec les formes libres. En ce sens, la *Sonate* et les poèmes symphoniques sont difficilement envisageables sans le préalable des fantaisies des années 1835–1843.

La coupure entre la *Glanzperiode* et la période de Weimar n'est donc pas évidente. Il en est de même de l'avènement de la *Glanzperiode* qui, comme nous l'avons déjà souligné, est le fruit d'un long cheminement. Certes, le livre *Liszt : un saltimbanque en province* présente une importante documentation sur les concerts du pianiste-virtuose dans les régions françaises, ce qui est déjà en soi remarquable. Mais au-delà de cette recherche documentaire, les différentes contributions permettent de relativiser la périodisation habituellement assignée à la carrière du compositeur, au profit de découpages chronologiques pluriels et décalés qui vont dans le sens d'une histoire discontinue.

RÉFÉRENCES

- Benjamin, Walter. 1982. « Paris, capitale du XIX^e siècle [1939] ». Dans *Das Passagen-Werk*, 60–77. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag.
- Dahlhaus, Carl. 1991. *Nineteenth-Century Music*. Berkeley : University of California Press.
- Ehrhardt, Damien. 2008a. « Le salon de Liszt comme symbole du ‘Nouveau Weimar’ (1848–1861) ». Dans *Mélodies urbaines. La musique dans les villes d’Europe. XVI^e–XIX^e siècles*, sous la dir. de Laure Gauthier & Mélanie Traversier, 221–239. Paris : Presses de l’Université Paris–Sorbonne.
- Ehrhardt, Damien. 2008b. « Liszt, médiateur entre la France et l’Allemagne. Vers une nouvelle théorie du champ et une histoire transculturelle de la musique ». Dans *Franz Liszt — Musique, médiation, interculturalité*, sous la dir. de Damien Ehrhardt, 503–527. *Études germaniques* 63, n°3.
- Keeling, Geraldine. 1986/1987. « Liszt’s Appearances in Parisian Concerts, 1824–1844 ». *Liszt Society Journal* 11 [1986] : 22–34 et 12 [1987] : 8–22.
- Kleinertz, Rainer (dir.). 2000. *Franz Liszt. Sämtliche Schriften 1: Frühe Schriften*. Wiesbaden, Leipzig & Paris : Breitkopf & Härtel.
- Mattelart, Armand, et Erik Neveu. 2008. *Introduction aux Cultural Studies*. Paris : La Découverte.
- Rehding, Alexander. 2002. « Liszt’s Musical Monuments ». *19th Century Music* 26, n° 1 : 52–72.
- Schmitt, Hugues. 2008. « *Recital et recitatio*. Réflexions autour de la performance musicale chez Liszt ». Dans *Franz Liszt — Musique, médiation, interculturalité*, sous la dir. de Damien Ehrhardt, 473–484. *Études germaniques* 63, n° 3.

DAMIEN EHRHARDT

Laurent Feneyrou, Giordano Ferrari et Geneviève Mathon, éd. 2007. *À Bruno Maderna*, volume 1. Paris : Basalte. 558 p. ISBN 978-2-9526717-1-2 (couverture souple).

Si Bruno Maderna (1920–1973) est aujourd’hui considéré comme une « figure de premier plan » dans l’historiographie musicale de la seconde moitié du XX^e siècle, force est de constater que les livres le concernant sont encore rares, en France notamment, surtout au regard de la bibliographie consacrée à ses compatriotes Luciano Berio et Luigi Nono. La publication de la thèse de Nicolas Verzina, parue sous le titre *Bruno Maderna, étude historique et critique*, avait, en 2003, commencé à combler ce manque. Le présent ouvrage, premier de deux volumes collectifs, constitue une contribution remarquable et de grande ampleur à la connaissance de l’artiste : l’univers du compositeur est en effet étudié au sein d’une trentaine d’articles, de taille et de contenu variés, réunissant une pléiade de spécialistes des musiques italiennes (Borio, Baroni, De Benedictis, Dalmonte pour ne citer qu’eux). Le résultat est à la hauteur de l’ambition