

La Maison-Dieu, 172, 1987, 127-138

Georges BEYRON

FRANÇOIS LISZT MUSICIEN RELIGIEUX ?

« Sans la qualifier pour autant de "maudite",
on ne peut pas dire que la musique religieuse
de l'Abbé nous émeuve beaucoup. La motivation
profonde du virtuose devenu prêtre (faire aller
de paire le sabre du héros et l'encens de l'autel)
nous échappe (...)»¹. »

ALORS qu'à Prague, en 1840, ses admirateurs enthousiastes réclamaient de Liszt son *Ave Maria* d'après Schubert, il joua d'abord l'*Hexameron*, et devant l'insistance renouvelée, défiant à nouveau son auditoire, il se lança dans son « vertigineux morceau de bravoure :

1. Discoscopie de la revue *HI-FI Stéréo*, n° 124, mars 1986 à propos de l'enregistrement en C.D. de la Messe du Couronnement de F. Liszt par G. Lehel, Hungaroton.

le *Galop chromatique*, et, sans terminer, ni l'interrompre il transite élégamment sur l'*Ave Maria*... Tout Liszt est là, dans ce passage du *Galop chromatique* à l'*Ave Maria*. Et Jean Chantavoine qui rapporte le fait d'ajouter non sans malice... : « lorsqu'on essaye de raconter et d'expliquer sa vie, il faudrait une virtuosité comme la sienne pour ménager ainsi les transitions entre ses aventures romantiques et son entrée dans les ordres »².

Liszt nous échappe, comme il a échappé lui-même d'ailleurs à ses deux relations intimes : Marie d'Agoult et la Princesse Carolyne Sayn Wittgenstein, comme il échappera à la prêtrise, puisqu'il ne reçut que les ordres mineurs, comme il nous échappera encore ainsi que tout langage à son propos. Il n'est donc pas question ici de jouer au virtuose des transitions entre Liszt romantique et Liszt religieux ! Laissons donc le « Don Juan parvenu », le « plus adorable amant du monde », le « vagabond infatigable », le « baladin hongrois » pour essayer de rencontrer plutôt le « Saint François de Weimar » selon les appellations dont l'affublaient plus ou moins avec désobligeance ses proches ou ami(e)s...

Atavisme religieux

Si François Liszt, à la fin de sa vie a surtout écrit de la musique religieuse, voire liturgique, ce n'est pas un simple hasard ni un simple concours de circonstances. Il y fut préparé comme malgré lui depuis longtemps, on pourrait même dire dès les années de sa naissance à travers un père, Adam Liszt, violoniste amateur, qui fut séminariste franciscain. On peut imaginer dès lors que l'esprit de François d'Assise dût être présent au foyer Liszt et que par maintes petites touches notre François (Ferenc en hongrois et Franz en allemand) dût en être imprégné. D'ailleurs le fruit bien mûr de cette tendance se fera sentir surtout dans deux de ses œuvres majeures :

2. Cl. ROSTAND, *Liszt. Solfèges*, Seuil, 1960, p. 72.

la *Légende de sainte Elisabeth* cette pure fille de François d'Assise (1862) et *Christus* (1867) cet oratorio dont l'organisation est toute imprégnée de la spiritualité franciscaine, et, dans ce chef-d'œuvre de la fin de la vie qu'est la *Via Crucis* (1879) — les 14 stations du Chemin de la Croix où se rencontrent dépouillement et prophétisme musicaux hors de pair.

Notre garçon Liszt, un hyperdoué musicalement, a été lancé très tôt dans des manifestations publiques où il brille comme nul autre de virtuosité au piano. Mais, de succès en succès, il garde au fond du cœur, et gardera toujours, les sentiments profonds de ses années d'enfance, en particulier de sa première communion célébrée avec une très grande ferveur : « Si j'avais eu une autre éducation, et suivi une autre profession que celle d'un pianiste, à peu près compositeur, peut-être que Dieu m'aurait fait la grâce d'augmenter le nombre des bons prêtres. C'était mon instinct et mon aspiration à l'âge de 15 à 18 ans³. »

Très doué, mais aussi travailleur acharné, Liszt menait de temps à autre, à Paris, une vie de retraite où son penchant à la dévotion « prenait de nouveaux développements »⁴. Ne lui arrivait-il pas alors d'avoir pour unique lecture les Pères du Désert ?

Au tréfonds de lui bouillonnait une âme brûlante et contemplative, tel François d'Assise son « saint de prédilection » — « le sublime amant de la pauvreté, dignement glorifié par Dante ». A la fin de sa vie, en 1884, il lira encore la monographie du Poverello dans les « Études d'histoire religieuse » d'Ernest Renan !

C'est à la suite du grand dépit amoureux éprouvé par sa mise à la porte de la maison des Saint-Cricq, par le Comte lui-même qui ne tenait pas à donner sa fille à un « professeur de pipeau bohémien » qu'il prit la décision ferme alors, de devenir prêtre. Mais il dut aux chères tendresses de sa très bonne mère et à la prudence de

3. Lettre à la Princesse Sayn Wittgenstein (PSW), 1873.

4. Herwegh.

son confesseur, l'Abbé Bardin, amateur de musique — « de servir Dieu et l'Église dans sa profession d'artiste sans aspirer incontinent aux sublimes vertus du sacerdoce »⁵. « Poésie, musique, et aussi quelque grain de révolte native (tel un cheval hongrois) l'ont longtemps subjugué⁶. »

Un homme marqué par les idées de son siècle

Il était dès lors apte, dans sa soif de travail pianistique et de lecture, à se laisser imbiber par les courants d'idée de ce 19^e siècle en plein devenir. Mais au tréfonds de lui-même demeure toujours ce qu'il appelle « sa vie, qui n'est que le développement d'une idée : cette idée, c'est Dieu »⁶. George Sand qui s'était figurée un moment que Liszt était disposé à devenir amoureux d'elle, l'avait senti : « Monsieur Liszt ne pensait qu'à Dieu et à la Sainte Vierge qui ne me ressemble pas absolument⁷. » Le deuxième quart du 19^e siècle est fortement marqué par le « mal de l'avenir » (comme le nôtre d'ailleurs) qui se manifeste dans une inquiétude ressentie par les poètes, les penseurs, les philosophes de l'histoire, les doctrinaires sociaux et certains théologiens. Une idée était sous-jacente dans tous les systèmes, celle d'un « sacerdoce de la pensée poétique ». Liszt, le musicien n'en sera-t-il pas le plus sublime reflet ? Ballanche, les Saint-Simoniens, Châteaubriand, Pierre Leroux, Lammenais, Ozanam, George Sand, Lamartine... en ont été les plus caractéristiques représentants. Liszt les a presque tous lus... Une ferveur multiple agitait tout ce monde qu'elle fut catholique, hérétique... républicaine ou romantique. Toutes les tendances s'unissaient dans l'idée du sacerdoce de l'art⁸.

5. A PSW, Weimar, 1879.

6. Lettre à Marie d'Agoult, 1833 (MDA).

7. George SAND, « Journal intime ».

8. Paul BÉNICHOU, *Le temps des prophètes. Doctrines de l'âge romantique*, Gallimard, 1977, p. 418 et sq.

Liszt lui-même entre 1835 et 1841 écrivit un certain nombre d'articles (la plupart sous forme de lettres) qui « traitent de l'art au sein des destinées sociales qui attestent une intention humanitaire spontanée liée à la prise de conscience de l'artiste »⁸. Les artistes sont assimilés aux prêtres : ils ont pour mission — et en ont le pouvoir, tous deux — « de réconcilier toutes les classes, de les vivifier, de les diriger dans un commun amour vers le but assigné à l'humanité ». En effet la nature de l'art est « d'exprimer, de manifester, d'élever et de diviniser le sentiment humanitaire sous tous ses aspects »⁸. Utopie ? Liszt n'est pas dupe. Il sait fort bien d'une part que de tous les arts, la musique « se trouve dans des conditions de dépendance les plus fâcheuses » et, « qu'elle est soumise aux chances les plus anormales, puisqu'il lui faut avant tout des interprètes intelligents et habiles et puis un auditoire bien disposé et dont les oreilles ne soient pas trop longues »⁸ et, d'autre part il connaît la réalité : le règne de l'art suppose un ordre unitaire, une foi commune qui sont loin d'exister... Intérêts matériels et argent triomphent !

Face à cette explosion du progrès matériel, de l'industrialisation naissante, de la création d'une nouvelle société bourgeoise, Liszt va réagir, comme un François d'Assise le fit en son temps, par une position radicale de « générosité » par rapport aux plus démunis, fécondée par un sens profond de la compassion.

Générosité-compassion

Il tente de montrer ainsi que l'argent n'est pas le but de la vie, même s'il contribue à une certaine qualité de vie. Il l'a éprouvé lui-même, car de l'argent il en gagna à flot lors de ses tournées, mais il en donna tout autant. Il fut comme le disait si bien Bernard Gavoty : « un Prince par le cœur comme par le talent ». Il sut « compatir » en terme chrétien — comme peu le ressentirent de son temps. Quelle émotion ne ressentit-il pas à la terrasse du café Florian à Venise au moment où il apprend la

nouvelle des graves inondations de Pest par le Danube en 1838 ! « Je ressentis aussitôt une compassion inaccoutumée, un vif et irrésistible besoin de secourir tant de malheureux. » Et il part aussitôt à Vienne pour y donner huit « récitals » d'affilés — c'est lui qui a inventé le mot en 1840. Il donnera 20 000 florins à ses compatriotes hongrois. L'année suivante ce sera 60 000 francs donnés qui sont absolument nécessaires à l'érection à Bonn d'un monument à la gloire de Beethoven, qu'il a tant contribué à faire connaître lors de ses récitals de piano... Combien de musiciens dans la gêne aida-t-il ? Berlioz et surtout Wagner savent ce qu'il en est — en dehors des représentations de leurs œuvres qu'il prend en charge. D'ailleurs Wagner sut fort adroitement exploiter l'admiration que Liszt lui portait, sans cependant pour ce dernier en être dupe. Il sut couper les vivres au reçu d'une lettre blessante de Wagner qui n'a que faire de la musique de Liszt... « c'est d'argent que j'ai besoin pour terminer mon *Tristan* ». Outragé Liszt lui répond tout de go : « Puisqu'une seule chose t'intéresse — l'argent — je ne puis croire que mes œuvres puissent retenir ton attention. Ma *Symphonie de Dante* et ma *Messe*, ne pouvant passer pour des actions de banque, dispense-toi de m'envoyer des télégrammes de détresse et des lettres blessantes⁹. »... On sait aussi combien Wagner sut exploiter certains procédés musicaux, ce qui fit dire à André Suarez : « (Liszt) a l'air d'imiter et c'est lui qu'on imite. » Rebuffades, indifférence, voire haine ont été la rançon, le plus souvent de cet admirateur du génie d'autrui auquel il s'est souvent immolé lui-même. Cette admiration transparait « dans toutes ses activités, dans toutes ses créations, dans sa virtuosité comme dans ses transcriptions, dans ses différentes compositions comme dans ses improvisations »¹⁰. Toujours il fut le même homme : admirateur du talent des autres.

9. Bernard GAVOTY, *Prince par le cœur comme par le talent*. Ch. VII de Liszt, Collection Génies et Réalités, Hachette, 1967.

10. Michel SOGNY, *L'admiration créatrice chez Liszt*, Buchet/Chastel, 1975, p. 57.

Alors que Wagner ne croyait en rien au-delà de la vie, Liszt quelque peu prosélyte essaya, sinon de le convertir, du moins de lui faire partager sa foi chrétienne : « Richard, ta grandeur fait ta misère : tu seras fatalement tourmenté, torturé par elles jusqu'à ce que, prosterné dans la foi, tu t'affranchisses de l'une et de l'autre... Il est un seul bonheur, c'est le bonheur éternel. Je ne puis pas te le prêcher ni te l'expliquer, mais je veux bien prier Dieu pour qu'il éclaire ton cœur des puissants rayons de sa foi et de son amour. » Il n'eut pour toute réponse : « L'état d'égoïsme est l'état de souffrance pour l'espèce humaine. Un jour cette force créera sur la terre un état dont nul n'aspirera à sortir pour aller dans un autre monde devenu parfaitement inutile, car il sera heureux : il vivra et aimera... Je crois aux hommes et je n'ai pas besoin d'autre chose¹¹. » Eh oui ! « Qui veut durer, doit endurer » répétait souvent Liszt, un petit sourire en coin !

On sait quelle réaction de pardon il manifesta à ce même Wagner qui avait ravi sa propre fille mariée au meilleur collaborateur de Liszt à Weimar, le merveilleux pianiste et un des premiers grands chefs d'orchestre modernes : Hans von Bülow. Il y fallait une fameuse force d'âme et être habité par un sens profond de l'imitation de Jésus Christ ! Comble, c'est à Bayreuth, lieu même de ce pardon que François Liszt repose sous une dalle toute simple dans sa bure franciscaine...

« Le seul sens actif et très vivace que je conserve est celui de la compassion — écrivait-il en 1882, 4 ans avant sa mort — avec les vibrations intenses des douleurs humaines (...). C'est quelque chose d'analogue aux stigmates de saint François — moins l'extase qui n'appartient qu'aux saints ! Cette bizarre hypertrophie du sens de la compassion m'a atteint à l'âge de 16 ans alors que je voulais me laisser lentement mourir de faim au cimetière

11. B. GAVOTY, cf. note 9, pp. 204, 205.

de Montmartre. Elle ouvrit mon cœur aux sublimes consolations chrétiennes¹². »

Musicien religieux

C'est dans cette fièvre religieuse, que tôt dans sa vie s'est manifesté le désir de créer une musique sacrée qui fut au-delà de celles de la Grande messe des morts d'un Berlioz, d'abord et plus tard, de celle d'un Verdi.

Le *Requiem* de Berlioz, 1837, n'eut tout d'abord pas d'effet sur lui : « abus de fugue, orchestre impuissant à quoi manque absolument le caractère religieux »¹³, alors que 30 ans après, à Leipzig, il trouve cette Messe « prodigieuse, sublime même, mais en maint endroit d'un sentiment différent de celui que le texte du *Requiem* m'inspire »¹⁴. Cette musique sacrée qui point en lui sera aussi différente que celle d'un Verdi, dont le *Requiem*, « œuvre d'importance et réfléchie » est composée avec conscience, mais aussi « profitablement », car son succès — note-t-il avec humour — est soutenu par les « compagnies d'assurance du succès — comme d'ailleurs le *Stabat Mater* de Rossini. Tous deux donnent « de bonnes recettes aux théâtres »¹⁵ ! Ce n'est pas ce qu'il recherche. Dans sa musique d'Église il aspire à s'y mettre tout entier, comme dans son jeu, incroyablement prégnant. Beaucoup y trouvent « trop de piété mystique, trop d'abandon sensible, de genuflexions, de pompe théâtrale... Mais quels compositeurs de ce temps ont-ils l'étoffe de s'identifier au dramatique d'une âme qui se montre à Dieu, qui crie et pleure, qui veut ravir le ciel par la violence, la lutte à la Pascal ? C'est l'humain de tous les temps, c'est chacun de nous au-dessus de tout style ! » Voilà ce qui fut écrit à Pest en 1872 — année de la publication de l'oratorio *Christus*. Pour Liszt, en effet, « la musique

12. A PSW, Venise, déc. 1882.

13. A MDA, déc. 1840.

14. A PSW, Weimar, 1872.

15. A PSW, Budapest, 1877.

n'imité pas, elle exprime. Elle est à la fois une science comme l'algèbre et un langage psychologique auquel des habitudes poétiques peuvent seules faire trouver un sens »... « Pour les âmes élaborées je dois créer des lacrymatoires, je dois allumer des flammes pour les vivants qui me sont chers et conserver les morts que j'aime en des urnes spirituelles et matérielles. En cela consiste pour moi l'Œuvre d'art, telle en est pour moi la signification¹⁶. » Il ajoute encore ailleurs : « Là où le mot ne suffit plus à l'expression, le son lui-même lui donne des ailes et le transfigure » et de reprendre à son compte la définition de la musique par Gerbet : ... « la musique est une transformation du langage, le commencement de la régénération et de la transfiguration de la parole terrestre »¹⁷. Bien plus il a conscience de ne pas cesser « de demeurer musicien en devenant plus fermement chrétien »¹⁷. Aussi sa piété catholique, celle de son enfance lui est-elle devenue « un sentiment régulier et régulateur ». De Rome il écrivait encore en 1865 : « On peut dire que la musique est religieuse par essence, et comme l'âme humaine "naturellement chrétienne". Et puisqu'elle s'unit à la parole, quel plus légitime emploi de ses énergies que de chanter l'homme à Dieu et de servir ainsi le point de ralliement entre les deux mondes — le fini et l'infini ? Une telle prérogative lui appartient, car elle participe à la fois de l'un et de l'autre. Bornée par le temps, elle est sans limites dans l'intensité de son expression. »

Ainsi en est-il du *Psaume XIII* (1855) à la *Via Crucis* (1879) en passant par la *Messe de Gran* (1856), la *Missa choralis* (1865), la *Messe du Couronnement* (1867), la *Légende de Saint-Elisabeth de Hongrie* (1867), le *Requiem* (1868), *Christus* (1872)... A travers ces œuvres spécifiques comme à travers certaines pièces des trois *Années de Pèlerinage* qui s'échelonnent sur toute une vie... Liszt se montre-t-il prédicateur et « prêtre » — au sens large,

16. A Eduard Liszt, Rome, 1862.

17. A Joseph d'Ortigue, Rome, 1862.

à l'instar d'un J.-S. Bach dont il s'est assimilé profondément la manière de dire sa foi-en-musique, par ses diverses transcriptions respectueuses et adaptations destinées au piano puis à l'orgue dont il ouvre une nouvelle voie : la voie symphonique... A Bach il demande « parce qu'il en ressent la nécessité, la clé d'un certain *pathétique chrétien* fait de puissance et de faiblesse, de cœur et d'intelligence, de violence et de douceur, de nuit et de jour, où finalement triompherait la foi qui n'est point dogme mais hymne »¹⁸.

En 1865, 10 ans environ après avoir été « affilié » — comme il le dit — au tiers ordre franciscain à Pest, il eut la simplicité et l'humilité toute franciscaine de rester « simple musicien dans les ordres mineurs au service de l'Église — sans nulle ambition de carrière »¹⁹. Il n'a en effet jamais « attendu ni désiré une position ou un titre quelconque à Rome »²⁰. Il sait très bien que malgré la protection et la grande estime que lui témoigne le Pape Pie IX, le milieu romain du Vatican n'apprécie pas sa musique et il n'ignore pas que sa nomination de Chanoine d'Albano — seulement « honoraire » — alors que Calderon et Copernic le furent « pleinement » — tient à ce qu'il a écrit plus d'un millier de pages de musique religieuse d'usage, qui ne plaisent pas à la majorité des chanoines fermés à l'art vivant... Leur caractère trop moderne et... sérieux rebute. Mais il n'en changera pas pour autant son style car ce dernier vient de son « très intime et permanent sens catholique ». Il sait fort bien enfin que « le difficile de cette tâche sera de rester facile d'exécution et d'intelligence, sans se traîner dans l'ornière du style plat, vulgaire et d'une fausse sentimentalité dont la musique d'église fourmille en beaucoup d'endroits »²¹. Il écrivait cela en 1857. Nous constatons la permanence du problème 130 ans plus tard...

18. J.Y. HAMELINE, Pochette du disque Œuvres d'orgue de Mendellsohn/Liszt, inspirées par J.-S. Bach, AEM AMB 8401.

19. A PSW, 1880.

20. A PSW, Villa d'Este, 1874.

21. A Hermann Cohen, Zurich, 1857.

J.-S. Bach ne fut pas son seul modèle ; il eût aussi, dans sa soif de découverte ceux qui allaient être « canonisés » en quelque sorte par le futur *Motu Proprio* de Pie X en 1903 : *Palestrina* avec le style *a cappella* qu'on lui attribuait, et le *Plain Chant*, selon la notion qu'on en avait alors. Mais il n'est pas du ressort de cet article de montrer comment il s'assimila ces influences — toujours par l'étude et des transcriptions préalables.

Voici enfin, quelques propos de Liszt lui-même au sujet de quelques-unes de ses compositions qui semblent l'avoir le plus marqué.

— La *Messe de Gran* (1855/56), drame sur un texte rituel, est née d'une véritable foi du fond du cœur telle qu'il l'a éprouvée depuis son enfance. « *Genitum non factum* — j'ai plus prié ma messe que je ne l'ai composée²². » A la fin du *Dona nobis pacem* il a réuni le motif principal du *Credo* à ceux du *Kyrie* et du *Gloria* pour achever l'œuvre entière sur le même intervalle de tierce ascendante (la-do) pour chanter à la fois *Credo* et *Amen* afin de « signifier que le réconfort de la foi qui anime les montagnes — est la bénédiction du commandement exaucé de Dieu »²³. Un prédicateur de renom ne lui a-t-il pas dit, à la suite de l'interprétation à saint Eustache de Paris, il y a exactement 102 ans — le 15 mars 1886 — : « c'est l'œuvre musicale la plus théologique que je connaisse ». Et Liszt d'ajouter... « cette opinion s'accrédite, malgré beaucoup d'hésitations »²⁴.

— Si pour le plain-chant il « se rattache volontiers, sans prétention ni obséquiosité »²⁵ à l'école cécilienne de Witt, Ratisbonne, il n'en reconnaît pas moins que les meilleurs et les plus solides résultats obtenus jusqu'à présent, sont ceux du plain-chant grégorien à l'Abbaye des bénédictins à Solesmes. Or, malgré le refus des Céciliens de Ratis-

22. A PSW, 1856.

23. A Haslinger, 1857.

24. A PSW, 1886.

25. A PSW, Buda, 1878.

bonne de publier la *Via crucis*, les *Sept sacrements* et le *Rosaire*, il sait rendre justice aux compositions des Witt, Haberl et autres et contribue à propager la société allemande de sainte Cécile. « Dans certains cas, ma règle demeure : — comme vous ferez, je ne ferai pas²⁶ ! »

— *Via Crucis*, qu'il s'abstient de jouer pour ne pas en gêner la composition, tant que le manuscrit n'est pas achevé, « l'ébranle complètement »²⁷.

— Le *Requiem* est une tentative « d'exprimer ce que la mort a de doux et de rédempteur »²⁸. « En général les grands et les petits compositeurs colorent le *Requiem* en noir, du plus impitoyable noir. Dès le commencement j'ai trouvé une autre lumière — elle continue de rayonner, malgré les terreurs du *Dies irae*, dans la strophe *Recordare* et celle de ma prédilection personnelle :

Vous avez absous Marie-Madeleine
Et exaucé le bon larron,
A moi aussi vous avez donné l'espérance.
Ainsi d'un bout à l'autre jusqu'à la fin²⁹. »

Laissons Liszt conclure lui-même par ces mots de son Testament, écrit le 14 septembre 1860, jour où l'Église célèbre l'Exaltation de la Sainte Croix, fête qui exprime « l'ardent et mystérieux sentiment qui a transpercé d'un stigmate » sa vie entière :

« Oui, Jésus Christ crucifié, la folie et l'exaltation de la Croix, c'était là ma véritable vocation... »

Georges BEYRON

26. A PSW, Weimar, 1885.

27. Olga von Meyendorff, 1878.

28. A Alina Ramann, Budapest, 1883.

29. A PSW, Weimar, 1883.