

## *Liszt, visionnaire du berceau jusqu'à la tombe* *Par Philippe André*

(Ce texte reprend en partie le contenu d'une conférence donnée aux *Lisztomanias* de Châteauroux en octobre 2016.)

Madame Auguste Boissier, à propos de Liszt et de son jeu, écrit ceci en 1832 (Liszt n'a alors que 21 ans) :

« Pour *peindre* ainsi, il faut avoir beaucoup vu et beaucoup senti, aussi Liszt recherche-t-il avidement toutes les émotions. Il se collette pour ainsi dire, avec la nature souffrante, il épie le langage de toutes les douleurs. Il visite les hôpitaux, les maisons de jeux, les établissements de fous. – Il descend dans les cachots, il a vu même des condamnés à mort ! »

Peindre, voir, visiter, épier... Ces mots pointent toute l'importance de la vision, au sens physiologique du terme, dans le mode d'être du jeune Liszt mais aussi – comment notre psyché pourrait-elle séparer existence et musique ? - dans son jeu de pianiste. Et il ne pourra en être autrement quant à sa façon de composer : voir, et pas seulement entendre, y jouera, dès ses jeunes années et jusqu'à ses dernières œuvres, un rôle incontestable. On peut quasiment dire que l'œil de Liszt devait entendre, ou encore que l'oreille de Liszt devait voir.

Mais nous attribuons aussi au terme *vision* un sens plus transcendant (mot cher à Liszt) que le sens purement physiologique. Nous parlons alors de la vision mystique qui va, plus qu'à son heure, devenir l'une des clefs essentielles de l'œuvre musicale de Liszt - et là réside peut-être l'une des causes majeures du *malentendu* qui règne à son encontre.

Quel meilleur exemple choisir que *Die Hunnenschlacht – La bataille des Huns*, écrite à Weimar en 1857 et onzième dans l'ordre chronologique des treize poèmes symphoniques de Liszt ? Remémorons-nous l'histoire qui a conduit à une musique aussi singulière.

Le peintre Wilhelm von Kaulbach (1805-1874) comptait parmi les amis proches de Liszt. Il fréquentait l'Altenburg, la grande maison que le compositeur partageait avec la princesse Carolyne Wittgenstein durant les dix années de sa période de Weimar. Kaulbach réalisera du reste deux portraits à l'huile, un dessin à la mine de plomb et une caricature du compositeur.

Lors d'un passage de Liszt à Berlin, Kaulbach lui relate la chose suivante. L'un de ses amis, jeune historien, lui a raconté la légende liée à la formidable bataille livrée dans les Champs Catalauniques en 451 par Théodoric, roi des Wisigoths et commandant de l'armée chrétienne, bataille

livrée contre la horde sauvage et païenne des Huns conduite par Attila. La lutte entre les deux camps s'était révélée si acharnée qu'à peine le jour éteint, les survivants, tous alors objets d'une puissante vision, aperçurent dans l'ombre grandissante le combat qui se poursuivait entre les âmes des morts non encore échappées de la terrible bataille.

Kaulbach confie à Liszt qu'il a réagi à ce récit avec une immense émotion. Au point que les images de la bataille deviennent vite pour lui une véritable obsession. Traversant quelques semaines plus tard les champs de Trasimène où s'était déroulé un combat similaire, la légende prend corps à ses yeux, l'illusion s'empare de son esprit et le voilà à son tour en proie à une vision de bataille. « Dans les brouillards qui flottaient aux derniers reflets du couchant sur les eaux du lac, Kaulbach distingua des figures, des groupes ; ces combattants fantastiques se détachèrent toujours davantage, ils devinrent vivants à ses regards. Son tableau était fait. » écrit Liszt dans sa préface de la *Hunnenschlacht*.

Kaulbach va en effet peindre à partir de sa vision une immense toile (actuellement exposée à la Neue Pinakothek de Berlin mais Kaulbach en réalisera encore d'autres versions). Cette peinture montre la superposition des deux batailles, celle de la terre et celle qui s'est poursuivie ensuite dans le ciel. Dans la description qui en est faite par Liszt, toujours dans la préface du poème symphonique, la différence de traitement entre les deux protagonistes est soulignée. Attila apparaît imprégné d'une « lueur verdâtre, livide, cadavéreuse ». Théodoric, plus concentré dans son attitude, certes plus faible physiquement mais entouré d'alliés, se trouve enveloppé « d'une lumière solaire, féconde », lumière, est-il précisé, qui émane de la Croix qui le précède comme un étendard - il n'est guère besoin de rappeler toute l'importance revêtue par cette Croix pour Liszt et la totale ferveur qu'il lui voue.

Nous savons pertinemment que c'est Carolyne Wittgenstein qui, bien entendu d'après les indications précises de Liszt, procéda elle-même à la rédaction de la préface de la *Hunnenschlacht*, comme celle, au demeurant, d'autres poèmes symphoniques. Or Liszt se plaindra ultérieurement que la princesse n'ait pas suffisamment mis l'accent sur cette caractéristique, à ses yeux fondamentale et qui va lui fournir l'inspiration première pour composer sa musique : *le contraste entre les deux lumières*. Dans une lettre adressée à madame Kaulbach en 1857, alors qu'il est en train d'écrire sa partition, Liszt précise que ce qu'il souhaite avant tout, c'est faire « *retentir la lumière météorique et solaire* », lumière qu'il unifie « grâce à l'intensification progressive du choral catholique *Crux fidelis* dans lequel se sont ainsi fondues les étincelles météoriques. »

Au moment où, d'après un dessin de la bataille que lui rapporte de Berlin la princesse Wittgenstein, Liszt commence à concevoir sa *Hunnenschlacht*, il lui écrit par ailleurs ceci : « Il s'entend que ce ne sera pas un Solo de

Guitare et qu'il s'agira de mettre une bonne portion de cuivres en mouvement. »

C'est fatal et ce n'est pas une première chez Liszt, l'œuvre dérangera des habitudes alors acquises en matière symphonique. Et c'est l'occasion de remarquer que bien souvent, si le public reste effarouché ou même choqué par certains aspects abrupts, tonitruants, *timbalesques et cuivresques* pourrait-on dire, de l'œuvre orchestrale et même pianistique de Liszt (elle-même en grande partie d'essence orchestrale), c'est parce que cette œuvre est plus qu'à son heure animée par la pure, l'éblouissante (et assourdissante) vision.

Liszt en est au demeurant tout à fait conscient. Des années plus tard, en 1880, justement à propos de la *Hunnenschlacht*, il s'en ouvre dans une lettre à Carolyne Wittgenstein : « Les deux coloris, l'un sombre et tourmenté, l'autre éclatant d'abord, mais s'adoucissant et se transfigurant par l'hymne de la croix, ne sont pas du goût de la critique courante. » C'est le moins qu'on puisse dire...

En composant sa *Hunnenschlacht*, le projet de Liszt est ainsi en priorité de *faire entendre la vision* que Kaulbach partage avec les combattants survivants de la bataille, ou plus précisément de faire entendre la vision qu'il a lui-même de la vision de Kaulbach, amorce donc d'une vision en abyme qui aboutira à notre propre vision lors de l'écoute de l'œuvre...

Succinctement, quels moyens musicaux Liszt va-t-il privilégier pour traduire et susciter cette vision ?

Déjà la tonalité initiale de la *Hunnenschlacht* est ut mineur : visionnaire, sombre, tragique, destinale, ut mineur est aussi la couleur chez Liszt de l'*Orage* (cinquième pièce de la *Première Année de Pèlerinage*) ou encore celle de *Wilde Jagd* (Chasse sauvage, huitième des *Études d'exécution transcendante*). Et bien entendu, ut mineur fut aussi par excellence la tonalité héroïque du grand inspirateur chez Liszt qu'est Beethoven (*Marche funèbre de la Symphonie N° 3, Symphonie N° 5, Ouverture de Coriolan, Troisième Concerto pour piano et orchestre...*).

La première indication de mouvement portée sur la partition de la *Hunnenschlacht* est *Tempestuoso*. Et en *nota bene* au bas de la première page, Liszt écrit ceci : « *Für den Dirigenten. Das ganze Kolorit soll anfangs sehr finster gehalten sein, und alle Instruments müssen geisterhaft erklingen* » (Pour les chefs d'orchestre : la couleur d'ensemble doit être dès le début rendue très sombre, et tous les instruments sonner de façon fantomatique).

À la dixième mesure, au dessus du soubassement en trilles et trémolos des cordes, sonne soudain aux cors (par quatre), avec l'indication *feroce* (pour le moins inusitée) ce que le compositeur indiquera plus loin comme étant un *Schlachtruf* (cri de guerre – ce qui n'est pas sans nous rappeler l'un

des premiers auteurs visionnaires du monde occidental, Homère et ses héros « au puissant cri de guerre ») : arpège ascendant sur une septième majeure qui peut nous rappeler l'éclair dans la *Chapelle de Guillaume Tel* jaillissant avant que l'on entende éclater le tonnerre (et où donc la vision précède l'audition).

Plus loin, toujours soucieux de partager sa vision avec le public, Liszt souhaite que pendant le concert, l'orgue qui déploie l'hymne grégorien du *Crux fidelis* soit placé hors de vue, derrière les rideaux. L'œil du public n'étant alors plus distrait par la source instrumentale peut, si le cœur (ou plutôt l'œil) lui en dit, renouer avec la vision initiale (celle qu'a eue Kaulbach de la bataille). En proie à un souci comparable dans le *Magnificat* de la Dante Symphonie (*Paradisio* à moitié avoué...), Liszt demandera que le cœur de femmes soit dissimulé à distance de l'orchestre.

Tentons maintenant de cerner d'un peu plus près ce phénomène de la vision qui anime Liszt dans nombre de ses compositions.

La vision au sens physiologique, nous savons globalement de quoi il s'agit : la représentation d'un élément extérieur qui se crée dans notre cerveau à partir d'un organe de réception et de transmission (l'œil prolongé par le nerf optique). Quant à la vision au sens métaphysique, ou mystique, elle peut être définie comme étant la représentation psychique que provoque un regard porté sur un élément mais qui cette fois n'existe pas dans la réalité (enfin sait-on jamais...) – et même si le regard s'est d'abord porté sur un élément de réalité qui tient rôle de catalyseur, par exemple les brumes au soleil couchant dans la vision du peintre Kaulbach dans les champs de Trasimène. Cet élément imaginaire peut être un personnage, un objet à fort potentiel symbolique (la Croix, le Graal, l'Épée...), un paysage, et la vision peut même aller jusqu'à imposer des scènes complexes comme celles, les plus extrêmes, d'une bataille.

À défaut d'être nous-mêmes visionnaires, nous avons tous au moins rencontré des traductions de la vision dans la littérature ou dans la peinture. Plus précisément dans la littérature, la lecture d'Homère et des tragiques grecs, la lecture des différents textes de l'Ancien Testament et du Nouveau Testament avec leur *aveuglante* ponctuation par l'*Apocalypse de Jean*, la lecture des trois poèmes de la *Divine Comédie* de Dante (*Inferno*, *Purgatorio*, *Paradisio*) ou encore du *Livre du Graal* et autres récits de la même veine, représentent déjà d'excellentes bases d'observation pour qui voudra creuser le phénomène.

Cependant deux autres manifestations peuvent se rapprocher de la vision : le rêve et l'hallucination. Il est donc indispensable de les différencier, ce qui peut se faire assez facilement à partir de leur simple description.

Commençons par ce qui nous est le plus familier : le rêve. Il est sans conteste un rejeton de la nuit, de l'obscurité. Même diurne ou prenant forme de rêverie, il se crée à partir de l'intérieur de notre psyché et nous mettons rarement aujourd'hui cette intériorité en doute. Le plus souvent il nous perd au fil de ses sinuosités, de ses récits illogiques, de ses figures composites. Ses lumières sont la plupart du temps voilées, indécises. Ses images, rarement colorées, imprécises pour la plupart, sont sujettes à un oubli rapide après notre réveil. Le rêve est censé traduire en image nos désirs refoulés en même temps qu'il brouille leurs pistes par tout un ensemble de mécanismes de déplacement, de condensation, de symbolisation...

À l'opposé, la vision est créature du jour, de la lumière, du ciel, du feu. Contrairement au rêve, elle naît à partir d'un lieu extérieur au psychisme. Nulles chausse-trappes tapies dans l'obscurité, la vision n'est faite que de clarté, de transparence, de couleurs éclatantes. Elle est même parfois si lumineuse qu'elle peut aveugler l'intrépide qui l'affronte. Ainsi les Grecs anciens imaginaient Homère aveugle. Parvenu au *Ciel des étoiles fixes*, comme il essaie de voir le corps de Saint-Jean, Dante, non sans frayeur et comme Saül (futur Saint-Paul) sur le chemin de Damas, perd momentanément la vue. Séraphé (*Le Livre du Graal*) converti sous le nom de Nascien, devient aveugle après avoir scruté l'intérieur du saint Graal...

(À ce stade gardons toujours à l'esprit qu'à travers cette description de la vision, nous évoquons aussi la musique de Liszt comme elle se présente très souvent.)

Accéder à la vision demande donc de posséder l'œil de l'aigle car il y a fort risque d'éblouissement si ce n'est de cécité. Affrontement à une réalité extérieure, elle peut ouvrir jusqu'à la transcendance, au champ métaphysique (au-delà de la physique tangible). Elle compose aisément avec les éléments en fureur, les théophanies (éclair, tonnerre et autres grondements venus du ciel...) et elle est même susceptible de faire apparaître jusqu'à la déité personnifiée. Les couleurs s'y montrent dans toutes leurs nuances et éclats, les pierres précieuses y brillent de leurs mille feux. Les matières y sont clairement identifiées, les éléments et les personnages décrits et comptés avec la plus grande précision. Et contrairement à la plupart des rêves, la vision demeure immuable dans la mémoire de celui qui en fut l'objet.

Enfin évoquons en quelques mots la différence entre vision et hallucination. Souvent identique à la vision dans sa phénoménologie, notamment en ce qu'elle semble provenir du monde extérieur, et quoique beaucoup plus souvent d'ordre acoustique que visuel (et même si elle peut concerner tous les sens), l'hallucination est malheureusement le résultat d'un psychisme déstructuré. En bref, si l'on excepte les hallucinations hypnagogiques (à l'entrée dans le sommeil) qui sont tout à fait naturelles, l'hallucination relève de la maladie ou de la toxicologie. Elle n'enrichit

hélas pas celui qui en est l'objet (ce qui est le cas contraire pour la vision et le rêve) mais elle le perturbe au contraire gravement, pouvant même jusqu'à contribuer à un processus de déstructuration.

Pour donner corps musical à cette différenciation entre vision, rêve et hallucination, nous pouvons évoquer trois compositeurs : Chopin, Schumann et Liszt, strictement contemporains. Chopin se sera le plus souvent montré rêveur (*Nocturnes, Valses, Berceuse...*), ce qui ne l'aura pas empêché de s'approcher quelquefois de la vision (*Deuxième Sonate, organisée autour de la Marche funèbre, certaines Etudes ou Préludes...*). Schumann, bien enclin et capable en sa jeunesse d'aborder rêve ou vision en parts égales, trouvera à la fin de sa vie une issue fatale, plongeant dans le troisième phénomène qu'est l'hallucination. Quant à Liszt, s'il s'est certes montré de temps à autre attiré par le rêve (*Liebesträume, Consolations* - justement en référence à Chopin -, *Valse impromptu, Valses oubliées...*), cela s'est produit bien moins souvent, et avec moins d'éclat et de singularité, que lorsqu'il fut inspiré par la vision.

En sept (chiffre sacré cher au compositeur) stations et sans nulle prétention à l'exhaustivité, citons quelles œuvres appartiennent quasi exclusivement (rien n'est jamais absolu) chez Liszt à l'ordre de la vision, qu'elle soit physiologique ou mystique.

I. Parmi les *Etudes d'exécution transcendante*, dont il ne faut pas oublier qu'elles prennent racine dès 1826 (avec l'*Etude en 48 exercices* - dont douze seulement seront écrits) et sans oublier l'étape dix ans plus tard des *Douze grandes études*, d'extraordinaires visions nous sont proposées : *Mazeppa, Feux follets, Vision, Wilde Jagd* (Chasse sauvage), *Chasse-neige...*

II. Dans le cycle des trois *Années de Pèlerinage*, la vision est également source essentielle d'inspiration. Citons avant tout :

-pour la *Première Année* : *La Chapelle de Guillaume Tell, Le lac de Wallenstadt* (où se trouvent en même temps visualisés l'élément aquatique et aérien) ou encore la *Vallée d'Obermann* (inspirée par le roman épistolaire de Senacour et qui n'a d'autre existence qu'imaginaire).

-pour la *Deuxième Année* : *Sposalizio* (Les Noces de la Vierge) d'après un tableau de Raphaël vu à Milan en compagnie de Marie d'Agoult, *Il Penseroso*, d'après le tombeau des Médicis à Florence, et *Après une lecture du Dante* - nous allons revenir sur cette dernière pièce.

-enfin pour la *Troisième Année* : l'ombre des grands *Cyprès de la Villa d'Este* ou encore la terrible évocation des malheurs du peuple hongrois avec *Sunt lacrymae rerum*.

III. Liszt, qui n'est tout de même pas visionnaire en ligne directe si l'on peut dire, a l'art de s'appuyer sur les grands visionnaires qui l'ont précédé.

Immanquablement, il croise l'œuvre de Dante et très tôt dans sa vie (1830) il y fait référence. Pour lui, jouer certaines études en octave (celles par exemple de Joseph Christoph Kessler) doit se faire avec un état d'esprit « dantesque ». Puis vient, sept années plus tard, cette œuvre inouïe pour le piano, ébauchée en 1837 aux côtés de Marie d'Agoult en Italie alors qu'ils lisent l'œuvre dans la langue originale : *Fantasia quasi Sonata, Après une lecture du Dante*, qui clôt la *Deuxième Année de Pèlerinage* et qui nous amène au cœur même des cercles de l'Enfer, dans une coloration rouge, noire, et sans oublier les ouvertures bleu azur vers le Ciel devenu à jamais inaccessible aux damnés.

Est ensuite écrite (1855-56) la *Dante Symphonie* en deux parties : *Inferno* (vision terrible, fracas de la damnation...) suivi d'un *Purgatorio* (art consommé de la demi-teinte, profondeurs poignantes...) qui s'ouvre sans césure sur un *Magnificat*. En ce qui concerne ce dernier, Liszt ne peut directement se confronter, ainsi qu'a osé le faire Dante, à la vision du Paradis - Wagner l'a du reste sérieusement mis en garde contre une telle « anicroche » - et donc, à nouveau par un mécanisme d'identification, il s'appuie sur la vision qu'a la Vierge de l'espace sacré traduite par le texte du *Magnificat*. Le résultat est quoi qu'il en soit une pure vision paradisiaque (autant qu'elle soit possible à nos sens terrestres...).

IV. Nous associons comme il se doit la *Sonate* en si mineur (composée en 1853, paradoxe de musique pure et de musique à programme) et la *Faust Symphonie in drei Charakterbildern* (1853-54) où prennent successivement corps les figures de Faust, Gretchen, Mephistopheles, et toute la cohorte de leurs actions et tourments.

V. Les treize *Poèmes symphoniques*, dont douze sont écrits durant la période de Weimar, sont plus qu'à leur tour visionnaires.

- *Ce qu'on entend sur la montagne*, d'après Victor Hugo (tiré des *Feuilles d'automne*), où l'on croit voir rien moins que « vers le couchant en feu, passer la main de Dieu ».

- *Tasso, Lamento e Trionfo*, avec son thème où « planent et brillent comme des traînées de gloire et de lumière » et qui s'achève dans « une pourpre plus pure que le manteau d'Alphonse. »

- *Orpheus*, écrit à partir d'un véritable exercice d'autohypnose d'après un vase étrusque du Louvre revu en pensée. « Nous crûmes apercevoir autour de lui, comme si nous l'eussions contemplé vivant, les bêtes féroces des bois écouter ravies... » écrit (ou fait écrire à la princesse) Liszt dans sa préface.

- *Héroïde funèbre*, où il s'agit de saisir de la Douleur « le sombre coloris de ses rouges ténèbres ».

- *Mazeppa*, transposé de *l'Etude d'exécution transcendante* pour piano du même nom. Même pour qui n'est pas sensibilisé aux associations visuelles, comment échapper à la vision du polonais supplicié que ses liens

obligent aux épousailles avec le galop fou de sa monture, à sa chute d'une pesanteur extrême sur le sol enfin retrouvé, à son élévation triomphale par le peuple de l'Ukraine ?

- *Die Hunnenschlacht* dont nous avons déjà parlé.

- Le titan *Prometheus* enchaîné dans les monts du Caucase.

-Et pour finir, entre 1881 et 1882, *Du berceau jusqu'à la tombe*, inspiré par un dessin à la plume du peintre hongrois Mihaly Zichy.

VI. En 1838, la contemplation de la fresque *Le triomphe de la mort* de Francesco Traini au Campo Santo à Pise, fournit à Liszt l'inspiration initiale qui le conduira à achever sa première version, en 1849, de la *Totentanz*, *Paraphrase sur le « Dies irae »* pour piano et orchestre. Qui peut ne pas être entraîné corps et âme, qui peut résister à l'implacable attraction de ces visions macabres ?

VII. Des dessins du peintre nazaréen Overbeck conduisent Liszt (entre 1878 et 1879), animé d'un sentiment totalement sincère de compassion, aux quatorze stations de la *Via Crucis* pour chœur, solistes et orgue (ou piano). Pour mieux traduire la vision, Liszt recourt en même temps à la liturgie grégorienne, au choral protestant et à son langage personnel. La pureté de sa foi ne rechigne pas à un tel éclectisme qui peut là encore effaroucher l'auditeur qui perd ses repères « classiques ».

Mais comment comprendre a minima ce mécanisme centré sur la vision chez un compositeur de musique ?

« Comme de longs échos qui de loin se confondent  
Dans une ténébreuse et profonde unité,  
Vaste comme la nuit et comme la clarté,  
Les parfums, les couleurs et les sons se répondent. »

Qui n'a gardé en tête ce quatrain de Charles Baudelaire où s'évoquent les *synesthésies*, c'est à dire les phénomènes de « correspondances » horizontales entre les sens (qui s'opposent aux correspondances verticales platoniciennes) ?

*Perception simultanée* au sens étymologique, la synesthésie est la relation spontanée qui s'établit entre une perception (ou une image) et une autre perception (ou une autre image, la vision n'a pas l'exclusivité du mot) appartenant au domaine d'un autre sens. Par exemple, un compositeur comme Olivier Messiaen ressent tel ou tel son comme étant d'une certaine couleur.

Dans l'art occidental, le premier mouvement impliqué dans l'étude des synesthésies fut le Romantisme (E-T-A Hoffmann), avant que d'autres mouvements, comme le Symbolisme ou le Surréalisme, ne les explorent à leur tour. Le champ d'investigation des synesthésies se cantonne pour



l'essentiel dans ce que nous pouvons appeler le *triangle majeur* dont les trois sommets représentent les domaines visuel, auditif et verbal (inutile de souligner l'intrication entre les trois, un mot par exemple sera à la fois vu, entendu et conceptualisé). Ainsi les œuvres de Liszt inspirées par Dante s'inscrivent-elles entièrement à l'intérieur de ce triangle. En dehors de la traduction du « Poème sacré » en musique comme la réalisa Liszt, les illustrations visuelles de la Divine Comédie sont certes innombrables (Botticelli, Michel-Ange, Delacroix, Gustave Doré, Rodin, Dali...) mais surtout, comment ne pas « voir » combien ce texte, dicté par la vision, provoque la vision chez le lecteur, combien la musique, inspirée non seulement par le texte mais par la vision qu'il provoque notamment chez Liszt, provoque elle-même la vision en un processus sans fin ?...

L'idée de base de la plupart des explorateurs des synesthésies est celle d'une racine dans l'*Unité perdue*, ce qu'exprime à la perfection la célèbre hypothèse du second *Manifeste* (1930) d'André Breton : « Tout porte à croire qu'il existe un certain point de l'esprit d'où la vie et la mort, le réel et l'imaginaire, le passé et le futur, le communicable et l'incommunicable, le haut et le bas cessent d'être perçus contradictoirement. »

En fait, ce monde de l'unité perdue n'est autre que le monde dans lequel chacun de nous a évolué avant sa naissance et dans les mois qui l'ont suivi. Il s'agit du monde originaire (d'essence dionysiaque car traversé par une pulsion qui ignore le bien et le mal ainsi que les limites avec le monde extérieur) où le langage n'a pas encore fait irruption pour séparer et classer (principe apollinien qui va séparer bien et mal et poser la limite avec le monde extérieur). Et c'est précisément ce monde originaire auquel l'impavide Franz Liszt s'est montré depuis toujours sensible sans réellement le conceptualiser en tant que tel. Et sensible à un tel point qu'au cours de ses cinq dernières années, à travers ses ultimes pièces énigmatiques écrites pour le seul piano, il s'immergera pleinement dans cette *phusis* maternelle, nature des origines qui nous cerna, nous berça, nous tint dans ses bras, nature magique qui au fond n'était que ce que nous étions nous-même (aucune notion de l'autre, de l'étranger, n'existait alors) et dont nous fûmes douloureusement séparés, mais nature qui continue malgré tous nos efforts de rationalité, et c'est là tout le paradoxe qu'il nous faut accepter, à nous constituer.

Ainsi les ultimes visions lisztziennes auront-elles pour noms *Nuages gris*, *Unstern* (étoile maudite et même pourrait-on aujourd'hui le traduire par « trou noir »), *Lugubres gondoles*, *Trauer Vorspiel und Trauermarsch* (Prélude et marche funèbres), *Schlaflos* (Sans sommeil)...

Souvent incompris parce qu'il dépassa plus qu'à son heure la pure et sage logique du langage musical, souvent décrié parce qu'animé par une pulsion visionnaire que peu parviennent à partager (le rêve nous est tellement plus

familier), Liszt ne cessa ainsi de traduire en musique tout un monde que nous portons en nous mais qu'ignore notre rationalité - fausse rationalité on l'aura compris. Ainsi avait souvent procédé Bach, notamment dans ses *Passions* et ses *Cantates*, et ainsi procéderont après lui maints compositeurs comme Scriabine, Iannis Xenakis et bien entendu Olivier Messiaen qui érigea la recherche du *son-couleur* au rang de caractéristique première de son langage.

Ces quelques considérations nous amènent non seulement à bousculer les schémas musicaux traditionnels (ainsi le fit Liszt avec sa pleine réalisation de la « musique à programme »), mais aussi ceux de la psychanalyse.

Il ne faut tout de même pas oublier que Claude Lévi-Strauss, lançant aux sciences humaines une sorte de défi, nous avait prévenu depuis longtemps : la musique, et plus précisément l'invention de la mélodie représente, et sans nul doute continuera toujours de représenter, l'énigme essentielle de l'homme. Cependant les psychanalystes n'en ont jamais dit grand-chose, à commencer par Freud, alors que la musique est le phénomène universel par excellence. La majeure partie de l'humanité ne lit pas de livres mais elle chante et elle danse. Sous les formes du chant, du jeu instrumental, de l'écoute, il n'est pas un seul homme sur terre qui n'ait un rapport, quel qu'il soit, avec la musique. Elle est le langage fondamental, le seul au juste, qui peut communiquer à tous, immédiatement (sans l'intermédiaire d'aucun dictionnaire bilingue) l'entière gamme des sentiments, des affects qui sont à la base de notre pensée (intrication que voudrait dénier le rationalisme avec les fâcheuses conséquences qui en découlent). La musique, en permanence, explore nos fondations originaires. Ses racines oubliées sont fondamentalement celles de notre psyché.

N'y aurait-il donc pas eu lieu, dans le schéma freudien du fonctionnement psychique, aux côtés des affects, des représentations de mots et de choses (les images), de donner place à la *représentation musicale*, ainsi que le montrent de façon péremptoire les œuvres de Liszt ou d'Olivier Messiaen ? Bien dommage, au fond, pour la validité même des théories psychanalytiques que de s'être centrées, surtout en France depuis un demi siècle, sur de pures approches linguistiques... La leçon lisztienne est pourtant d'une clarté remarquable (trop claire dirait-on même).

Nous laisserons à Baudelaire, autre voyant, les quelques mots de la fin.

Dans une lettre de 1860 adressée à Richard Wagner, l'auteur des *Correspondances* écrit ceci à propos de la musique : « Par exemple, pour me servir de comparaisons empruntées à la peinture, je suppose devant mes yeux une vaste étendue d'un rouge sombre. Si ce rouge représente la passion, je le vois graduellement, par toutes les transitions de rouge et de rose, passer à l'incandescence de la fournaise. Il semblerait difficile,

impossible même d'arriver à quelque chose de plus ardent ; et cependant une dernière fusée vient tracer un sillon plus blanc sur le blanc qui lui sert de fond. Ce sera, si vous voulez, *le cri suprême de l'âme montée à son paroxysme.* »