



HAL
open science

La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche : réforme ou régénération ?

Nicolas Dufetel

► **To cite this version:**

Nicolas Dufetel. La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche : réforme ou régénération ?. *Revue de musicologie*, 2009, 95 (2), p. 359-398. halshs-01264945

HAL Id: halshs-01264945

<https://shs.hal.science/halshs-01264945v1>

Submitted on 2 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License



Articles

- Introduction. Recherche en musicologie : nouvelles perspectives. Colloque de doctorants et jeunes docteurs, Université de Metz, septembre 2008*..... 279
Catherine Massip
- Nouveaux aspects du madrigal espagnol : le madrigal dans le théâtre du XVI^e siècle*..... 283
Stephanie Klauk
- Contenter Trajan ? Les enjeux esthétiques du remaniement du Temple de la Gloire*..... 299
Julien Dubruque
- Une « intrigue » des Märchenerzählungen de Robert Schumann : une geste narratif au service de la formulation musicale*..... 319
Sylvine Delannoy
- Aux frontières de la zarzuela (1849-1856) : perspectives pour l'étude d'un genre et de ses liens avec l'opéra comique au milieu du XIX^e siècle*..... 335
Isabelle Porto San Martin
- La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palinésie de Ballanche : réforme ou régénération ?*..... 359
Nicolas Dufetel
- Le Cercle Beethoven de Boulogne-sur-Mer, 1868-1871*..... 399
Denis Tchorek
- Des manuscrits aux éditions de Sept, ils sont sept de Serge Prokofiev : une histoire retracée*..... 427
Nicolas Moron
- Gustave Charpentier « producteur » : regards d'un compositeur sur les nouveaux médias*..... 449
Michela Niccolai
- Mémoriale de Pierre Boulez : ce que les sources (ne) nous disent (pas)*..... 475
Paolo Dal Molin

Notes et documents

- Un nouveau témoin des notations intervalliques : Reims Ms. 258 (C. 151), f. 190v*..... 525
Christian Meyer
- La redécouverte d'une oeuvre inédite d'André Campra : Les Muses rassemblées par l'Amour, idylle composée pour l'Académie de musique d'Aix-en-Provence*..... 537
Jean-Philippe Goujon

Comptes rendus


Livres

Éditions de musique

Publications reçues

Nécrologies

Les auteurs de ce numéro



ISSN 0035-1601

Tome
95

2009
n° 2

Revue de musicologie



sfm



Tome 95
2009, n° 2

R

Revue de musicologie

M



sfm
société
française
de musicologie

REVUE DE MUSICOLOGIE

Fondée en 1918, la *Revue de Musicologie* est l'organe de la Société Française de Musicologie. Elle a pour objectif de rendre compte de l'activité scientifique internationale dans les domaines de la science de la musique, l'histoire des techniques et des langages musicaux, ainsi que de l'étude des conditions sociales et culturelles de la pratique musicale. Ouverte à toutes les périodes de l'histoire, elle ne publie que des articles originaux, des dossiers de synthèse, des comptes rendus de lecture ou de congrès.

La *Revue de Musicologie* est publiée avec le concours du Centre National de la Recherche Scientifique, du Ministère de la Culture et de la Communication et du Centre National du Livre. Elle est indexée dans : Francis, Current Contents Arts & Humanities, Art & Humanities Citation Index, Music Index, RILM-Répertoire International de Littérature Musicale.

Rédacteur en chef : David FIALA (CESR, CNRS/Université de Tours).

Chargée des comptes rendus : Cécile DAVY-RIGAUX (IRPMF, CNRS).

Comité de rédaction : Denis HERLIN (IRPMF, CNRS), Catherine MASSIP (BnF, EPHE) ; Jean GRIBENSKI (Université de Poitiers), Christian MEYER (CNRS) ; secrétariat : Alban FRAMBOISIER et Thomas SOURY (Société française de Musicologie), Natalie MOREL-BOROTRA (Université Bordeaux III).

Comité de lecture : Jacques BARBIER (Université de Tours), Anne-Sylvie BARTHEL-CALVET (Université de Metz), Peter BLOOM (Smith College, États-Unis), Rémy CAMPOS (Conservatoire National Supérieur de Musique, Paris), Myriam CHIMÈNES (IRPMF, CNRS), Marie-Noël COLETTE (École Pratique des Hautes Études, Paris), Yves GÉRARD (Conservatoire National Supérieur de Musique, Paris), Isabelle HIS (Université de Poitiers), Jean-Louis LELEU (Université de Nice), Anne PIÉJUS (IRPMF, CNRS), Herbert SCHNEIDER (Université de Sarrebruck), Patrick TAÏEB (Université de Rouen), Henri VANHULST (Université Libre de Bruxelles).

Rédaction, ouvrages pour comptes rendus : 2, rue Louvois, 75002 Paris.

* *

La *Revue de Musicologie* paraît à raison de deux fascicules par an. Les demandes d'abonnement, comme les demandes d'admission à la Société Française de Musicologie (cotisation annuelle minimale de 35 € pour les membres résidant en France comme à l'étranger, de 18 € pour les étudiants de moins de 27 ans) sont à adresser à :

Société Française de Musicologie
Bibliothèque nationale de France, Département de la musique
2, rue Louvois, 75002 Paris
<http://www.sfmusicologie.fr>

Le bulletin d'adhésion peut être téléchargé sur le site :
www.sfmusicologie.fr, rubrique « Rejoignez-nous »

Abonnement et vente :

Abonnement (un an, deux numéros) : 35 € TTC (Étranger : 35 € ; par avion : 40 €).

Vente au détail : Éditions Aug. Zurfluh, 13, av. du Lycée Lakanal, B.P. 42, F-92340 Bourg-la-Reine.

Le numéro : 18 €.

Règlement par chèque libellé à l'ordre de la Société Française de Musicologie, 2, rue Louvois, F-75002 Paris (CCP 627-08 S Paris).

Les anciens numéros sont disponibles (de 1917 à 1939) : Kraus Reprint, Route 100, Millwood, New York, N.Y. 10546 ; depuis 1942 : Éditions Aug. Zurfluh, 13, av. du Lycée Lakanal, B.P. 42, F-92340 Bourg-la-Reine: 13,72 € TTC.

La *Revue de Musicologie* est consultable en ligne par l'intermédiaire du portail JSTOR, mis à la disposition des lecteurs dans les grandes bibliothèques.

Conception graphique de la couverture : Jean-Marc Dumont / L'Endroit

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Aucun article soumis pour publication dans la *Revue de Musicologie* ne sera examiné s'il ne se conforme aux normes suivantes :

1. Les articles seront adressés par envoi postal sur support informatique accompagné obligatoirement d'un tirage sur papier en double exemplaire, d'un résumé en anglais d'une demi-page environ et d'une brève notice biographique sur l'auteur. Ils devront également être soumis par fichier joint à un courriel adressé à revuedemusicologie@noos.fr

2. Les notes doivent être numérotées de façon continue, ainsi que les légendes des illustrations et des exemples musicaux.

3. Les exemples musicaux doivent figurer sur des feuillets séparés. Leur emplacement exact, ainsi que celui des illustrations, sera indiqué très clairement dans le texte.

4. Toutes les références doivent être complètes : auteur (nom et prénom), titre, collection s'il y a lieu, lieu et date de publication, page(s) ; lorsqu'est cité un article dans un périodique, le numéro du volume et l'année doivent figurer l'un et l'autre. Les références se conformeront aux modèles ci-dessous :

Barry S. Brook, *Thematic Catalogues in Music. An Annotated Bibliography* (New York : Pendragon Press, 1972 ; *RILM Retrospectives*), p. 176-180.

Samuel Baud-Bovy, « Sur une chanson de danse balkanique », *Revue de Musicologie*, 68 (1972), p. 153-161.

* *

La correction des épreuves doit se borner à celle des fautes d'impression. Toute modification du texte lui-même sera facturée à l'auteur.

Chaque auteur reçoit gratuitement, au moment de la publication, 10 tirés à part de son article sous couverture du numéro. Toute commande de tirés à part supplémentaires (à la charge de l'auteur) doit se faire avec le retour des épreuves corrigées.

* *

Les manuscrits et les livres pour comptes rendus sont à adresser à :

Société Française de Musicologie
Secrétariat de rédaction de la *Revue de Musicologie*
2, rue Louvois
75002 Paris
Tél. (répondeur) : +33 (0)1 53 79 88 45

RÉDACTION
David FIALA

LIVRES POUR COMPTES RENDUS
Cécile DAVY-RIGAUX

Les manuscrits refusés ne sont pas retournés aux auteurs.

Nicolas DUFETEL

La musique religieuse de Liszt à l'épreuve de la palingénésie de Ballanche

Réforme ou régénération ? *

Historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis

(Cicéron, *De Oratore* II, 36)

Franz Liszt considérait sa musique religieuse comme la partie la plus importante de son œuvre. Pourtant, malgré une dynamique manifeste depuis une vingtaine d'années tant chez les musiciens que chez les musicologues, ses messes, motets, oratorios et psaumes ne jouissent aujourd'hui ni de la même diffusion ni du même intérêt que sa musique instrumentale. Cette partie de sa production fait l'objet d'assez peu de recherches, et celles qui existent abordent presque toujours les mêmes problématiques avec les mêmes réflexes méthodologiques : « religiosité », « sentiment religieux », foi du compositeur, (pseudo-)cécilianisme, sécularisation et « dramatisation » de la musique religieuse, alliance de la musique profane et de la musique sacrée, etc. Sur les mille cinq cents références bibliographiques réunies par Michael Saffle dans *Franz Liszt. A Guide to Research*, soixante-six seulement correspondent à des publica-

* La matière de cet article provient de la deuxième partie (« Palingénésie et régénération ») de notre thèse de doctorat : *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, 2 vol. (Tours : université François-Rabelais, 2008). Un jour, en 2005, au détour d'une conversation, Rémy Stricker a eu la judicieuse idée d'attirer notre attention sur cette « chose » parfois brièvement évoquée dans les études sur Liszt : la palingénésie. Nous tenons à le remercier pour cette intuition, germe de la réflexion exposée dans les pages suivantes. Merci également à Serge Gut et Dana Gooley pour leurs précieuses remarques.

tions concernant la musique religieuse, soit environ 4, 5 % du total ¹. Mais même s'il est extrêmement faible, ce pourcentage rend encore imparfaitement compte de l'indifférence avec laquelle est traitée cette partie de l'œuvre de Liszt : les travaux qu'il représente sont aussi variés en genres (thèses, monographies, articles académiques ou grand public) qu'en sujets (analyse, esthétique, influences), et ils proposent très rarement une définition et une délimitation du corpus d'étude représenté par le terme, plutôt vague, de « musique religieuse ² ». Car, comme l'écrivait déjà Joseph d'Ortigue en 1854, au XIX^e siècle, la musique « religieuse » est partout et nulle part à la fois :

Oui, tous admettent une musique religieuse, une musique sacrée, une musique d'église, parce que, aux yeux de tous, religieux ou indifférents, croyants ou non croyants, ces mots expriment un de ces besoins vagues, indistincts, mais naturels et profonds, dont chacun a plus ou moins le sentiment. Mais si le sentiment est partout, la véritable notion, et, à plus forte raison, la véritable théorie n'est nulle part. [...]

Cela étant, il est tout simple que chacun définisse la musique religieuse à sa manière. Dès lors qu'on se base sur ce qu'on appelle le *sentiment religieux*, il n'y a plus de règles, plus de limites ³.

La plupart des musicologues qui portent leur réflexion sur l'œuvre religieux de Liszt ne manquent pas de citer et d'exploiter, à juste titre, son texte « De la musique religieuse », extrait de la série d'articles *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société* (1835) ⁴. Utiliser

1. Michael Saffle, *Franz Franz Liszt. A Guide to Research* (2^{ème} éd., New York et Londres : Routledge, 2004). Voir aussi la bibliographie de Lajos Koch, *Liszt Ferenc. Bibliográfiai kisértlet-Franz Liszt. Ein bibliographischer Versuch* (Budapest : Székesfőváros Házinyomdája, 1936). Koch, qui recense près de cinq mille références alors que Saffle n'en réunit que mille cinq cents, renvoie notamment à de nombreux articles parus du vivant de Liszt, précieux pour les études de réception mais souvent d'accès difficile.

2. Certains de ces travaux seront cités au fil des pages suivantes. Pour les statistiques, voir Dufetel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, vol. 2, p. 535-537.

3. Joseph d'Ortigue, *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant et de musique d'église au Moyen Age et dans les Temps modernes* (Paris : Potier, 1854), col. xxvii. Liszt a abondamment lu cet ouvrage qui lui était « d'un grand secours d'instruction » et à qui il avait « fait les honneurs d'une reliure en beau parchemin blanc à la romaine, parfaitement assortie avec le contenu de cet excellent ouvrage ». Liszt à sa fille, Blandine Ollivier, le 25 décembre 1861. *Correspondance de Liszt et de sa fille Madame Blandine Ollivier (1842-1862)*, éd. Daniel Ollivier (Paris : Grasset, 1936), p. 298. Sur la sécularisation au XIX^e siècle, voir René Rémond, *Religion et Société en Europe. La sécularisation aux XIX^e et XX^e siècles. 1789-2000* (Paris : Seuil, 2001), et Gérard Cholvy, *Christianisme et société en France au XIX^e siècle. 1790-1914* (Paris : Seuil, 2001).

4. Franz Liszt, « De la musique religieuse », extrait du cinquième article de *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société*, dans *Sämtliche Schriften*, dir. Detlef Altenburg (Wiesbaden : Breitkopf & Härtel, 1989-), vol. 1 (*Frühe Schriften*), éd. Rainer Kleinertz, commenté en collaboration avec Serge Gut, 2000, p. 52-58. Les six articles qui forment *De la situation des artistes, et de leur condition*

ces quelques pages pour éclairer la production religieuse de Liszt et évoquer la « réforme » qu'il aurait souhaité mener dans ce domaine sont aujourd'hui deux réflexes, presque des lieux communs, de la recherche lisztienne⁵. Cependant, cette double tradition historiographique doit être interrogée car elle pose notamment deux problèmes épistémologiques et méthodologiques. Premièrement, peut-on vraiment utiliser ce texte de jeunesse pour aborder la musique religieuse que Liszt commencera à composer véritablement plus de vingt ans après, à partir de la *Missa solennis* (dite *Messe de Gran*, 1855-56) ? Deuxièmement, dans « De la musique religieuse », Liszt n'évoque pas une « réforme » de la musique religieuse, mais il emploie le terme « régénération », courant dans les années 1830 et qui semble renvoyer précisément au concept de palingénésie développé par Pierre-Simon Ballanche. On a beaucoup rappelé les influences des saint-simoniens et de Lamennais⁶. Même si elles ne sont plus à démontrer, du moins dans leurs grandes lignes, elles n'en doivent pas pour autant masquer les autres inspirations que Liszt a pu suivre à Paris, où foisonnent dans les années 1830 de multiples doctrines philosophiques et esthétiques. Il faut donc aujourd'hui se pencher sur la place de Ballanche, cet autre penseur fondamental de la Restauration et des premières années de la Monarchie de juillet⁷.

dans la société, ainsi que leur conclusion (« Encore quelques mots sur la subalternité des musiciens »), ont été publiés du 3 mai au 15 novembre 1835 dans la *Gazette Musicale de Paris* (*Revue et Gazette musicale de Paris* après le 11 novembre 1835).

5. Parmi les nombreuses études consacrées à la prétendue « réforme » de Liszt, citons : Werner Felix, « Die Reformideen Franz Liszts », *Festschrift Richard Münich zum 80. Geburtstag*, éd. Hans Pischner (Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1957), p. 104-115 ; Mark Bangert, « Franz Liszt's Essay on Church Music (1834) in the Light of Felicité Lamennais's System of Religious and Political Thought », *Student Musicologists at Minnesota*, 5 (1972), p. 182-219 ; Charles Willis White, *The Masses of Franz Liszt*, PhD (Bryn Mawr College, 1973), p. 31-76 (chapitre 2 : « Liszt's Role in Nineteenth-Century Church Music Reform », « Liszt's activity as a church music reformer » et « The fate of Liszt's church music reform ») ; Paul Merrick, *Revolution and Religion in the Music of Liszt* (Cambridge : Cambridge University Press, 1987, rééd. 2008), p. 87-99 (« Liszt and Palestrina : the plan to reform church music ») ; Hans-Joachim Bauer, « Franz Liszts Reformen zur Kirchenmusik », *Kirchenmusikalisches Jahrbuch*, 73 (1989), p. 63-76. On pourrait encore citer d'innombrables études, notamment toutes les biographies, faisant référence à la « réforme » (voir Saffle, *Franz Liszt. A Guide to Research*, p. 253, 262-265, 300, 435).

6. Voir notamment Ralph P. Locke, *Les Saint-Simoniens et la musique* (Liège : Mardaga, 1992), p. 156-163 ; « Liszt's Saint-Simonian Adventure », *19th-Century Music*, 4 (1981), p. 209-227, et *erratum* dans le numéro suivant, 5 (1982), p. 281. Voir aussi Nicolas Dufetel, « L'artiste saint-simonien et la bataille pour l'autonomie esthétique », *Musique et utopies*, Paris, Cité de la musique, sous presse (2010). Sur Liszt et Lamennais, voir Merrick, *Revolution and Religion*, p. 7-25.

7. Ballanche est quasiment absent des études lisztienes. Il faut cependant attirer l'attention sur quelques pages de l'étude qu'Arthur McCalla lui a consacrée, qui fait la part belle au compositeur. Arthur McCalla, *A Romantic Historiography. The Philosophy of History of Pierre-Simon Ballanche* (Leiden : Brill, 1998),

Qu'ont apporté Ballanche et sa palingénésie à la pensée esthétique de Liszt en général, et à sa réflexion sur la musique religieuse en particulier, en l'occurrence dans son texte de 1835 ? Qu'apporte aujourd'hui le concept de « régénération » à l'étude de sa musique religieuse par rapport à celui de « réforme », généralement utilisé ? Réfléchir à ces questions permettra de comprendre la façon dont Liszt perçoit la tradition, comment il conçoit le progrès et quel est son comportement face à la philosophie de l'histoire, notamment par rapport aux philosophies contemporaines marquées par le « spectre hégélien ⁸ ».

Interroger le rapport de Liszt à Ballanche, et plus précisément les liens entre la palingénésie et le terme « régénération », c'est entrevoir de nouvelles perspectives de recherches : cela permet d'une part d'interroger la tradition historiographique qui évoque systématiquement sa prétendue « réforme » de la musique religieuse et l'influence des saint-simoniens ou de Lamennais, de façon presque exclusive malheureusement ; cela permet d'autre part de livrer une nouvelle lecture du texte de 1835, et, surtout, de vérifier la pertinence de son utilisation pour aborder sa musique religieuse. C'est enfin rappeler l'importance des années parisiennes dans sa formation et dans l'évolution de son œuvre.

I. Ballanche, Liszt et la palingénésie

a. La palingénésie de Ballanche

« C'est Ballanche qui a montré le chemin ⁹ ». C'est ainsi que Paul Bénichou rappelle, au seuil de son étude du néocatholicisme français dans la première moitié du XIX^e siècle, l'importance de Ballanche pour la pensée de son époque et les liens qui le rattachent à Chateaubriand, Lamennais ou aux saint-simoniens, dont il annonce et partage certaines idées ¹⁰. Tout

p. 344-406. McCalla est également l'auteur d'un article où il est question de Liszt, de Lamennais, des saint-simoniens, de Sand et de Ballanche : « Liszt Bricoleur : Poetics and providentialism in early July Monarchy France », *History of European ideas*, 24/2 (1998), p. 71-92.

8. Sur le « spectre hégélien » et la diffusion de la philosophie hégélienne en France (là où Liszt a pu la découvrir dans les années 1830), voir Olivier Tinland, « Ouvrir le système », et Bernard Bourgeois, « Hegel en France », *Lectures de Hegel*, éd. Olivier Tinland (Paris : Le Livre de Poche, 2005), p. 15-27 et p. 36-59.

9. Paul Bénichou, *Le Temps des prophètes* (Paris : Gallimard, 2004 ; *Quarto*), p. 511 (chapitre 3 : « Ballanche »).

10. Prosper Enfantin, institué « Père Suprême » de la religion saint-simonienne par Olinde Rodrigues en 1829, écrit à Ballanche vers 1830 : « Pour nous [les saint-simoniens], Monsieur, pour nous qui croyons à une grande régénération sociale, à un avenir promis par Dieu même à l'humanité, à un nouveau développement de la chaîne non interrompue des traditions, l'auteur de la Palingénésie a pris une noble place parmi les hommes dont l'âme généreuse sympathise avec les destinées humaines. » Cité dans *Œuvres de Saint Simon & d'Enfantin publiées par les membres du conseil institué par Enfantin pour l'exécution de ses dernières*

comme ces derniers, Ballanche développe une philosophie chrétienne du progrès, conséquence, au sein du grand tohu-bohu de doctrines politiques et religieuses qui prospèrent sous la Restauration et la Monarchie de juillet, de la perte de repères d'une société bouleversée par la Révolution¹¹. La pensée de Ballanche, « partout présente » selon Bénichou¹², est très complexe et parfois mystique. Dominée par la double idée d'expiation et de réhabilitation (ou de « régénération »), elle résulte d'une lecture personnelle de son époque, qu'il pense être une période palingénésique, c'est-à-dire une période de fin et de recommencement. « Palingénésie », du grec *παλιγγενεσία* (*palingenesia*), est formé du préfixe *πααλιν* (*palin*) exprimant l'idée de répétition (en sens inverse, à rebours, en arrière) et de *γένεσις* (*genesis*) renvoyant à la naissance/création. Pour seule définition, le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835 propose : « [terme] didactique. Régénération, renaissance¹³ ». Régénération et palingénésie sont donc très liées, presque synonymes. La palingénésie de Ballanche est une régénération dont les modalités sont définies selon un système particulier.

Ballanche professe inlassablement la même formule : « le dogme un et identique de la déchéance et de la réhabilitation¹⁴ ». La tourmente post-révolutionnaire est pour lui une période de trouble, car c'est une régénération sociale. Le régicide de 1793 résultait presque d'une volonté divine ; c'était une expiation nécessaire à la régénération de la société, voire de l'humanité : « Le roi a racheté la France comme Jésus-Christ a racheté le genre humain¹⁵ », écrit-il. À partir de ce constat, Ballanche développe une doctrine du progrès et de la perfectibilité qui est en réalité une théologie du progrès ; il essaie de concilier christianisme et perfectibilité

volontés et précédées de deux notices historiques (Paris : Dentu, 1865), t. 1, p. 40. Sur l'influence de Ballanche et de Lammenais sur le saint-simonisme, voir Alan J. Busst, « An Unpublished Letter from Ballanche to Lamennais », *The Modern Language Review*, 63 (1968), p. 361-369.

11. Philippe Régner écrit à juste titre que la croyance saint-simoniennne dans l'alternance d'époques « organiques » (religieuses) et « critiques » (irreligieuses) intègre « le phénomène des cycles, de ces *corsi* et *ricorsi* de Vico qui fascinent une génération hantée par les souvenirs de la Révolution et de l'Empire et l'irrationnel mais réel *retour* des Bourbons. » Philippe Régner, « Les Saint-Simoniens, le Prêtre et l'Artiste », *Romantisme*, XX/67 (1990), p. 31-46 : 35.

12. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, p. 511.

13. *Dictionnaire de l'Académie française* (Paris : Firmin Didot, 1835), vol. 2, p. 334. C'est aussi la traduction donnée par Anatole Bailly, *Dictionnaire Grec-Français*, éd. revue par Louis Séchan et Pierre Chantrane (Paris : Hachette, 1950), p. 1443 (selon Marc Aurèle, la palingénésie est une « renaissance périodique de l'univers »).

14. Pierre-Simon Ballanche, *Essais de Palingénésie sociale*, t. 1 (*Prolégomènes*), dans *Œuvres* (Paris et Genève : Barbezat, 1830), t. III, p. 16 et 189. Voir Bénichou, *Le Temps des prophètes*, p. 525. Ballanche a publié une version provisoire de sa *Palingénésie sociale* en deux tomes (Paris : J. Didot aîné, 1827-1829) avant deux rééditions augmentées (dans *Œuvres*, 4 t., Genève : Barbezat, 1830, et *Œuvres*, 6 t., Paris : Bureau de l'Encyclopédie des connaissances utiles, 1833). Par la suite il sera toujours fait référence à l'édition de 1830.

15. Ballanche, *L'Homme sans nom* (1820), dans *Œuvres* (1830), t. I, p. 391.

de la société humaine. En christianisant le progrès, « Ballanche-Janus ¹⁶ » veut réconcilier la France postrévolutionnaire en regardant à la fois les temps d'*avant* et les temps d'*après*, faire dériver le nouveau de l'ancien par « un traité d'alliance entre le passé et l'avenir ¹⁷ ». Cette croyance dans un avenir « meilleur » que le passé est proche d'autres doctrines contemporaines, notamment du saint-simonisme, pour qui « l'âge d'or, qu'une aveugle tradition a placé jusqu'ici dans le passé, est devant nous ¹⁸ ».

La pensée de Ballanche, d'abord rattachée à la crise française, n'en a pas moins une portée universaliste. Le philosophe décrit en effet un système global qui ne s'appliquerait pas seulement à la situation contemporaine française et au christianisme. Dans la monumentale *Palingénésie sociale*, épopée du genre humain qu'il a laissée inachevée (1827-1830), il tente en effet d'embrasser l'ensemble de l'humanité depuis ses origines. Il y présente l'histoire humaine comme une succession de cycles, avec des périodes de régénération dites « palingénésiques ». Ballanche, pour qui la nouvelle naissance ne peut se faire qu'après un processus d'expiation, résume ainsi sa doctrine :

Le point de départ de la perfectibilité, c'est le dogme de la *déchéance* et de la *réhabilitation*, comme ce même dogme est la raison des initiations progressives, chaque initiation à la condition de l'épreuve, et l'épreuve toujours sous forme d'expiation.

Ainsi se trouvent expliqués à la fois les temps historiques et les temps mythiques ¹⁹.

Si la dernière crise palingénésique a été la Révolution française, Ballanche décrit également dans les différents livres de sa *Palingénésie sociale* les « cycles » précédents : les « temps mythiques » et les « temps historiques ». Il s'agit donc d'une trilogie :

Le présent, le passé, l'avenir, relativement à la société en général, peuvent donc, à toutes les époques, et sur-tout aux époques de fin et de renouvellement, offrir le sujet de trois épopées réunies par une pensée unique, ancienne dans un ordre de choses et d'idées, nouvelle dans un autre ordre, et néanmoins toujours identique et toujours homogène ; et ces trois épopées ainsi réunies ne formeraient qu'une seule et vaste trilogie. C'est ce que j'ai entrepris pour la société actuelle, héritière elle-même de tant de sociétés antérieures, façonnée par tant d'états préparatoires, et qui subit en ce moment la douloureuse épreuve d'une immense transformation.

Le génie audacieux du Dante conçut un projet semblable à celui qui m'occupe ²⁰.

16. Bénichou, *Le Temps des prophètes*, p. 515.

17. Ballanche, *Essais de palingénésie sociale*, t. 1 (*Prolégomènes*), p. 338.

18. En tête du journal *Le Producteur. Journal de l'industrie, des sciences et des beaux-arts*, premier organe de la doctrine saint-simonienne apparu en 1825. Voir *Le siècle des saint-simoniens. Du Nouveau christianisme au canal de Suez*, éd. Nathalie Coilly et Philippe Régner (Paris : Bibliothèque nationale de France, 2006), p. 58.

19. Ballanche, *Essais de palingénésie sociale*, t. 1 (*Prolégomènes*), p. 343.

20. *Ibid.*, p. 6-7.

Des trois « épopées » formant la *Palingénésie sociale*, *Élégie* devait correspondre au passé, *Orphée* au présent, et la *Ville des expiations* à l'avenir ²¹.

Si l'œuvre de Ballanche peut laisser transparaître un caractère prophétique, c'est parce que l'auteur met en scène ses « visions », en n'hésitant d'ailleurs pas, comme on le lit dans la citation ci-dessus, à se comparer à Dante. Ce type de mise en situation et de visions, véritable artifice littéraire et rhétorique propre au genre, est très courant dans les écrits néocatholiques. Les *Paroles d'un croyant* de Lamennais, dont on connaît l'importance pour Liszt et qui ont sans doute exercé sur lui une influence plus forte, de façon générale, que les œuvres de Ballanche, sont aussi construites de la même façon : il est donné à l'auteur-prophète de voir les temps futurs ²².

L'idée et le mot de palingénésie ne sont pas nés sous la plume de Ballanche ; remonter à leur origine permet d'en mieux appréhender les contours et les éventuelles applications musicales. Le terme « régénération » avait commencé à revêtir une portée philosophique et sociale à la fin du XVIII^e siècle, notamment pendant la Révolution — il était alors sur la voie de la conceptualisation ²³. Ballanche a précisément développé sa *Palingénésie sociale* sur le modèle de la *Palingénésie philosophique* de Charles Bonnet (1770). Naturaliste et philosophe, ce dernier s'était intéressé à la parthénogenèse végétale et avait décrit des *germes* biologiques qui, survivants, permettent à des corps de se régénérer (soit la préexistence

21. Voir McCalla, *A Romantic Historiosophy. The Philosophy of History of Pierre-Simon Ballanche*, p. 148.

22. Si les mentions de Ballanche restent assez rares dans la correspondance de Liszt jusqu'à la fin de sa vie, il est indéniable que celles de Lamennais sont plus fréquentes. En outre, on a la preuve que Liszt a relu les *Paroles d'un croyant* après 1866, puisqu'il en a annoté un exemplaire, aujourd'hui conservé au Musée-mémorial et Centre de recherche Liszt Ferenc de Budapest : Félicité de Lamennais, *Paroles d'un croyant. Une voix de prison. L'esclavage moderne, précédés d'une étude sur Lamennais par M. Sainte-Beuve de l'Académie Française. Nouvelle édition*, Paris, Michel Lévy, 1866 (LK 278).

23. Albert Martinez relève le mot « régénération » dans des centaines d'adresses à l'Assemblée nationale lors de la Révolution (Albert Martinez, *Les origines des cultes révolutionnaires — 1789-1792*, Paris : Bellais, 1904, p. 20 [reprint Genève : Slatkine-Megariotis, 1977]). « Régénération » fait même l'objet d'une notice dans le volume « Idées » du *Dictionnaire critique de la Révolution française* dirigé par François Furet et Mona Ozouf (Paris : Flammarion, 2007, p. 373-389). Surgissant « dans la marée de brochures, libelles, pamphlets, souvent anonymes, qui accompagnèrent la réunion des États généraux », la nécessité de la régénération fait alors unanimité. Cependant, comme l'écrit Ozouf, ses modalités sont discutées et il y a deux façons de la concevoir : soit l'épisode révolutionnaire est en lui-même la régénération (« régénération miraculeuse », ou passive), soit elle reste à venir, après la Révolution (« régénération laborieuse », ou active). On retrouve cette différence entre Bonnet et Ballanche, matérialisée par la notion hégélienne d'*œuvre* (*Werk*) ou de « faisabilité » de l'histoire selon l'expression de Reinhardt Koselleck (*Le Futur passé. Contribution à la sémantique des temps historiques*, Paris : Éditions de l'EHESS, 1990, p. 233-247).

d'un germe « impérissable » à la fécondation) ²⁴. Bonnet considère que la palingénésie opère sur un corps indestructible qu'il nomme « germe de restitution ». Reconnaissant lui-même avoir été influencé par Leibniz et notamment par sa théodicée, il développe aussi un certain nombre de spéculations métaphysiques et religieuses, au premier rang desquelles se trouve la théorie du germe de restitution comme lien entre le corps et l'esprit, noyau commun entre la vie présente et les vies futures ²⁵. La palingénésie rejoint ici les croyances de la métempsycose. Pour McCalla, la théorie de Bonnet serait même une adaptation scientifique de la pensée pauline sur la Résurrection ²⁶.

Afin de rendre plus clair le fondement de sa pensée, Bonnet recourt à la métaphore de la chenille qui se transforme en papillon dans la chrysalide. Ballanche reprend ce *topos* à une différence près : dans la palingénésie *philosophique* de Bonnet, le processus de transformation se faisait seul, selon les lois de la nature ; en revanche, dans la palingénésie *sociale*, il doit être entrepris par l'humanité elle-même. La palingénésie de Ballanche, active et non passive, rejoint ainsi l'idée d'une « faisabilité » de l'histoire ²⁷ :

La chrysalide, qui fut une chenille rampante, devient l'éclatant papillon qui se joue avec tant de grâce dans le vague des airs, qui se repose à peine sur le calice embaumé des fleurs ; mais cette métamorphose, emblème si prodigué par l'Auteur de la vie universelle [Bonnet] est tout organique ; elle s'opère sans que la chenille ait besoin d'y concourir. Il n'en est point ainsi de la chrysalide humaine : il faut qu'elle se donne à elle-même les ailes brillantes sur lesquelles elle doit s'élever de région en région, jusqu'au séjour de l'immutabilité et de la gloire éternelle ²⁸.

Ballanche, à la suite de Herder et Hegel, utilise également la métaphore du phénix, déjà symbole de la Résurrection dans l'art chrétien médiéval. À la différence de la chenille, le phénix entreprend lui-même l'action nécessaire à une régénération qui marquera nécessairement un « mieux »

24. Charles Bonnet, *Palingénésie philosophique, ou idées sur l'état passé et sur l'état futur des êtres vivants*, 2 t. (Genève : Philibert et Chirol, 1770), t. 1, p. 79-84. Sur Bonnet, voir Thierry Hoquet, « Indications bibliographiques » et Christiane Frémont, « La métaphysique et la théologie dans les sciences naturelles : Bonnet et Leibniz », *Corpus*, 43 (2003 ; *La connaissance du physique et du moral [xvi^e-xviii^e siècles]*, éd. Thierry Hoquet), p. 419-422 et 423-456.

25. Voir Teresa Chevrolet, « Inscription de la science et système unitaire : une lecture de Balzac et de Poe », *Romantisme*, XVII/58 (1987), p. 81-100 : 91 ; Arthur McCalla, « Palingenesie Philosophique to Palingenesie Sociale : From a Scientific Ideology to a Historical Ideology », *Journal of the History of Ideas*, 55 (1994), p. 421-439 : 422-423. Bonnet suppose aussi l'existence d'un corps futur, spirituel et immatériel, proche des anges. Jacques Marx, « L'idée de palingénésie chez Joseph de Maistre », *Revue des études maïstriennes*, 5-6 (1980), p. 113-124.

26. McCalla, *A Romantic Historiosophy. The Philosophy of History of Pierre-Simon Ballanche*, p. 428.

27. Koselleck, *Le Futur passé*, p. 233-247.

28. Ballanche, *Essais de palingénésie sociale*, t. 1 (*Prolégomènes*), p. 125-126.

par rapport à son état antérieur ²⁹. Ballanche transforme donc la palingénésie naturelle et philosophique de Bonnet en une palingénésie *sociale*. Selon lui, l'homme n'est perfectible qu'en société ; l'ère du « plébéianisme » — c'est son expression — est imminente. À travers son système palingénésique, c'est tout une doctrine chrétienne du progrès qui se met en place.

Plus tard dans le siècle, Littré donnera finalement de la palingénésie une définition matérialisant sa conceptualisation et prenant en compte la nouvelle dimension du terme que ne laissait pas transparaître celle du *Dictionnaire de l'Académie* en 1835 : la palingénésie est désormais reconnue comme un « système de philosophie de l'histoire, d'après lequel les mêmes révolutions se reproduiraient sans cesse dans un ordre donné ³⁰ ». Dorénavant, cette palingénésie forgée par Ballanche est associée à une conception cyclique et perfectible de la philosophie de l'histoire, assimilée au discours rationaliste de l'antinomie historique (qui n'est pas antithétique avec la thèse providentialiste) ³¹. Mais la palingénésie est très loin d'être la seule doctrine du progrès au XIX^e siècle. En effet, ce siècle a vu se développer une pléthore de réflexions, de « grands récits » et d'idéologies sur ce sujet, dans lesquels le spectre hégélien est omniprésent. Dans *Le sens du progrès*, Pierre-André Taguieff en retrace les grandes lignes et aborde notamment la dialectique entre passé, présent et avenir, capitale pour Ballanche et, on le verra, pour Liszt :

Un postulat fondamental organise le système des croyances progressistes : l'avenir ne fait rien d'autre que dévoiler et développer ce qui est déjà dans le présent, dont le « germe » était dans le passé. Un célèbre fragment de Leibniz, au XIX^e siècle, fonctionne en tant que maxime : « le présent est gros de l'avenir ». Il est compris par les théoriciens progressistes du progrès, tel Pierre Leroux, comme signifiant que le passé et le présent contiennent l'avenir. Le positiviste Littré écrit en 1852, résumant la grande évidence « progressiste » : « C'est justement parce que le dogme nouveau a une pleine

29. Ballanche écrit : « Ainsi les sociétés humaines meurent et renaissent comme le phénix. Mais c'est le phénix qui construit son propre bûcher, parcequ'il [sic] veut trouver dans les éléments intimes d'un principe devenu stationnaire le germe d'un nouveau principe progressif ». Ballanche, *Essais de palingénésie sociale*, t. 2 (*Orphée*), p. 360. Pour Herder, « le genre humain est un Phénix ». Johann Gottfried Herder, *Histoire et Cultures* (Paris : Garnier Flammarion, 2000), p. 60-61. Voir aussi Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *La Raison dans l'histoire* (Paris : 10/18, 1988), p. 54.

30. Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, 4 t. (Paris : Hachette, 1873-1874), t. 3, p. 911.

31. « Quatre conceptions opposées de l'histoire donnent lieu à quatre discours possibles [providentialiste, rationaliste, fataliste et pessimiste], qui se détachent dans le champ de bataille de l'antinomie de l'histoire. [...] Le propre d'une antinomie est de présenter une alternative qui ne peut pas être tranchée de façon unilatérale. Chacune de ses branches comporte une part de vérité. De là provient la difficulté extrême de la philosophie de l'histoire, qui doit apporter une solution à cette antinomie dans une sorte de synthèse impossible, censée rendre compte de ses multiples facettes contradictoires. » Bouton, « Hegel et l'antinomie de l'histoire », *Lectures de Hegel*, p. 300-348 : 311.

intelligence du passé qu'il est apte à nous éclairer sur nos destinées futures³². »

« Le mouvement nécessaire vers le mieux ou marche générale vers la perfection finale », pour reprendre la définition du « progressisme » donnée par Taguieff³³, peut donc se faire dans un dialogue avec le passé, qui contient des « germes » de présent, et, par conséquent, d'avenir. La métaphore du germe, écho de l'origine biologique de la palingénésie, est également réinvestie dans la *Palingénésie musicale* de d'Ortigue (1833) que Liszt a lue et citée dans son texte de 1835. En 1851, il citera aussi la fameuse maxime de Leibniz, nécessaire pour comprendre sa relation aux traditions, plus précisément au chant grégorien et à la Renaissance.

b. Ballanche parmi les « dadas » et autres « écuries philosophiques » de Liszt

Dans la première moitié des années 1830, Ballanche est un des auteurs privilégiés de Liszt. Selon Jacques Vier, il serait même alors la principale référence intellectuelle et littéraire mentionnée dans les lettres échangées par le compositeur et Marie d'Agoult³⁴. Les deux hommes se sont connus, mais malheureusement, rien de leur correspondance, si elle a existé, n'a été retrouvé³⁵. Entre 1833 et 1836, Liszt le rencontre plusieurs fois, se rend chez lui et le reçoit même en compagnie de Lamennais et George Sand (1835)³⁶. En septembre 1834, en route pour La Chênaie, propriété bretonne de Lamennais où il va passer plusieurs semaines, il écrit à Marie d'Agoult pour lui dire combien il est enthousiasmé par ses écrits :

Le ciel était calme, transparent, uni — depuis lors il n'y a pas un seul nuage, — je rêvais bien profondément — ensuite je me mis à lire l'*Orphée* de Ballanche

32. Pierre-André Taguieff, *Le sens du progrès. Une approche historique et philosophique* (Paris : Flammarion, 2004), p. 77-78. Sur le XIX^e siècle, voir aussi p. 187-219.

33. *Ibid.*, p. 11.

34. Voir *Franz Liszt-Marie d'Agoult. Correspondance*, éd. Serge Gut et Jacqueline Bellas (Paris : Fayard, 2001), p. 53, 75, 126, 174, 176, 180, 239, 245, 263, 745 notamment. Jacques Vier, *La comtesse d'Agoult et son temps*, 6 vol. (Paris, Armand Colin, 1955-1963), vol. 1, p. 144.

35. Voir Charles Suttoni, « Liszt Correspondence in Print. An Expanded, Annotated Bibliography », *Journal of the American Liszt Society*, 25 (1989) ; « Liszt Correspondence in Print. A Supplementary Bibliography », *Journal of the American Liszt Society*, 46 (1999).

36. Liszt à Madame Dupin, le 9 mai 1835, *Franz Liszt's Briefe*, éd. La Mara, 8 vol. (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1893-1905), vol. 8 (1823-1886 : *Neue Folge zu Bde. I und II.*, 1905), p. 7. Voir les lettres de Liszt à Marie d'Agoult, *Franz Liszt-Marie d'Agoult. Correspondance*, p. 75 (juin-juillet 1833), p. 126 (vers le 20 mai 1834) et p. 239 (24 mai 1836). Le 29 mai 1836, il dîne avec Ballanche, d'Eckstein, Montalembert, Meyerbeer, Nourrit, Chopin, Delacroix et Barrault, la plupart liés au néocatholicisme (*Franz Liszt-Marie d'Agoult. Correspondance*, p. 245).

que j'achèverai ce soir. C'est un bien magnifique livre — et qui a été bien secourable à mon pauvre cœur si troublé, si oppressé — pendant tout ce voyage. Le lendemain je m'en allai prier puis je me mis à marcher et à relire *Orphée*. Dieu que de grandes et magnifiques choses.

Il cite ensuite une dizaine d'extraits de Ballanche : « Qu'importe que l'homme soit heureux pourvu qu'il soit grand ! », « Le bandeau de l'inspiration est aussi un diadème ! », « Le poète est l'expression vivante de Dieu, de la nature et de l'humanité ! », etc.³⁷. Quelques jours après être arrivé à La Chênaie, où mûrit son essai sur la musique religieuse qui sera publié l'année suivante, il écrit finalement à la comtesse d'Agoult avoir relu « tout Lamennais et Ballanche³⁸ ». On a souvent rappelé l'importance de ce séjour chez Lamennais pour l'édification de la pensée sociale et religieuse de Liszt. Or il apparaît que Ballanche y a aussi été présent à travers ses écrits. En 1835, Liszt, récemment installé à Genève, au début de ses célèbres « Années de pèlerinage », communique à sa mère une liste de livres qu'elle doit lui envoyer ; aux côtés de quelques titres de Bossuet, Chateaubriand, La Fontaine, Lamennais, Montesquieu ou Rabelais qu'il réclame se trouvent les œuvres complètes de Ballanche en quatre volumes³⁹.

À partir de 1836, cependant, Ballanche est de moins en moins cité par Liszt dans ses lettres et finit par en disparaître presque totalement⁴⁰. Il faut dire qu'à l'époque, il déçoit les attentes de ses lecteurs, car il met du temps à achever son grand œuvre, la *Palingénésie sociale*. À ce sujet, une lettre de Liszt laisse percer une certaine ironie (et pourquoi pas aussi quelque désillusion ?) :

Mr Ballanche est bien long, ce me semble, à bâtir sa *Ville des expiations* (quelqu'un me disait dernièrement en me parlant de ses œuvres : j'attends, pour les lire, « la Ville des explications »). Je ne suis malheureusement ni un Amphion, ni un Orphée ; si un excellent piano à queue pouvait prétendre à remplacer la Lyre trois fois sainte, je me sentirais une furieuse envie de venir à son aide afin de presser un peu ses mystagogiques constructions⁴¹.

37. Liszt à Marie d'Agoult, le 15 septembre 1834, *Franz Liszt-Marie d'Agoult. Correspondance*, p. 174-175.

38. Liszt à Marie d'Agoult, le 23 septembre 1834, *Franz Liszt-Marie d'Agoult. Correspondance*, p.180.

39. Liszt à sa mère, Anna Liszt, le 26 juillet 1835, *Franz Liszt. Briefwechsel mit seiner Mutter*, éd. Klára Hamburger (Eisenstadt : Amt der Burgenländischen Landesregierung, 2000), p. 67.

40. D'après la correspondance éditée. Sur les conséquences de l'absence d'une édition complète et fiable de la correspondance de Liszt, voir Nicolas Dufetel, « Les écrits de Franz Liszt. Quelques réflexions épistémologiques et méthodologiques sur leur paternité et leur typologie », *Ecrits de compositeurs (1850-2000). Problèmes, méthodes et perspectives de recherches*, dir. Michel Duchesneau et Valérie Dufour (Turnhout : Brepols Publishers, à paraître), et « Franz Liszt et la 'propagande wagnérienne'. Le projet de deux livres en français sur l'histoire de l'opéra et sur Wagner (1849-1859) », *Acta musicologica*, à paraître (2010/1).

41. Liszt au baron d'Eckstein, le 31 mars 1836. Robert Bory, *Une retraite romantique en Suisse. Liszt et la comtesse d'Agoult* (Paris : Victor Attinger, 1930), p. 101.

La ville des expiations, ultime « vision » de Ballanche, restera inachevée. On voit bien percer dans ces lignes la malice de Liszt, qui ironise à la fois sur l'incapacité du piano à rivaliser avec la lyre d'Amphion ou d'Orphée et sur la complexité de son système, de ses *mystères* et de ses « mystagogiques constructions ». Le jeu de mots « ville des explications » est révélateur de la façon dont était généralement perçue l'œuvre de Ballanche, dont la réputation était d'avoir un discours extrêmement complexe, hermétique et même quelque peu saugrenu⁴². Les contemporains de Liszt n'ont d'ailleurs pas manqué de relever le goût prononcé du jeune virtuose pour ce genre de doctrines. Son intérêt pour les idées de Ballanche était aussi connu (et aussi moqué) que sa passion pour Lamennais et les saint-simoniens. Heine résume en des termes très crus les multiples « écuries philosophiques » et les « dadas » du virtuose :

Ses tendances intellectuelles sont fort remarquables : il a un goût très vif pour la spéculation, et les intérêts de son art le préoccupent moins encore que les recherches des différentes écoles où l'on discute la grande question qui embrasse le ciel et la terre. Il fut pendant longtemps tout ardeur pour les beaux aperçus saint-simoniens ; plus tard, il se perdit dans les pensées spiritualistes ou plutôt nébuleuses de Ballanche ! Il extravague aujourd'hui pour les doctrines catholico-républicaines d'un Lamennais, qui a planté sur la croix le bonnet du jacobinisme... Le Ciel sait dans quelle écurie philosophique il trouvera son prochain dada ! Mais on ne peut refuser des éloges à cette infatigable soif de lumière et de divinité qui témoigne de ses tendances vers les choses sacrées et religieuses⁴³.

Quelques mois plus tard, Liszt, piqué au vif, se défendra publiquement de ces moqueries dans sa septième *Lettre d'un bachelier ès-musique*⁴⁴. Mais Heine n'en était pas à sa première taquinerie puisqu'à l'occasion d'un concert dans un salon de la Chaussée d'Antin, en 1836, il avait déjà fait du jeune virtuose un diffuseur, un traducteur, un prophète, même, de la pensée de Ballanche :

On commença par faire de la musique, écrit Heine. Franz Liszt s'étant laissé entraîner au piano, releva sa chevelure au-dessus de son front spirituel, et livra une de ses plus brillantes batailles. Les touches semblaient saigner. Si je ne me trompe, il joua un passage de la *Palinogénésie* de Ballanche, dont il traduisit les idées en musique, chose fort utile pour ceux qui ne peuvent lire dans l'original les œuvres de ce célèbre écrivain⁴⁵.

42. Alan J. Busst, *L'Orphée de Ballanche : Genèse et signification. Contribution à l'étude du rayonnement de la pensée de Giambattista Vico* (Bern : Peter Lang, 1999). D'après Busst, l'hermétisme du système de Ballanche résulterait en partie de l'édition incomplète de ses œuvres, et donc de l'absence de maillons essentiels de sa démonstration.

43. Heinrich Heine, « Lettres confidentielles », n° 2, *Revue et gazette musicale de Paris*, 4 février 1838, p. 41-43.

44. Franz Liszt, « A M. Heine » (septième *Lettre d'un bachelier ès-musique*), *Frühe Schriften*, p. 170-177.

45. Heinrich Heine, « Florentinische Nächte », n° 2 (1836), *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, dir. Manfred Windfuhr, 16 vol. (Hamburg : Hoffmann und Campe, 1973-1997), vol. 5 (*Almansor, William Ratcliff, Der Rabbi von Bache-*

Il est très peu probable que Liszt ait composé une « palingénésie musicale » ; l'anecdote est à mettre sur le compte de la célèbre ironie pinçante de Heine. Mais si aucune de ses œuvres n'y ressemble de près ou de loin, les idées de Ballanche ont bien occupé sa pensée à cette époque effervescente, pendant laquelle il défend avec véhémence le sacerdoce de l'artiste et le rôle social de la musique.

Quand Liszt écrit son essai sur la musique religieuse, les débats sur la « dégénérescence » de la musique religieuse et l'idée de régénération irriguent une grande partie de la pensée contemporaine. La dialectique passé/présent que représente la régénération, à une époque où les artistes et la société sont à la recherche de nouveaux repères face à l'Histoire, est au centre des préoccupations de maints esprits. Ce n'est pas un hasard si le peintre Paul Chenavard décide, lorsque le gouvernement de la toute jeune Seconde République lui commande la décoration du Panthéon, de s'attaquer à l'histoire de l'humanité en projetant une vaste *Palingénésie sociale* (ou *La Philosophie de l'Histoire*). Avant que le coup d'État du 2 décembre 1851 ne fasse avorter le projet en rendant l'église au culte catholique, Chenavard a pourtant eu le temps de préparer l'esquisse de cette ambitieuse mosaïque inspirée par Hegel et par des doctrines franc-maçonniques⁴⁶.

II. L'article « De la musique religieuse » (1835) face à la musique d'église de Liszt

a. Allier le théâtre et l'église, la révolution et la religion ?

Il n'est sans doute aucune étude sur la musique religieuse de Liszt qui ne mentionne, et à juste titre, son essai « De la musique religieuse » (1835). Cependant, faut-il pour autant essayer d'en appliquer les idées aux œuvres qu'il a principalement composées entre 1855 et 1886 ? Faut-il prendre ce texte pour un exposé *théorique* dont l'application *pratique* se trouverait à la lettre dans ses œuvres largement postérieures ? Liszt a-t-il conservé les mêmes idées tout au long de sa carrière ? Cela revient à poser la question de la continuité, des constantes ou des fils rouges dans sa pensée.

Tout d'abord, il faut examiner la pertinence et les modalités du recours au texte de 1835 pour présenter et analyser la musique religieuse de Liszt, et il semble qu'on s'est malheureusement peu interrogé jusqu'à présent sur la recevabilité d'une telle méthode. Certains résument et réduisent généralement les propos du compositeur en écrivant, certes à sa suite, qu'il souhaitait la création d'une nouvelle musique, qui « résumera[it] dans de

rach, Aus dem Memoiren des Herren v. Schnabelewopski, Florentinische Nächte, 1994), p. 352.

46. Marie-Antoinette Grunewald, « Paul Chenavard (1807-1895) », *Bulletin des Musées et Monuments Lyonnais*, VI/1 (1980), p. 1-28. Voir aussi le catalogue de l'exposition *Le Temps de la peinture, Lyon 1800-1914*, éd. Sylvie Ramond, Gérard Bruyère et Léna Widerkehr (Lyon : Fage, 2007), p. 242-247.

colossales proportions le THÉÂTRE et L'ÉGLISE⁴⁷ » ; d'aucuns ont ainsi tenté de rechercher cette alliance dans ses messes, ses motets ou ses oratorios qui présentent parfois, il est vrai, un traitement dramatisé du texte liturgique — ce n'est pourtant pas un cas unique dans les annales de l'art religieux et il faudrait avant tout s'entendre sur ce que cela signifie⁴⁸. Il est évidemment très séduisant d'essayer d'appliquer ainsi les écrits de Liszt à sa musique et d'établir des correspondances. Mais peut-on aveuglément appliquer à des œuvres ultramontaines comme la *Messe de Gran* et *Via Crucis* les idées du jeune artiste parisien « humanitaire⁴⁹ » ? Il faut d'abord remarquer que le texte de 1835 n'est pas contemporain des œuvres religieuses de Liszt : trois furent écrites entre 1842 et 1847, mais sa production dans ce domaine a véritablement commencé au milieu des années 1850, avant d'exploser après son installation à Rome en 1861⁵⁰. Avant de chercher à appliquer les idées de jeunesse du compositeur, il faudrait donc être certain qu'il n'a pas changé d'avis entre le texte de 1835 et la composition de ses œuvres. En réalité, il faut bien le dire, la musique religieuse *évoquée* et non *théorisée* par Liszt dans « De la musique religieuse » n'est pas la même que celle qu'il a composée par la suite : « Nous voulons parler d'une régénération de la *musique religieuse* », écrit-il à vingt-quatre ans. « Quoique par ce mot on ne désigne ordinairement que la musique exécutée à l'église pendant les cérémonies du culte, continue-t-il, je le prends ici dans sa plus large acception⁵¹ ». Il le précise donc bien : le terme est utilisé « *dans sa plus large acception* », c'est-à-dire qu'il

47. Liszt, « De la musique religieuse », *Frühe Schriften*, p. 58. La typographie particulière des articles de Liszt, faisant appel à des italiques, à des petites et à des grandes majuscules, est directement influencée par les pratiques des publications saint-simoniennes. Sur le seul fragment manuscrit conservé pour ces textes, Liszt exige de l'éditeur leur prise en compte exacte (GB-Lbl Add. Ms. 33965, f. 237-242).

48. À propos de la célèbre débâcle de la *Messe de Gran* à l'église Saint-Eustache en 1866, on pouvait lire dans *La Revue savoissienne (Association florimontane d'Annecy)*, VII/3, 15 mai 1866, p. 44.) : « On peut reprocher à Liszt d'avoir poussé trop loin la dramatisation de la messe, mais on ne saurait méconnaître dans son œuvre de grandes beautés. »

49. Sur le mouvement humanitaire, voir Bénichou, *Le Temps des prophètes*, p. 805-977. Pauline Pocknell s'interroge à juste titre sur le *Papst Hymnus* de 1865 : « How and why did the humanitarian Liszt of the 1830s move to such a militant pro-Papal stance in 1865 ? » Pauline Pocknell, « Liszt and Pius IX : The Politico-Religious Connection », *Liszt and the Birth of Modern Europe. Music as a Mirror of Religious, Political, Cultural, and Aesthetic Transformations*, éd. Michael Saffle et Rossana Dalmonte (Hillsdale : Pendragon, 2003 ; *Franz Liszt Studies*, 9), p. 61-93.

50. *Ave Maria* LW J1 (1842) ; *Pater noster* LW J3 (1846) ; *Missa quattuor vocum ad aequales* LW J5 (1846-1847). Ces trois œuvres ont connu plusieurs révisions et éditions successives. Sur l'évolution de la production religieuse de Liszt, voir Dufetel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, vol. 1, p. 115-181 (chapitre 3 : « L'appel de Rome. Pour une 'Zukunftskirchenmusik' ? »).

51. Liszt, « De la musique religieuse », *Frühe Schriften*, p. 56.

correspond à cette musique du sentiment religieux, aussi banale que floue dans sa définition comme le remarquera d'Ortigue (voir ci-dessus), et non à la musique *d'église*. Liszt distingue bien deux types de musiques religieuses et il n'en aborde qu'un, le plus vaste. Comme si cela n'était pas assez clair, il écrit encore un peu plus loin :

Comme autrefois, et plus même, la musique doit s'enquérir du PEUPLE et de DIEU ; aller de l'un à l'autre ; améliorer, moraliser, consoler l'homme, bénir et glorifier Dieu.

Or, pour cela faire, la création d'une *musique nouvelle* est imminente, essentiellement religieuse, forte et agissante, cette musique qu'à défaut d'autre [nom] nous appellerons *humanitaire*, résumera dans de colossales proportions le THÉÂTRE et L'ÉGLISE. Elle sera à la fois dramatique et sacrée, pompeuse et simple, pathétique et grave, ardente et échevelée, tempétueuse et calme, sereine et tendre.

La Marseillaise, qui mieux que les récits fabuleux des Hindous, des Chinois et des Grecs, nous a *prouvé* la puissance de la musique, la Marseillaise et les beaux chants de la révolution, en ont été les terribles et glorieux préambules⁵².

Il est évident que Liszt ne traite pas ici de la musique d'église. Comme le remarque Dalmonte, ce qu'il définit est d'ailleurs « plutôt vague »⁵³. Comment donc appliquer de tels propos pour étudier les messes et les motets *liturgiques* composés par la suite ? Ces lignes devraient dès lors suffire pour confirmer la prudence nécessaire lorsqu'on utilise le texte de 1835 afin d'analyser sa musique d'église, liturgique et paraliturgique.

Mais allons un peu plus loin : Liszt, sur une période de cinquante ans, entre l'article de 1835 et la composition de son œuvre religieux, aurait-il pu changer d'idées ? Une comparaison exhaustive des écrits du jeune compositeur et de ses réalisations mûres dépasserait les limites de cet article, aussi ne donnerons-nous qu'un seul exemple, celui de *La Marseillaise*. En 1835, Liszt écrit que le « préambule » de la nouvelle musique, la musique « humanitaire », a été la *Marseillaise*. Or, voici ce qu'il confie à Olga von Meyendorff en 1874 à propos d'un texte de Victor Hugo sur Pétrarque et le chant révolutionnaire :

Merci de la *lettre-Pétrarque* de Victor Hugo. Je la relis d'autant plus volontiers qu'elle me revient par vous. Les vingt dernières lignes me plaisent extrêmement : « Pétrarque est une sorte de Platon de la poésie..... mais le malheur lui manque.... » etc. Ce qui précède [sur la *Marseillaise*] me semble ampoulé et faux ; aussi, malgré ma profonde admiration pour le génie de V.

52. *Ibid.*, p. 58.

53. Rossana Dalmonte note avec pertinence que cette définition en révèle « poco sulla reale fisionomia del nuovo genere ». Rossana Dalmonte, « Un manifesto romantico : F. Liszt, sulla musica religiosa dell'avvenire », *Musical/Realtà*, 4 (1981), p. 149-160. On pourrait même ajouter que Liszt évoque davantage la musique en général, véritable sacerdoce pour l'artiste-prophète de l'époque, qui doit alors prendre une connotation sacrée ou rendre un sentiment religieux, que la musique religieuse en particulier. Dalmonte écrit justement : « Dunque impegnarsi per un miglioramento della musica religiosa significa avvertire la necessità di un mutamento nella musica *tout court* [...] » (p. 152).

Hugo et son [é]ton[n]ant labeur, je me refuse à le suivre dans ses aberrations démagogiques. Non et non, la Marseillaise n'est pas la « voix de l'avenir ». « Le féroce étranger [] n'a plus de raison d'être ; [...] on n'égorge point dans les campagnes les fils et les compagnes, et [«] abreuver les sillons d'un sang *impur* » ne profitera pas à la moisson ⁵⁴.

Stricker avait déjà remarqué, de façon générale, l'évolution assez complexe de Liszt, qu'il épinglait par la formule lapidaire : « de gauche à droite ⁵⁵ ». La mise en parallèle des textes de 1835 et de 1874 se passe ici de commentaire. Pour le « vieux » Liszt, la *Marseillaise* n'est vraiment plus ni la « voix de l'avenir » ni le « glorieux » préambule qu'il admirait à vingt-quatre ans. Le lien entre révolution et religion n'a, semble-t-il, pas entièrement perduré ⁵⁶.

Le recours à l'article de 1835 semble donc avoir réduit les études sur la musique religieuse de Liszt, puisqu'il enferme l'analyse des œuvres dans un schéma esthétique et pseudo-théorique qui n'est applicable à sa musique d'église qu'après une définition claire et précise des objets d'étude et de leurs contextes. Dès son fondement, la méthode est biaisée et elle risque ainsi de conduire à d'inévitables apories. En outre, à force de se focaliser sur Lamennais et les saint-simoniens, dont l'influence est certes manifeste, on est sans doute passé à côté de la régénération et de Ballanche.

b. Réforme ou régénération ?

Après la question de la continuité des idées de Liszt, la deuxième critique sur l'utilisation systématique et traditionnelle de son texte de 1835 concerne le mot « réforme », largement employé, comme nous l'avons déjà rappelé, dans les études sur sa musique religieuse. Or, ce mot n'apparaît pas dans « De la musique religieuse » et on le rencontre très rarement, voire jamais, sous la plume du compositeur. Liszt n'écrit pas en 1835 : « nous voulons parler d'une *réforme* de la *musique religieuse* », mais bien

54. Liszt à Olga von Meyendorff, le 6 août 1874, US-CAh AM16 Enveloppe IV (1874), texte inédit en français. La citation est extraite de Victor Hugo, « Le centenaire de Pétrarque », *Actes et paroles* (Paris : Lévy, 1875), p. 133-134 (« Depuis l'exil »). Dans le brouillon de sa lettre, Liszt copie un long passage du texte de Hugo qui ne sera finalement pas repris dans la lettre envoyée à la baronne von Meyendorff. Liszt, [*Notebook. Rome 1874*] (brouillons de correspondance), US-Wc ML95 L66, p. 113-115.

55. Rémy Stricker, *Franz Liszt. Les ténèbres de la gloire* (Paris : Gallimard, 1993), p. 17-53.

56. La thèse fondamentale de Merrick est la permanence de la dyade religion/révolution chez Liszt, à travers, notamment, les idées de Lamennais et des saint-simoniens (*Revolution and Religion in the Music of Liszt*). Pour une analyse de cette position et de ses limites, en particulier lorsqu'elle est recontextualisée par le *Zeigeist* et l'évolution de Liszt, voir Nicolas Dufetel, *L'idée de réforme dans la musique religieuse de Franz Liszt : pour un « canon » de la musique catholique ?*, mémoire de Master (Tours : université François-Rabelais, 2005), p. 26-42.

« d'une régénération de la musique religieuse ⁵⁷ ». Cette simple précision terminologique est fondamentale et représente sans doute une des principales clefs du texte de 1835, ainsi qu'une véritable constante à étudier tout au long de la carrière de Liszt. S'il y a une continuité dans sa conception de la musique religieuse, ce n'est sans doute pas celle de la dyade révolution/religion, mais plutôt celle de l'idée de régénération. Ce que les traductions et des lectures aussi rapides que décontextualisées ne peuvent nullement laisser entrevoir, c'est que l'emploi du terme « régénération » n'est pas anodin. Alors qu'on sait que Liszt a lu Ballanche, qu'il l'a rencontré et qu'il cite même dans ses articles une phrase de sa *Vision d'Hébal* ⁵⁸, l'auteur de la *Palingénésie sociale* est étrangement resté assez ignoré. Peut-être la difficulté d'accès à son œuvre et son maniement en sont-ils la cause. Mais pour bien appréhender la pensée lisztienne, il convient d'en explorer le contexte et notamment de mesurer l'ampleur du « spectre » ballanchien de la régénération et de la palingénésie, dont elle est contemporaine.

Dans *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société*, avant la citation extraite de la *Vision d'Hébal* de Ballanche, Liszt mentionne la *Palingénésie musicale* de d'Ortigue, celle-là même qu'il écrira vouloir « relire » en 1850 ⁵⁹. Naturellement introduite par une citation de Ballanche (« Dans le monde successif tout doit avoir des lois successives ⁶⁰ »), la *Palingénésie musicale* de d'Ortigue propose une histoire de la musique divisée en périodes. Elle est, selon Matthias Brzoska, « eine provisorische Metaphysik der Instrumentalmusik ⁶¹ » :

Au point où l'art est parvenu de nos jours, écrit d'Ortigue, nous croyons inutile de démontrer qu'il se modifie ou se développe graduellement, et qu'il offre des

57. Liszt, « De la musique religieuse », *Frühe Schriften*, p. 56 (« régénération » est souligné par nous).

58. Liszt écrit : « MM. Ballanche, Lamartine et Victor Hugo surtout, ont admirablement compris et prophétisé la grandeur sociale de l'art, 'cette noble couronne du génie plébéien.' » *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société* (cinquième article), *Frühe Schriften*, p. 28. L'expression « cette noble couronne du génie plébéien » est tirée de Ballanche, *Vision d'Hébal. Chef d'un clan écossais. Épisode tiré de la Ville des Expiations* (Paris : Didot, 1831), p. 56.

59. Liszt écrit en 1835 : « Une palingénésie musicale du même auteur [d'Ortigue] a été plusieurs fois annoncée ; nous désirons vivement que cette importante publication ne soit pas trop retardée. » Liszt, *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société* (deuxième article), *Frühe Schriften*, p. 8. Il est étrange que Liszt mentionne la *Palingénésie musicale* à paraître, car elle avait paru en 1833 : Joseph d'Ortigue, « Palingénésie musicale », *L'Artiste*, 8 et 15 novembre 1833, p. 221-224 et 235-240 (extrait de *La France catholique*, novembre 1833, p. 25-27 et 33-37). Peut-être d'Ortigue prévoyait-il de développer son texte, ou bien Liszt n'en avait-il finalement pas encore eu connaissance. Toujours est-il que le 24 avril 1850, Liszt lui demande de la lui faire parvenir. *Franz Liszt's Briefe*, vol. 8, p. 61-63.

60. Ballanche, *Essais de palingénésie sociale*, t. 1 (*Prolégomènes*), p. 303.

61. Matthias Brzoska, *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie* (Laaber : Laaber Verlag, 1995 ; *Thurnauer Schriften zum Musiktheater*, 14), p. 153-162.

types successifs correspondant aux conditions sociales qui caractérisent les diverses époques. L'art ne peut pas plus vivre en dehors de ces mêmes conditions qu'une plante ne peut subsister loin du sol dont la nature lui est propre. Lors donc que ces éléments s'altèrent ou se renouvellent (et ils s'altèrent et se renouvellent suivant l'impulsion d'une loi générale nécessaire), l'art doit subir des changements analogues.

[...] Selon que la force prépondérante se modifie, se transforme au sein de la société, les influences sociales varient aussi ; et selon que celles-ci émanent d'un principe de vie ou d'un principe de destruction, les arts renaissent pour reflourir, ou languissent et meurent ⁶².

D'Ortigue définit alors trois périodes : « Catholicisme, réforme, régénération, c'est-à-dire retour au catholicisme, telles sont les trois grandes formes qui se reproduisent dans toutes les manifestations de la pensée ⁶³ ». Comme le résume Brzoska, après l'époque de Palestrina (« catholicisme ») puis celle de l'opéra allant de la fin du xvi^e siècle à Rossini (« réforme »), la musique instrumentale allemande, précisément celle de Beethoven, constitue une régénération ⁶⁴. À la fin de son article, d'Ortigue revient à Beethoven et pose la traditionnelle question de son héritage : « Que les jeunes artistes [...] regardent en quelque sorte Beethoven comme la personnification d'une époque renfermant le *germe* d'une époque nouvelle, à la fois ère de retour vers les traditions passées, [et] ère d'avancement vers les progrès futurs ⁶⁵ ». Jusqu'au mot « germe », emblématique de la palingénésie, est réinvesti par d'Ortigue. Dans la notice biographique qu'il consacre à Liszt en 1835, d'Ortigue n'oublie d'ailleurs pas de mentionner la palingénésie, dont il pense que le jeune virtuose est un acteur par la révolution qu'il apporte au traitement orchestral du piano post-beethovenien ⁶⁶. Liszt, pour certains, est un héritier des traditions ⁶⁷. Pour d'autres, il est un dangereux révolutionnaire (musical). Dans un célèbre tableau aujourd'hui conservé à Berlin, Joseph Danhauser le représente pourtant bien dans une posture d'héritier-prophète de Beethoven, qui,

62. D'Ortigue, « Palingénésie musicale », p. 221.

63. *Ibid.*

64. Brzoska, *Die Idee des Gesamtkunstwerks in der Musiknovellistik der Julimonarchie*, p. 154. Sur d'Ortigue et sur la fusion entre la musique instrumentale de Beethoven et la musique vocale de Rossini, voir p. 142-169.

65. D'Ortigue, « Palingénésie musicale », p. 240 (« germe » souligné par nous).

66. Joseph d'Ortigue, « Etudes biographiques. I. Frantz Liszt [sic] », *Gazette Musicale de Paris*, 14 juin 1835, p. 197-204. Voir « The First Biography : Joseph d'Ortigue on Franz Liszt at Age twenty-Three », introduit et édité par Benjamin Walton et traduit par Vincent Giroud, *Liszt and his World*, éd. Christopher H. Gibbs et Dana Gooley (Princeton : Princeton University Press, 2006), p. 303-334 : 306-307.

67. Dans les années 1860, Liszt souligne plusieurs passages concernant la tradition dans le *Compendio del Catechismo di perseveranza* de l'abbé Jean-Joseph Gaume (Mondovi : Pietro Rossi, 1854, p. 32-33). Son exemplaire est conservé au Musée-mémorial et Centre de recherche Liszt Ferenc de Budapest (dépôt de la bibliothèque du couvent franciscain, G 30). Voir Nicolas Dufetel, « Franz Liszt, franciscain 'du berceau jusqu'à la tombe' », *Études franciscaines*, II (2009), p. 79-113.

entouré d'un cénacle romantique hypnotisé, joue un piano Graf sur lequel trône le buste du grand homme ⁶⁸.

La tradition, chez Liszt, est un enjeu fondamental — comme nous essaierons de le démontrer dans la troisième partie de cet article, c'est là qu'il veut trouver des germes pour un renouveau du langage musical. Or, la palingénésie et la régénération intègrent de façon immanente le concept de tradition. Si la palingénésie a fini par devenir un « système de philosophie de l'histoire » (Litré), il faut aussi s'interroger sur sa place dans l'histoire de la philosophie et notamment sur ses points communs avec quelques aspects des positions hégéliennes sur l'antinomie historique. En donnant ses leçons sur l'histoire de la philosophie, Hegel, dont la pensée avait fait irruption en France sous la Restauration avec Victor Cousin, n'avait-il pas d'autre dessein que de présenter « la suite des nobles esprits, la galerie des héros » et des grands hommes ayant préparé la voie ⁶⁹ ?

Ce que nous sommes historiquement, la propriété qui nous appartient à nous, au monde actuel, ne s'est pas produit spontanément, n'est pas sorti seulement de la condition présente, mais c'est l'héritage et le résultat du labeur de toutes les générations antérieures du genre humain. [...] [N]ous devons ce que nous sommes, en fait de science et, plus précisément, de philosophie, à la *tradition* qui passe comme une chaîne sacrée à travers tout ce qui est passager, donc passé et qui nous a conservé et transmis tout ce qu'a produit le temps passé. Toutefois, cette tradition n'est pas seulement semblable à une ménagère qui se contente de garder fidèlement ce qu'elle a reçu comme des images de pierre, le conservant sans changement et transmettant ainsi à la postérité [...]. Mais la tradition de ce qu'a produit dans le domaine de l'esprit le règne de l'esprit s'accroît et grandit comme un fleuve puissant à mesure qu'il s'est éloigné de son origine ⁷⁰.

L'idée d'un progrès par étapes, tel le puissant fleuve décrit par Hegel, est caractéristique de la façon dont Liszt conçoit l'évolution de l'Histoire et des arts. Liszt est loin d'être une « ménagère » qui conserverait « fidèlement » la tradition — bien au contraire : c'est peut-être la raison du *casus belli* et de l'incompatibilité avec les céciliens. Liszt et ces derniers ont en commun, il est vrai, l'admiration d'un modèle archaïque et traditionnel, mais alors que chez les premiers ce modèle ne doit pas être altéré, chez Liszt, il devient un terreau parfait pour nourrir la création contemporaine : son traditionalisme n'est pas conservateur mais créatif et progres-

68. En 1877, Liszt, dans une lettre à Julius Epstein, professeur de piano au conservatoire de Vienne, s'associe à la tradition viennoise du piano : « Durch Lehre und Beispiel bilden Sie vortrefflich Ihre meisterhaften Schüler und halten die Tradition der Wiener Clavierschule aufrecht. Dieselbe ist von Mozart auf, mit Hummel, Moscheles, Czerny, Thalberg, Döhler etc. bis auf Liszt herab der Kunst einverleibt. » *Franz Liszt's Briefe*, vol. 8, p. 326.

69. Sur la théorie cousinienne des « grands hommes » et son importance dans les années 1830, si fertiles pour Liszt, voir Alice Gérard, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX^e siècle », *Romantisme*, XXVIII/100 (1998), p. 31-48.

70. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Leçons sur l'histoire de la philosophie. Introduction : Système et histoire de la philosophie* (Paris, Gallimard, 1954), p. 35-36 (introduction du cours de Berlin).

siste. Le cécilianisme, quant à lui, renvoie davantage, comme l'écrit Vendrix, au pastiche et à la pratique amateur ⁷¹.

Les musicologues ayant travaillé sur les idées historicistes de Liszt ont bien mis en évidence l'importance de la notion de progrès, mais ils n'ont peut-être pas assez rappelé celle de la dialectique passé/présent/avenir et les formes particulières de la pensée de Ballanche que Liszt côtoie à Paris ⁷². Dahlhaus écrit à juste titre qu'il serait erroné de croire qu'il existait dans les années 1830-1840 un gouffre profond entre les adhérents au classicisme et les « champions du progrès » : « The classical works kept alive in concert and opera repertoires were meant to serve as a foundation for what one then believed to be the ineluctable march of progress. [...] Thus, to advocate the new and to cherish the old were complementary, not contradictory, stances ⁷³ ». Lorsque Dahlhaus aborde la critique musicale du point de vue de la philosophie de l'histoire, il précise que « this historiological line of thought tacitly presupposed a curious mélange of classicism and a faith in progress, the two predominant if seemingly mutually exclusive tendencies of the age ⁷⁴ ». Cependant, le mélange entre classicisme et foi dans le progrès n'est pas « curieux » dans le cas de Liszt : il s'explique en partie par la palingénésie. Conservatisme et progressisme sont deux sources essentielles de son esthétique et y opèrent de concert pour une régénération musicale.

Le terme de « régénération » apparaît à plusieurs reprises dans les lettres de Liszt à Marie d'Agoult au milieu des années 1830 ⁷⁵, mais on

71. Philippe Vendrix, « 'La musique montait, cette lune de l'art !' Redécouvertes des musiques de la Renaissance à l'ère romantique », *La Renaissance et sa musique au XIX^e siècle*, éd. Philippe Vendrix (Paris : Klincksieck, 2004, p. 9-55).

72. Ni John Williamson ni Cornelia Szabó-Knotik, qui abordent les idées de Liszt sur l'historicisme et le progrès à l'aune de Hegel, Herder ou Nietzsche, ne mentionnent Ballanche, la palingénésie ou la régénération, que l'on retrouve pourtant sous la plume du compositeur et qui constituent son quotidien intellectuel à Paris dans les années 1830. John Williamson, « Progress, Modernity and the Concept of an Avant-Garde », *The Cambridge History of Nineteenth-Century Music*, éd. Jim Samson (Cambridge : Cambridge University Press, 2002), p. 287-317 ; Cornelia Szabó-Knotik, « Tradition as a Source of Progress : Franz Liszt and Historicism », *Liszt and the Birth of Modern Europe*, p. 143-156. Liszt et la princesse Wittgenstein ont largement cité Hegel dans leur étude sur *Harold en Italie* (« Berlioz und seine Harold Symphonie », *Neue Zeitschrift für Musik*, 15 juillet-24 août 1855). Voir aussi Alessandra Belli Lazzarini, « Hegel e Liszt : un incontro sulla musica », *Diastema*, 8 (1994), p.17-24.

73. Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music* (Berkeley : University of California Press, 1989), p. 139-140. Sur le rapport du XIX^e siècle à la tradition, voir aussi p. 26-35. Voir aussi Katharine Ellis, *Interpreting the Musical Past. Early Music in Nineteenth-Century France* (Oxford : Oxford University Press, 2005), et Katherine Bergeron, *Decadent Enchantments. The Revival of Gregorian Chant at Solesmes* (Berkeley : University of California Press, 1998).

74. Carl Dahlhaus, *Nineteenth-Century Music*, p. 246.

75. *Franz Liszt-Marie d'Agoult. Correspondance*, p. 197 (entre le 5 février et le 4 mars 1835), p. 210 (22 avril 1836), p. 213 (25 avril 1836), p. 242 (25 mai 1836).

pourrait illustrer à loisir la récurrence, jusqu'à la fin de sa vie, de l'idée même de régénération. Certes, Ballanche n'a pas le monopole du propos. Pourtant, c'est bien à travers lui que Liszt découvre cette philosophie de l'histoire et celles qui y sont liées, mettant en lumière la différence entre une « régénération » et une simple « réforme ». Une quinzaine d'années après avoir publié *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société*, Liszt, installé à Weimar comme maître de chapelle du grand-duc de Saxe-Weimar-Eisenach, souhaite développer une nouvelle politique culturelle en Allemagne grâce à la mise en place d'une « Fondation Goethe ». Dans la longue brochure qu'il consacre à ce projet, *De la Fondation-Goethe à Weimar* (1851), il écrit que

Quelques peuples n'eurent qu'une seule ère, qu'un seul instant de leur vie illuminé par cette céleste lumière [les belles-lettres et les arts]. D'autres en furent éclairés à plusieurs reprises. Après avoir répandu une timide clarté d'abord, cette lumière, qui paraissait de mourir, renaissait ensuite avec plus de force parfois, pour disparaître et revivre encore ⁷⁶.

La similitude avec ce que d'Ortigue écrivait dans sa *Palingénésie musicale* est extrêmement frappante : « les arts renaissent pour reflourir, ou languissent et meurent » (voir ci-dessus). Plus loin dans le même texte, Liszt évoque les « idées nouvelles dont l'humanité est en perpétuelle gestation, depuis son origine », avant de citer la phrase-clef de Leibniz dont Taguieff a rappelé l'importance pour les croyances progressistes du XIX^e siècle : « Ainsi que dit Leibniz 'Le Présent engendré du Passé, enfante l'Avenir ⁷⁷' ». « C'est, poursuit Liszt, la conquête dans le domaine du Bien du Beau et du Vrai que nous désignons, dans leur ensemble, par le nom de *Progrès* ». Et quelques lignes plus bas, il évoque encore la « perfectibilité des sociétés » avant d'affirmer que « ce ne serait assurément pas une tentative nouvelle, que de vouloir enseigner l'avenir au nom du passé ⁷⁸ ». N'est-ce pas un écho à la régénération/palingénésie, près de quinze ans après les articles de la *Revue et gazette musicale de Paris* ? Liszt mentionne aussi Lessing, qui avait selon lui « entrevu » l'« immense spirale » de

76. Franz Liszt, *Sämtliche Schriften*, vol. 3 (*Die Goethe-Stiftung*), éd. Detlef Altenburg et Britta Schilling-Wang, commenté en collaboration avec Wolfram Huschke et Wolfgang Marggraf, 1997, p. 24.

77. Liszt, *Die Goethe-Stiftung*, p. 70. Liszt modifie certainement un peu la citation qu'il aurait pu trouver dans Pierre Leroux, *Réfutation de l'éclectisme, où se trouve exposée la vraie définition de la philosophie, et où l'on explique le sens, la suite et l'enchaînement des divers philosophes depuis Descartes* (Paris : Gosselin, 1841), où on lit p. 17 : « Mais Leibniz n'a pas dit vainement : 'Le présent, engendré du passé, est gros de l'avenir' ». Voir aussi Liszt, *Die Goethe-Stiftung*, p. 323. La maxime « Die gegenwärtige Zeit ist schwanger von [parfois mit] der Zukunft » était en exergue de la plus importante revue allemande d'inspiration maçonnique de l'époque : *Minerva, ein Journal historischen und politischen Inhalts*. Voir Marx, « L'idée de palingénésie chez Joseph de Maistre », p. 113-124. Voir aussi Wolfgang Brassat, *Das Historienbild im Zeitalter der Eloquenz : von Raffael bis Le Brun* (Berlin : Akademie-Verlag, 2003 ; *Studien aus dem Warburg-Haus*, 6), p. 349.

78. Liszt, *Die Goethe-Stiftung*, p. 70-71.

la perfectibilité humaine ⁷⁹. Cette mention est à relier, elle aussi, au milieu français des années 1830, et précisément au saint-simonisme, puisque Lessing était une des références des saint-simoniens : son *Traité de l'éducation du genre humain* avait été imprimé en 1831 à la suite des *Lettres sur la Religion et la politique*, lues par Liszt, ce qui manifeste aussi une certaine continuité dans les fondements des idées du compositeur ⁸⁰.

L'idée de progrès et de perfectibilité est omniprésente dans les écrits de Liszt, à tel point qu'en 1854, il conseille à la princesse Sayn-Wittgenstein de ne pas l'évoquer systématiquement à propos d'un article qu'ils préparent sur *Egmont* de Beethoven (il se peut aussi qu'il essaie de canaliser sa prose généreuse) :

Cependant, en prenant les choses du point de vue de l'union du drame et de la musique, il y a moyen de s'en tirer — seulement, à mon sens, il faudra s'en tenir à cela, et ne pas entamer systématiquement la question du progrès intellectuel et moral des musiciens, depuis la venue de Jésus-Christ, pour commencer. Non pas que cette question ne soit assez liée avec l'autre, mais parce que dans ces sortes de cas, il est bon de se souvenir du vers de Boileau : « Qui ne sait se borner, ne sut jamais écrire. » ⁸¹

Deux ans plus tard, il utilise même l'expression de « parti du progrès en musique ⁸² » pour représenter le courant des *Neudeutschen* dont il est, à Weimar, la figure de proue, en opposition avec ce qu'il appelle le « parti posthume » ⁸³. Mais le progrès prend chez Liszt la forme d'une perfectibilité palingénésique incluant donc la dialectique passé/présent/avenir. Il conçoit l'histoire de la musique telle une succession perfectible (une *progression*) de périodes et de génies créateurs. Les compositeurs contemporains bénéficient des progrès de leurs devanciers. C'est par exemple pour décrire l'évolution de l'opéra jusqu'à Wagner qu'il a entrepris de publier en 1854 une série d'articles qu'il voulait réunir en un volume, afin de livrer une véritable histoire du théâtre en musique. Il y a entre ses *Dramaturgische Blätter* sur Gluck, Meyerbeer, Schubert, Spontini, Weber,

79. *Ibid.*

80. Eugène Rodrigues, *Lettres sur la religion et la politique, 1829, suivies de L'Éducation du Genre humain, traduit de l'allemand, de Lessing* (Paris : Au bureau de l'Organisateur, 1831). Dans la préface (p. 143), Ballanche est mentionné aux côtés de Lessing, Kant, Madame de Staël, de Maistre et Lamennais comme annonceurs de la « régénération religieuse » à venir, écho au nouveau christianisme de Saint-Simon.

81. Liszt à la princesse Wittgenstein, mars 1854, *Franz Liszt's Briefe*, vol. 4 (*An Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, 1899), p. 182-183. Franz Liszt, « Über Beethoven's Musik zu Egmont », *Sämtliche Schriften*, vol. 5 (*Dramaturgische Blätter*), éd. Dorothea Redepenning et Britta Schilling, commenté avec Detlef Altenburg, 1989, p. 16-20.

82. Liszt à la princesse Wittgenstein, Vendredi Saint [1856], *Franz Liszt's Briefe*, vol. 4, p. 305.

83. Liszt à Agnès Street-Klindworth, le 16 novembre 1860, *Franz Liszt and Agnès Street-Klindworth. A Correspondence, 1854-1886*, éd. Pauline Pocknell (Hillsdale : Pendragon, 2000 ; *Franz Liszt Studies*, 8), p. 352.

etc. et ses écrits sur Wagner un vaste réseau d'échos croisés renvoyant toujours l'art de ce dernier à ses prédécesseurs, et vice-versa. Pour Liszt, ces pionniers ont sans contredit ouvert la voie à la réforme wagnérienne. Lorsqu'il encense *Lohengrin* dans une brochure entièrement dédiée à Wagner, il ne manque pas de rappeler tout ce que ce dernier doit à ses aînés, notamment à Meyerbeer (mention que l'intéressé supprime lorsqu'il traduit le texte original français en allemand)⁸⁴. Pour Liszt, Wagner est certes un génie, mais il est préparé par la chaîne de la tradition, dont il est l'aboutissement et le génial héritier. C'est d'ailleurs pour cela qu'il pose la question de la postérité de son nouveau système, à savoir s'il est un épiphénomène ou si, au contraire, il conditionnera l'opéra de l'avenir⁸⁵. Pour reprendre un élément caractéristique de la théorie de l'éternel retour de Nietzsche, Wagner a bien, selon Liszt, une « dette » envers ses devanciers. Tout le problème est de la reconnaître ou non. Liszt, lui, la reconnaît et la revendique même : l'idée de dette est inhérente à l'idée de palingénésie et de régénération ; c'est en quelque sorte l'équivalent du germe.

Pour Liszt, l'histoire de la musique reste l'œuvre du labeur et du génie des « grands hommes⁸⁶ ». Elle est le théâtre d'une « faisabilité » historique unissant traditions et perfectibilité, dirigée par l'évolution et le travail de l'esprit humain⁸⁷. Il importe maintenant de voir quelles sont, au-delà des niveaux historiciste et esthétique, les implications de l'idée de régénération dans le langage musical de Liszt.

III. Le chant grégorien et la musique de la Renaissance, piliers de la régénération de la musique d'église de Liszt. L'exemple de *Cantanibus organis*

a. Vers Rome : un « plan » pour la musique religieuse

Liszt, chef de file de la *Zukunftsmusik* ou de la *Neudeutschen Schule*, est connu pour être un « musicien de l'avenir », un champion de la nouveauté. Mais il est aussi un admirateur notoire du chant grégorien et de la

84. Sur les écrits de Liszt sur l'opéra et sur Wagner, voir Dufetel, « Franz Liszt et la 'propagande wagnérienne' ».

85. « [Q]uelque [sic] soit le sort qui attende la réalisation des théories par lesquelles Wagner poursuit la régénération de l'art scénique, soit que leurs applications s'étendent, soit qu'elles demeurent exceptionnelles, l'école qu'elles auront produite n'en restera pas moins un fait marquant dans les annales de l'art », écrit Liszt dans son texte sur *Der Fliegende Holländer*. Voir Dufetel, « Franz Liszt et la 'propagande wagnérienne' ».

86. Sur le « grand homme » au XIX^e siècle, voir Gérard, « Le grand homme et la conception de l'histoire au XIX^e siècle ».

87. Sur Hegel, l'idée de « faisabilité » de l'histoire au XIX^e siècle, les « grands hommes » et le concept d'œuvre (*Werk*), voir Bouton, « Hegel et l'antinomie de l'histoire », *Lectures de Hegel*, p. 334-348.

Renaissance, deux traditions qu'il réinvestit dans sa propre musique religieuse et sur lesquelles il se documente abondamment dans les années 1830 et beaucoup plus à partir des années 1860⁸⁸. Il s'intéresse alors de près aux publications des céciliens et compare par exemple plusieurs versions des mêmes mélodies grégoriennes, dont il tente de comprendre le système par le biais de très nombreuses lectures érudites et spécialisées⁸⁹. Il ne fait aucun doute que Liszt a vu dans certaines œuvres du passé des germes de modernité.

Dans les années 1830 et 1840, Liszt a défrayé la chronique et enflammé les foules de l'Europe entière par son extraordinaire virtuosité pianistique. Métamorphosé par la suite en maître de chapelle à Weimar de 1848 à 1859, il se consacre à la composition, et, principalement, à ce qu'il appelle « une grande idée : celle du renouvellement de la Musique par son alliance plus intime avec la Poésie⁹⁰ » dans le domaine symphonique. En 1861, il opère cependant un changement radical dans son mode d'existence et dans sa carrière en s'installant à Rome, où il composera désormais avant tout de la musique religieuse. Il faut dire qu'il s'était rapproché de l'Église à pas de géant depuis la création de la *Messe de Gran* en 1856, à l'occasion de laquelle il avait écrit à Agnès Street-Klindworth qu'il fallait, pour la musique religieuse, « remonter aux fondemens » et « pénétrer » les « sources vives » que sont les œuvres du passé :

J'ai pris sérieusement position comme compositeur religieux et *catholique*. Or c'est là un champ illimité pour l'art et que je me sens la *vocation* de cultiver vigoureusement. [...]

La fraction intelligente du clergé m'a de suite *adopté*, après la première exécution de ma messe et le nombre de mes adhérents enthousiastes parmi les [é]cclesiastiques va en augmentant. Le fait est, je crois pouvoir le dire en bonne conscience et pleine modestie, que parmi les compositeurs qui me sont connus il n'en est aucun qui ait un sentiment aussi intense et profond de la Musique religieuse que votre très humble serviteur. De plus mes anciennes et nouvelles [é]tudes de Palestrina, Lassus — jusqu'à Bach et Beethoven, qui sont les cimes de l'art catholique⁹¹ me donnent un grand appoint — et j'ai pleine confiance

88. Sur les années 1830, voir Zsuzsanna Domokos, « Liszt's Roman Experience of Palestrina in 1839 : The Importance of Fortunato Santini's Library », *Journal of the American Liszt Society*, 54-56 (2003-2005 ; « *Flores Musicalis* » *A Festschrift of Fernando Laires upon His 80th Birthday*, éd. David Buttler Cannata), p. 45-55. Sur les années 1830 et plus tard, voir Dufetel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, vol. 1, p. 35-65 et 148-270.

89. Voir Dufetel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, vol. 1, p. 208-299.

90. Liszt à Agnès Street-Klindworth, le 16 novembre 1860, *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth*, p. 352. Sur la fonction du programme, voir Detlef Altenburg, « Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion des Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt », *Kongress-Bericht Eisensdtadt 1975*, éd. Wolfgang Suppan (Graz : Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1977 ; *Liszt Studien*, 1), p. 9-25.

91. Cette anxiété de Beethoven et Bach à « l'art catholique » fait sens si Liszt pense à la *Missa solemnis* et à la *Messe en si* de ces deux compositeurs.

que dans trois ou quatre ans j'aurai pris entièrement possession du domaine spirituel de la musique d'église qui depuis une vingtaine d'années n'est occupé que par des médiocrités à la douzaine lesquelles à la v[é]rit[é] ne manqueront pas de me reprocher de ne pas faire de la *Musique religieuse* — ce qui serait vrai, si leurs ouvrages de pacotille et de pretintaille pouvait [sic] compter comme telle. Là comme ailleurs il s'agit de « remonter aux fondemens » comme dit Lacordaire, et de pénétrer à ces sources vives qui rejaillissent jusqu'à la vie [é]ternelle ⁹².

Dès 1859, peu après avoir offert à Pie IX la partition récemment imprimée de sa *Messe de Gran*, Liszt est rapidement invité à Rome par les plus hautes autorités ecclésiastiques. En août 1859, le cardinal Giacomo Antonelli, Secrétaire d'État du pape, lui transmet les insignes de Commandeur de l'Ordre de Saint-Grégoire-le-Grand et lui fait part de la « Sovrana soddisfazione » du souverain pontife quant à son engagement de « buon Cattolico così distinto nella scienza della Musica ⁹³. » Deux mois plus tard, Monseigneur Gustav von Hohenlohe-Schillingsfürst, Grand aumônier de Pie IX (*Elemosiniere Segreto*) et archevêque *in partibus infidelium* d'Édesse, lui écrit que « le Seigneur [l'] a appelé [sic] pour glorifier son nom dans la voie céleste du chant sacré ⁹⁴ ! » Puis le prélat fait de Liszt le « messie » tant espéré qui pourrait ramener les fidèles vers l'Église grâce à son génie musical, avant de l'inviter finalement chez lui, au Vatican :

De nos jours, les opinions sont bien divisées sur la musique sacrée, c'est à Votre génie à décider la forme que dorénavant elle doit prendre, Vos inspirations qui par la grâce de Dieu, Vous guident, en seront l'[à]me, les délices des fidèles, une arme vigoureuse pour ramener de plus en plus les enfants prodigues vers Notre Sainte Mère l'Église. Je me réjouie [sic] bien d'apprendre lorsque Vous serez à Rome, les détails du plan que Vous avez formé relativement à la musique religieuse, je Vous offre dès à présent et bien sincèrement une habitation modeste chez moi au Vatican [...] ⁹⁵.

Le terrain semble donc propice et nul doute que Liszt s'est senti pousser des ailes à la lecture de ces louanges — des ailes qui le mèneront rapide-

92. Liszt à Agnès Street-Klindworth, le 16 septembre 1856, *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth*, p. 330.

93. Antonelli à Liszt, le 12 août 1859, D-WRgs 59/6,11, f. 1. Lettre éditée avec quelques variantes dans *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, éd. La Mara, 3 vol. (Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1895-1904), vol. 3 (1904), p. 42-43. Le Bref de Pie IX, signé « sub Annulo Piscatoris die XIII Septembris MDCCCLIX », et la lettre d'Antonelli (27 octobre 1859) qui l'accompagne sont conservés à Weimar : D-WRgs 59/127,1.

94. Hohenlohe à Liszt, le 28 septembre 1859, D-WRgs 59/18,11 n° 1. Lettre éditée avec quelques modifications dans *Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt*, vol. 2 (1895), p. 251. Sur Hohenlohe, voir Hubert Wolf, « 'Die lebenswürdigste aller Eminenzen'. Kardinal Gustav Adolf von Hohenlohe-Schillingsfürst (1823-1896) », *Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und Kirchengeschichte*, 90/1-2 (1995), p. 110-136.

95. Hohenlohe à Liszt, le 28 septembre 1859, D-WRgs 59/18,11 n° 1.

ment sur le chemin de Rome. Environ un an après son arrivée dans la Cité éternelle, en novembre 1862, il écrit à Franz Brendel qu'après s'être attelé au problème de la musique symphonique en Allemagne, il souhaite dorénavant s'attaquer à un sujet qui l'intéresse depuis sa jeunesse : « Nachdem ich die mir gestellte *symphonische* Aufgabe in Deutschland, so gut ich es vermochte, zum grösseren Theil gelöst habe, will ich nunmehr die *oratorische* (nebst einigen zu derselben in Bezug stehenden Werken) erfüllen ⁹⁶. »

Quant à son « plan » pour la musique religieuse, aucun document concret qui permettrait de le restituer précisément n'a été retrouvé. On est donc condamné à le reconstituer grâce à ses compositions et à quelques bribes glanées ci et là dans sa correspondance inédite et publiée ⁹⁷. C'est principalement dans une lettre à la princesse Sayn-Wittgenstein, dont le rôle a été fondamental pour son rapprochement de l'Église romaine dans les années 1850, qu'il évoque clairement les recherches qu'il lui faudra mener pour accomplir une mission à laquelle il se dévouerait « corps et âme » si le pape la lui confiait :

Si S. S. don[n]ait plus tard quelque suite à l'idée d'[é]tablir pour ainsi dire *le canon* du chant d'Église, sur la base exclusive du Chant grégorien, c'est une œuvre à laquelle je me dévouerais corps et [â]me, et qu'avec la gr[â]ce de Dieu j'espère [ê]tre en [é]tat de bien accomplir. Peut [ê]tre trouverez-vous moyen par G. [le cardinal Hohenlohe] de me faire tirer copie du m[é]moire présenté par *Spontini* à S. S. Grégoire XVI au com[m]encement de l'année 39 sur la réforme de la musique. *Spontini* me l'avait com[m]uniqué alors — mais je voudrais le relire. Pour le travail que j'intention[n]e j'aurai surtout à employer les mat[é]riaux fort bien préparés déjà à Ratisbonne par les publications du Chanoine *Proske*, et *Mettenleiter* (dernièrement déc[é]dé) — de plus il me faudra faire quelques recherches à Bruxelles, Paris, — et surtout Rome. En un an de temps je pourrai être en mesure de soumettre à Sa Sainteté cette œuvre, qui si elle daignait lui accorder son approbation serait adopté dans tout le monde catholique. Quand il y aura lieu j'en tracerai préalablement le plan très simple en lui-même, car il s'agit là pardessus tout de fixer ce qui est im[m]uable dans la Liturgie catholique, tout en l'appropriant aux exigences de la notation actuellement en usage sans laquelle il n'y a pas moyen d'obtenir une exécution précise et satisfaisante. Tous les instrumens d'orchestre seraient [é]cartés — et je conserverai seulement un accompagnement *ad libitum* d'orgue pour soutenir et renforcer les voix. C'est le seul instrument qui ait un droit de *permanence* // dans la musique d'Église, moyen[n]ant la diversité de registres on pourra ajouter aussi un peu plus de coloris ; toutefois j'en userai avec une extrême r[é]serve — et com[m]e je l'ai déjà dit n'[é]crirai la partie d'orgue qu'*ad libitum*, de manière qu'elle pourra [ê]tre complètement omise, sans aucun inconvénient ⁹⁸.

96. Liszt à Franz Brendel, le 8 novembre 1862, *Franz Liszt's Briefe*, vol. 2 (*Von Rom bis an's Ende*, 1893), p. 28.

97. Pour une tentative de reconstitution de ce « plan », voir Dufetel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, vol. 1, p. 148-181.

98. Liszt à la princesse Wittgenstein, le 24 juillet 1860, D-WRgs 59/81,1 n° 21. Lettre éditée avec quelques modifications dans *Franz Liszt's Briefe*, vol. 5 (*An Fürstin Carolyne Sayn-Wittgenstein*, 1900), p. 33-36.

Comme le montrent sa correspondance et les nombreuses annotations qu'il laisse dans ses livres et ses cahiers d'esquisses, c'est précisément de cette époque que datent ses abondantes études des traditions musicales⁹⁹. Même s'il n'a jamais réussi à imposer ses idées à Rome, qu'il quitte en 1869, l'épisode du plan a tout de même eu un épilogue assez révélateur du qu'en-dira-t-on de sa nouvelle carrière religieuse. Quelques journaux, dont la *Revue et Gazette musicale de Paris*, lui ont en effet attribué la paternité d'un rapport sur la musique religieuse qui devait être présenté au Concile de 1870¹⁰⁰. Mais la presse avait du retard : ses allégations auraient été vraies dix ans plus tôt, lorsque Liszt arrivait dans la cité éternelle avec son « plan », et non quand il la quittait, donnant l'impression d'avoir finalement renoncé à imposer ses vues à des prélats aux « oreilles délicates¹⁰¹ » dont il avait fini par comprendre l'immobilisme en matière musicale.

Le faisceau d'indices récoltés dans la musique de Liszt et dans ses lettres permet d'affirmer que son plan pour une nouvelle musique d'église, « canonique », s'appuyait sur deux traditions éminemment catholiques dont il fallait « fixer » ce qui est « immuable » : le chant grégorien et la polyphonie de l'école romaine. C'est sur ces deux piliers qu'opère donc la « régénération » que nous proposons d'appréhender au travers de *Cantantibus organis (Antifona per la festa di S^{ta} Cecilia)*, composée en 1879-1880 pour orchestre (ou piano et harmonium), chœur et voix d'alto solo.

b. À la recherche du plain-chant : modalité, rythme, prosodie et formules-type

Après 1860, la musique religieuse de Liszt abonde en citations grégoriennes, qui sont parfois à la base même de ses compositions (*Die Legende von der heiligen Elisabeth, Via Crucis, Christus* etc.). Certes, il avait auparavant utilisé quelques mélodies grégoriennes dans certaines œuvres profanes (le *Dies Irae* dans le *Totentanz*, le *Pange lingua* dans *Der nächtliche Zug* et même le faux-bourdon du *De profundis* dans le *Psaume instrumental*), mais c'était plutôt pour créer un « effet ». À partir de la fin des années 1850, son rapport au plain-chant se

99. Dufetel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, vol. 1, p. 115-181 (chapitre 3 : « L'appel de Rome. Pour une 'Zukunfts-Kirchenmusik' ? »).

100. « [Liszt] s'occupe d'un projet d'amélioration de la musique religieuse à Rome, et il se propose de le soumettre au prochain Concile. » *Revue et Gazette musicale de Paris*, 7 février 1869, p. 51. Le 11 juillet 1869, on pouvait y lire que « Liszt conclut à l'adoption pure et simple du *Romain d'Avignon* [!] » (p. 231). Les autres mémoires mentionnés sont de Fétis et Sain-d'Arod. Sur cet épisode, voir Dufetel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, vol. 1, p. 206.

101. Liszt au prince von Hohenzollern-Hechingen, le 26 janvier 1862, *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen. 1835-1886*, éd. Margit Prahács (Cassel : Bärenreiter, 1966), p. 111-112.

modifie radicalement ; il est désormais loin d'une sorte d'exotisme religieux que l'on retrouve chez tant de ses contemporains, qui citent à tout-va des tubes (plus rarement des raretés) du répertoire grégorien sécularisé. Le *Dies irae* en est peut-être l'exemple absolu. Entre 1858 et 1861, alors qu'il compose *Die Legende von der heiligen Elisabeth* et qu'il élabore son « plan » pour la musique religieuse, il met en place un véritable réseau d'informateurs qu'il envoie dans les bibliothèques d'Europe à la recherche de ce qu'il appelle des « sources poudreuses ¹⁰² ». À Bruxelles, Paris, Rome et dans les couvents des campagnes magyares, Fétis, Lassen, Montalembert, Émile Ollivier, d'Ortigue et plusieurs religieux hongrois sont mis à contribution pour ce que le compositeur Mihály Mosonyi, lui aussi sollicité, appelle une « authentischekirchlichliturgische Jagd ¹⁰³ ». En 1862, Liszt demande à d'Ortigue quelques informations sur l'actualité de la recherche dans le domaine du chant grégorien, et, plus précisément, son avis sur les travaux du Père Raillard, un des nombreux restaurateurs du plain-chant. « Les témérités les plus excessives de la musique de l'avenir, affirme Liszt, ne sont que des timidités enfantines, en regard de l'héroïsme du vénérable Plain-Chant, farci de quarts de tons, de tristrophus, et de groupes strophicus, authentiqués par Mr l'abbé Raillard ¹⁰⁴. »

Liszt l'écrit donc sans ambiguïté : la musique de l'avenir est peu « téméraire » face à l'« héroïsme du vénérable Plain-Chant ». On a beau ne pas trouver de quarts de ton et de « tristrophus » dans sa propre musique religieuse, on y rencontre cependant de nombreux éléments grégoriens comme la modalité, la récurrence de cellules mélodiques (« formules-type ¹⁰⁵ »), ou bien encore une certaine liberté mélodico-rythmique calquée sur l'accent tonique latin. Il n'est pas rare, en effet, que dans des passages vocaux d'inspiration grégorienne, Liszt remplace les barres de mesure par des pointillés simplement destinées à guider l'exécutant (voir exemple 1). Dans *Cantantibus organis*, il réinvestit à la fois le style *alla Palestrina*, notamment en recourant au faux-bourdon, et un modèle grégorien. Toute la matière mélodique dérive en effet du plain-chant du *Benedicamus Domino*, adapté aux paroles de l'antienne de la fête de sainte Cécile (22 novembre) :

102. Liszt à Agnès Street-Klindworth, le 17 décembre 1860, *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth*, p. 354.

103. Mosonyi [Michael Brand] à Liszt, le 1^{er} juillet 1858, D-WRgs 59/9,8. Voir Dufetel, *Palingénésie, régénération et extase dans la musique religieuse de Franz Liszt*, vol. 1, p. 154-175.

104. Liszt à d'Ortigue, le 28 novembre 1862, *Franz Liszt's Briefe*, vol. 8, p. 155-158.

105. Sur ce sujet, voir Dom Paolo Ferretti, *Esthétique grégorienne, ou traité des formes musicales du chant grégorien* (Solesmes : Abbaye Saint-Pierre, 1938).

Alto solo

un poco ritenuto, espressivo

di - cens : fi - at cor me - um im - ma - cu - la - tum ut non con - fun - dar.

Exemple 1. Liszt, *Cantantibus organis*, m. 29.

La mélodie grégorienne du *Benedicamus Domino*
adaptée aux paroles de l'antienne de la fête de sainte Cécile.

D'après Franz Liszt, *Motetták/Motetten*, Editio Musica Budapest (Z. 13 273)

À chaque fois que le plain-chant apparaît dans sa nature proprement grégorienne, il est cité à l'unisson, non harmonisé et sans barres de mesure pleines. Les motifs de l'introduction et du chœur, sur les paroles « *Cantantibus organis* », dérivent de sa structure arsis/thesis/désinence par le principe de transformation thématique que Liszt a beaucoup employé (remarquer aussi la désinence grégorianisante de « *Cantantibus* » et « *organis* », assez fréquente dans sa musique vocale après 1860) :

Violons
Altos
Violoncelles

p

Exemple 2. Liszt, *Cantantibus organis*, m. 1-3.

Motif d'introduction à l'unisson dérivé de la mélodie grégorienne
du *Benedicamus Domino*. D'après Liszt, *Motetták/Motetten*

Sopranos
Ténors

p *p*

Can - tan - ti - bus or - ga - nis

Exemple 3. Liszt, *Cantantibus organis*, m. 17-23.

Motif du chœur, dérivé de la mélodie grégorienne du *Benedicamus Domino*.

D'après Liszt, *Motetták/Motetten*

Le chœur, sur le principe du faux-bourdon, doublé par les vents, est accompagné par un battement régulier de croches aux cordes. Celui-ci forme une sorte de tapis harmonique sur le premier renversement de l'accord de *sol*, comme pour éviter tout ancrage ou cadrage tonal et rythmique qui pourrait être un frein à la liberté mélodico-rythmique du chant :

Hautbois
 Clarinettes en Ut
 Bassons
 Harmonium
 Sopranos
 Altos
 Ténors
 Basses
 Violons I
 Violons II
 Altos
 Violoncelles
 Contrebasses

p dolce
p
pp
ppp
sempre p
sempre p
sempre p
sempre p
pizz. sempre p

Can - tu - ti - bus or - ga - nis
 Can - tu - ti - bus or - ga - nis
 Can - tu - ti - bus or - ga - nis

Exemple 4. Liszt, *Cantantibus organis*, m. 13-23.

Motif du chœur avec accompagnement orchestral.

D'après Franz Liszt, *Musikalische Werke herausgegeben von der Franz Liszt-Stiftung*, vol. V/5, Breitkopf & Härtel, 1918

c. À la recherche de la Renaissance : les progressions harmoniques non fonctionnelles et le Stabat Mater de Palestrina

La Renaissance — l'école romaine et plus précisément Palestrina — est la deuxième tradition dans laquelle s'ancre la musique d'église de Liszt. Mais il a beau l'admirer, il ne s'intéresse quasiment pas, à l'inverse d'un Brahms ou d'un Bruckner, à son art contrapuntique (c'est une différence fondamentale avec les céciliens). En portant au contraire son attention sur la dimension harmonique de cette musique, il rejoint certains de ses contemporains et suit la voie tracée par E. T. A. Hoffmann, qui, dans son célèbre article *Alte und neue Kirchenmusik* (1814), ne louait pas tant chez Palestrina le contrepoint que l'harmonie¹⁰⁶. Ce sont le faux-bourdon et les enchaînements d'accords non fonctionnels d'un point de vue tonal (des

106. Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Schriften zur Musik. Singspiele* (Berlin et Weimar : Aufbau Verlag, 1988), p. 219-247. Voir James Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination. Interpreting Historicism in Nineteenth-Century Music* (Cambridge : Cambridge University Press, 2002), p. 43.

« successions » et non des « progressions » selon Schoenberg¹⁰⁷) qui l'intéressent. Il y a un point commun entre certaines de ces harmonies de la Renaissance et son propre langage, à la recherche d'extension tonale, voire d'échappatoires à la tonalité par le biais de modulations non préparées. Parmi les exemples d'« harmonies de couleurs » ou d'« effets kaléidoscopiques¹⁰⁸ » de la Renaissance que Liszt a perçus comme tels, se trouvent le *Miserere* d'Allegri, qu'il a transcrit plusieurs fois¹⁰⁹, et le *Stabat Mater* de Palestrina, qu'il a cité à de nombreuses reprises. Il a peut-être découvert ce dernier au cours de sa jeunesse parisienne, et on peut être certain qu'il le connaissait autour de 1848 lorsque Wagner en a réalisé un arrangement dont il lui a par la suite confié le manuscrit et qu'il s'est aussi chargé de publier. Liszt connaissait donc très bien cette version et en aurait peut-être même recommandé l'étude et la copie à Jules Massenet à Rome, en 1864¹¹⁰.

Les trois premiers accords du *Stabat Mater* de Palestrina sont un véritable petit roman palestrino-lisztien. Il s'agit de l'enchaînement sur une basse diatonique descendante des accords parfaits de *la* majeur, *sol* majeur et *fa* majeur, succession harmonique qui crée un effet sonore kaléidoscopique saisissant. Oulibicheff les décrivait en 1843 comme descendant du ciel¹¹¹ :

107. Arnold Schoenberg, *Structural Functions of Harmony*, éd. Leonard Stein (Londres : Faber & Faber, 1999), p. 1.

108. Sur l'émergence de la notion de « couleurs » harmoniques au XIX^e siècle, voir Jean-Pierre Bartoli, *L'harmonie classique et romantique (1750-1900). Éléments et évolution* (Paris : Minerve, 2001), p. 121-130.

109. *À la Chapelle Sixtine (Miserere d'Allegri et Ave verum corpus de Mozart)* pour piano (LW A217), piano à quatre mains (LW B26), orgue (LW E15) et orchestre (LW G26).

110. Voir Zsuzsanna Domokos, « Wagner's Edition of Palestrina's Stabat mater », *Studia Musicologica*, 47/2 (2006), p. 221-232, et la présentation des sources dans Richard Wagner, *Sämtliche Werke*, vol. 20/IIA (*Bearbeitungen/Opernbearbeitungen*, 1), éd. Egon Voss (Mainz : Schott Musik International, 1999), p. XXII-XXX. Deux sources manuscrites, non mentionnées dans les *Sämtliche Werke* de Wagner, viennent compléter la chaîne philologique de la version wagnérienne : premièrement, la copie faite par Massenet à partir d'un manuscrit de Wagner, qui aurait pu lui être prêté par Liszt (information aimablement communiquée par Jean-Christophe Branger que nous remercions chaleureusement. La copie de Massenet est conservée à la Beinecke Library, Yale University, Gen Mss Music Misc, Group 1/Massenet, Jules, Folder 188). Deuxièmement, un fragment de manuscrit inédit vendu par Stargardt à Berlin lors de la vente des 23 et 24 juin 2009, prouvant la part active prise par Liszt à sa publication (sur une copie de l'arrangement de Wagner, Liszt écrit plusieurs recommandations destinées à Kahnt, éditeur de la première édition en 1878).

111. Alexandre Oulibicheff, *Nouvelle biographie de Mozart suivie d'un aperçu sur l'histoire générale de la musique et de l'analyse des principales œuvres de Mozart* (Moscou : 1843), vol. 2, p. 72.

CHOR I
Mässig langsam

Soprano
Solo *p*
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa,

Alto
Solo *p*
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa,

Tenor
Solo *p*
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa,

Bass
Solo *p*
Sta - bat ma - ter do - lo - ro - sa,

Exemple 5. Palestrina, *Stabat Mater*, chœur I, m. 1 à 4 (arrangement de Wagner)
D'après Richard Wagner, *Sämtliche Werke : Bearbeitungen*.
Opernbearbeitungen, 1 (Mainz : Schott Musik International, 1999)

Ces accords apparaissent textuellement dans le *Stabat Mater* de Liszt (extrait de *Christus*, m. 911 et suivantes) et dans *Cantantibus organis*, qui a été « expressément » composé, comme le rapporte la page de titre de la première édition, « per la festa artistica datta dalla Società Musicale Romana in onore di G. Pierluigi da Palestrina ¹¹² ». L'hommage à Palestrina est donc double : d'une part avec la commande et la création de l'œuvre, et, d'autre part, au cœur de la partition, avec la citation des trois accords. Ces derniers sont déployés dans une marche harmonique à un moment clef, lorsque la soliste, le chœur et l'orchestre se trouvent pour la première fois réunis, avec la fin de l'alternance antiphonique, sur le nom de la sainte puis sur l'affirmation homorythmique de « Domino » (cadence parfaite en *si* bémol majeur).

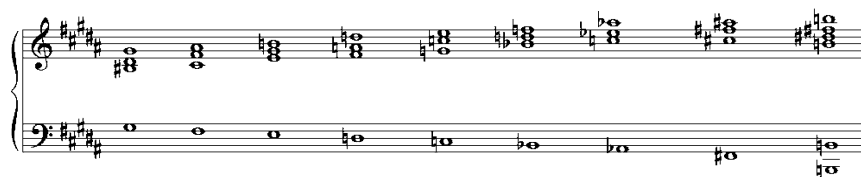
L'enchaînement réapparaît, transposé et modifié, à la fin de la pièce (m. 113-124). Par enharmonie, les accords de *ré* bémol (unisson), *do* bémol majeur (= *si* majeur) et *la* mineur s'enchaînent sur une basse descendante diatonique (mis à part l'écart de la cadence *sol* bémol-*do* bémol m. 119-20). Cette fois, la succession harmonique n'est pas une simple référence à Palestrina ou un hommage déguisé. Elle est entièrement assimilée par Liszt et intégrée à un langage caractérisé par sa volonté d'échapper au « sabot ¹¹³ » tonal :

112. Rome, Manganelli, 1880. Sur les citations de ces accords chez Liszt et Wagner, voir Garratt, *Palestrina and the German Romantic Imagination*, p. 193-194 et 227-240.

113. D'après l'expression que Liszt emploie dans une lettre à César Cui au début janvier 1881, *Franz Liszt's Briefe*, vol. 8, p. 379.

The image displays a musical score for the beginning of the organ part in Liszt's 'Stabat Mater' motet. The score is arranged in systems for different vocal parts and piano accompaniment. The vocal parts include Alto, Sopranos, Altos, Tenors, and Basses. The piano part is divided into Harmonium and Piano sections. The lyrics are 'Cae - ci - li - a' and 'Do - mi - no'. The score includes dynamic markings such as *p* (piano) and performance instructions like 'un poco cresc.' and 'piu cresc. ed un poco accelerando'. The piano part features complex textures with many sixteenth notes and chords, characteristic of Liszt's style.

Exemple 6. Liszt, *Cantantibus organis*, m. 46 à 60. Développement des trois accords initiaux du *Stabat Mater* de Palestrina.
D'après Liszt, *Motetták/Motetten*.



Am Schlusse meiner Dante-Sinfonie habe ich es versucht, die liturgischen Intonationen des magnificat zu bringen. Vielleicht interessiert Sie auch dabei die Dreiklangs-Scala in großen Tönen, welche (meines Wissens wenigstens) in ihrem ganzen Umfang bis jetzt nicht gebräuchlich war.

La parenté de la coda de la *Dante-Symphonie* avec le début du *Stabat Mater* de Palestrina est évidente, même si Liszt en développe l'idée en germe pour créer ce qui est sans doute, comme il l'écrit, la première échelle harmonisée de ce type. Mais il reste à savoir s'il était conscient de cette relation. Deux manuscrits inédits du Goethe- und Schiller-Archiv de Weimar le prouvent de façon incontestable. Étrangement, ces documents n'ont semble-t-il jamais encore attiré l'attention des musicologues, peut être en raison du titre sous lequel ils sont catalogués, qui ne laisse pas imaginer leur contenu précis : « Beispiele harmonisierter Skalen aus Werken Liszts ¹¹⁶ ». Sur le premier manuscrit, daté de 1875 (exemple 8), Liszt copie les trois accords initiaux du *Stabat Mater* de Palestrina en précisant leur origine : « Stabat Mater (Palestrina) ». Juste en dessous, il écrit l'échelle finale de sa *Dante-Symphonie* (« Hosan[n]ja / Halleluja ») en la transposant pour l'adapter exactement à l'exemple palestrinien ; il en décale même le début pour faire coïncider les accords verticalement. Suivent d'autres extraits de ses propres œuvres, postérieures à 1848, apparentées elles aussi aux accords du maître italien : ce sont toujours les mesures finales, respectivement de *Ce qu'on entend sur la montagne* (« Bergsymphonie »), de *Die Legende von der heiligen Elisabeth* (« in der Elisabeth = / Theile nach dem Tod Elisabeth (Engel Chor) »), et enfin du *Stabat Mater dolorosa* de *Christus* (« Schluss des Stabat Mater im Christus »). À chaque fois, Liszt précise même les pages des partitions concernées ¹¹⁷. L'antienne *Cantantibus organis* de 1879 y aurait eu sa place si elle avait été composée avant la rédaction de ce manuscrit. Sur le second autographe, intitulé « Skalen », Liszt copie quelques extraits de ses œuvres où se trouve le même type de succession harmonique. À la différence du premier, il commence par la *Dante-Symphonie* sans citer Palestrina.

116. D-WRgs 60/Z27 a et b.

117. Au recto de la page, Liszt cite aussi une *Rhapsodie* de Joachim. Sur les pages de Z27b, » Liszt copie les fins de la *Dante-Symphonie* (non transposée), de l'étude de concert *Un Sospiro*, de *Ce qu'on entend sur la montagne*, un extrait de sa transcription *Über allen Zaubern Liebe* de Lassen, et enfin la « Skala des Rakoczi Marsch (Schluss) ».

The image shows a page of handwritten musical notation on aged paper. At the top, there is a title in French: "Exemple 8. Liszt, exemples d'échelles harmonisées liées au Stabat Mater de Palestrina (en premier, la fin de la Dante-Symphonie, transposée et alignée pour correspondre aux accords de Palestrina). D-WRgs 60/Z27a f. 1^r". The manuscript consists of several staves of music. The first staff is labeled "Vcllo" and the second "Violon". The notation includes various musical symbols such as clefs, notes, rests, and accidentals. There are several annotations in French, including "Liszt", "Stabat Mater", "Dante-Symphonie", and "Stabat Mater". The handwriting is in cursive and appears to be from the late 19th or early 20th century. The paper shows signs of age, with some discoloration and wear.

Exemple 8. Liszt, exemples d'échelles harmonisées liées au *Stabat Mater* de Palestrina (en premier, la fin de la *Dante-Symphonie*, transposée et alignée pour correspondre aux accords de Palestrina). D-WRgs 60/Z27a f. 1^r

Les deux manuscrits de Weimar, et surtout le premier, sont un parfait exemple de la façon dont Liszt voulait à la fois poursuivre et honorer Palestrina. La manière dont il copie l'incipit du *Stabat Mater* et l'échelle finale de sa propre *Dante-Symphonie*, en les alignant, est un beau symbole du rapport entre les deux partitions, du lien entre les deux compositeurs et plus généralement de la régénération à l'œuvre. En citant et en exploitant ces accords, Liszt régénère un élément vieux de près de trois cents ans qui permet une brèche dans la tonalité classique, au profit du « progrès » de la musique, le tout dans le profond respect et dans la célébration active de la tradition.

Toutefois, il reste à savoir si Liszt a utilisé ces fameux accords en sachant *a priori* qu'ils venaient de Palestrina. Les recherches actuelles ne permettent pas de connaître précisément la date à laquelle Liszt a découvert son *Stabat Mater*, mais tous les exemples qu'il cite sont postérieurs à l'arrangement de Wagner (1848), qui constitue ainsi un *terminus a quo*. Si Liszt avait Palestrina à l'esprit lorsqu'il a composé les œuvres mentionnées sur les deux manuscrits de Weimar, cela porte une nouvelle lumière sur une grande partie de sa production, et pas uniquement dans le domaine religieux et choral : Palestrina serait alors présent *a priori* dans un bon nombre de ses œuvres. En revanche, se pourrait-il que dans l'optique de ses recherches harmoniques, Liszt ait d'abord pensé à écrire des enchaînements d'accords parfaits sur une basse descendante, et qu'il ait *a posteriori* constaté le précédent chez Palestrina ? Quelle que soit l'hypothèse retenue, le résultat demeure le même : la musique de Liszt est ancrée dans la tradition. Soit Palestrina a inspiré les audaces lisztziennes, soit il est venu, comme par « miracle » palingénésique, les justifier une fois le compositeur déjà aventuré à la recherche d'extension tonale. Ce qui compte, pour Liszt, c'est que Palestrina, tout comme le chant grégorien, est un réservoir de « germes » dans lequel la musique de l'avenir peut puiser. En tout cas, est-il plus noble et plus solide justification aux modernes essais de Liszt que le modèle adoubant et canonique représenté par celui que Victor Hugo appelait certes le « Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie », « père de l'Harmonie », mais en qui il voyait aussi un « grand fleuve où boivent les humains ¹¹⁸ », dans lequel Liszt a donc pu s'abreuver et à qui il a payé sa dette ?

* * *

On s'accorde généralement à dire que la France a laissé de profondes traces chez Liszt. Dahlhaus et Altenburg ont montré que les poèmes symphoniques et la recherche d'une alliance entre musique et poésie plongent leurs racines dans les années 1830, celles du bouillon de culture

118. Victor Hugo, « Que la musique date du seizième siècle », *Les voix intérieures. Les rayons et les ombres* (Paris : Charpentier, 1844), p. 251-258 (XXXV/3).

parisien pour le jeune compositeur ¹¹⁹. À n'en pas douter, c'est bien à Paris que se mettent en place certains éléments essentiels de son identité. C'est pourquoi un courant de pensée comme la palingénésie, et plus généralement l'idée de régénération, ont pu, eux aussi, perdurer dans son esprit. On en retrouve les traces tout au long de sa vie, à la fois dans ses écrits et dans ses œuvres musicales. L'étude des liens entre Ballanche et Liszt permet de compléter l'écheveau d'influences que le compositeur a subies : Lamennais et le saint-simonisme n'ont pas été ses seules inspirations, même si elles ont certainement été plus intenses et plus durables. Il faut cependant prendre garde de ne pas chercher à appliquer aveuglément ce qu'écrit Liszt dans ses essais de jeunesse à la musique qu'il compose pendant sa période de « maturité ». En l'occurrence, si le texte de 1835 sur la musique religieuse n'est pas l'exposé d'une théorie dont l'illustration se trouverait systématiquement dans ses œuvres postérieures, on y trouve bien en germe l'idée de régénération. Celle-ci consiste un vrai fil rouge tout au long de la carrière de Liszt, une constante qui a été plutôt ignorée en raison d'une focalisation sur le terme « réforme » (ou de ses traductions) et du passage sous silence de l'œuvre de Ballanche. Là, il semble y avoir continuité. D'ailleurs, la philosophie de Ballanche et celle des *Neudeutschen* ont en commun un fondement, un spectre hégélien sous-jacent ¹²⁰.

La régénération pourrait finalement apparaître comme un des nombreux points communs entre Liszt et Wagner. Pourtant, il importe de souligner les grandes divergences de nature et d'enjeux qu'elle revêt chez ces deux compositeurs. Gut a récemment rappelé l'importance de la régénération pour Wagner, du moins dans le *Ring*, mais il précise que cette régénération, illustrée notamment par Brünnhilde dans le *Götterdämmerung*, est influencée par Feuerbach, Schopenhauer et le cycle brahmanique des réincarnations ¹²¹. Or, pour Liszt, la régénération a évidemment de profondes connotations chrétiennes : « Là comme ailleurs, écrit-il, il s'agit de 'remonter aux fondemens' comme dit Lacordaire, et de pénétrer à ces sources vives qui rejaillissent jusqu'à la vie [é]ternelle ¹²² ». Inspiré par ce

119. Carl Dahlhaus, « Neo-romanticism », *Between Romanticism and Modernism. Four Studies in the Music of the Later Nineteenth Century* (Berkeley : University of California Press, 1989), p. 1-18. Detlef Altenburg, « Franz Liszt and the Legacy of the Classical Era », *19th-Century Music*, 18 (1994), p. 46-63. Voir aussi la lettre de Liszt à Agnès Street-Klindworth du 16 novembre 1860, *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth*, p. 351-352.

120. Sur l'hégélianisme de Franz Brendel, voir notamment Alexander Rehding, *Music and Monumentality. Commemoration and Wonderment in Nineteenth-Century Germany* (Oxford : Oxford University Press, 2009), p. 80-81. Rehding évoque aussi le rapport de Liszt au passé et à l'avenir en recourant à la maxime de Leibniz précédemment citée.

121. Serge Gut, « Les difficultés d'interprétation sémantique du final du *Crépuscule des dieux* », *Revue de musicologie*, 83 (1997), p. 33-53. Il faut noter, comme le fait Gut, que la pensée de Wagner sur ce sujet a aussi évolué, et que *Parsifal* présente une vision différente de la régénération.

122. Liszt à Agnès Street-Klindworth, le 16 septembre 1855, *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth*, p. 330.

qu'il appelle la « méthode » romaine, il souhaite composer une musique religieuse qui serait, à l'image de l'Urbs, un palimpseste composé des « transformations » « du plan divin entre ce qui a été, et ce qui est et sera ¹²³. » Rome est donc pour lui l'écrin parfait où les collisions des siècles inspirent et résument sa régénération religieuse. Mais proverbes, doctrines et symboles sont pléthore qui réinvestissent la dialectique entre présent et avenir, sans pour autant avoir une dimension catholique : la métaphore du « bonum patrem familiae » de Sénèque ¹²⁴, le début de la quatrième *Bucolique* de Virgile cité par Ballanche au seuil de sa *Palingénésie* ¹²⁵, la théorie des « *corsi e ricorsi* » de Vico que Michelet traduit en 1827 ¹²⁶, la morphologie selon Goethe, l'alternance d'époques « critiques » et « organiques » chez les saint-simoniens, la mémoire biologique chez Darwin, l'éternel retour de Nietzsche, les premiers vers de *Burnt Norton* de T. S. Eliot ¹²⁷, etc., trouvent une résonance et une application artistique dans le concept de *Nachleben* (« survivance ») développé par Aby Warburg ¹²⁸.

Tel Sénèque, Liszt se levait devant les génies du passé et honorait les grands hommes, mais il voulait aussi poursuivre leur œuvre, car, comme l'écrit le philosophe romain, « si tous nos devanciers ont beaucoup fait, ils n'ont pas tout fait ¹²⁹ ». Ce qui compte, pour Liszt, c'est bien l'avenir, et le passé n'a de valeur que s'il permet de l'enfanter. C'est ce qui transparaît nettement dans ce qu'il écrit deux ans avant de mourir à Theodor Michaelis, qui l'invitait à souscrire aux publications de ses *Chefs d'œuvres classiques de l'opéra français*. Liszt regrette de ne pouvoir aider sa noble entreprise, mais « sans manquer nullement de respect envers les ancêtres »

123. Liszt à Agnès Street-Klindworth, le 30 août 1863, *Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth*, p. 360.

124. « Veneror itaque inventa sapientiae inventoresque ; adire tamquam multorum hereditatem iuvat. Mihi ista acquisita, mihi laborata sunt. Sed agamus bonum patrem familiae, faciamus ampliora quae accepimus ; maior ista hereditas a me ad posteros transeat. » Sénèque, *Lettres à Lucilius* (Paris : Les Belles Lettres, 1969), vol. 2, livre VII, lettre 64, p. 104.

125. « [M]agnus ab integro saeculorum nascitur ordo » (Virgile, *Bucoliques*, IV/5), cité par Ballanche sur la page de titre de la *Palingénésie sociale* (*Œuvres*, 1830).

126. Giambattista Vico, *Principes de la philosophie de l'histoire, traduits de la Scienza Nuova [...] et précédés d'un discours sur le système et la vie de l'auteur par Jules Michelet* (Paris : Renouard, 1827).

127. « Time present and time past / Are both perhaps present in time future, / And time future contained in time past. » T. S. Eliot, « Burnt Norton », *Four Quartets* (New York : Harcourt Brace and Co, 1943), p. 3.

128. Sur la « survivance » et les concepts qui y sont apparentés, voir Georges Didi-Huberman, *L'image survivante. Histoire de l'art au temps des fantômes selon Aby Warburg* (Paris : Éditions de Minuit, 2002).

129. « Multum egerunt qui ante nos fuerunt, sed non peregerunt. Suspiciendi tamen sunt et ritu deorum colendi » ; « Ego vero illos veneror et tantis nominibus semper assurgo », Sénèque, *Lettres à Lucilius*, p. 104-105.

que sont Lully ou Rameau, il s'est « dévoué, tout entier, à leur vaillante progéniture contemporaine ¹³⁰. »

En suivant peut-être l'appel de d'Ortigue qui invitait la jeune génération à se tourner vers Beethoven pour chercher la voie de l'avenir, Liszt-Janus s'oriente volontairement vers le passé pour nourrir et justifier sa musique. À l'instar de la palingénésie de Ballanche, son comportement par rapport aux traditions est donc bien actif. C'est pourquoi il faut absolument concevoir sa musique religieuse en termes de *régénération* et non en termes de *réforme*.

* * *

SUMMARY

Until now, the study of Liszt's religious music, the least known category of his repertory, has primarily focused upon « reform », even though Liszt himself seems rarely if ever to have employed the word in this context. However, in his 1835 article « De la musique religieuse », he does evoke the notion of the « regeneration » of religious music, employing as he does the concept of « palingenesis » (« rebirth ») that was bandied about in artistic circles at the time, notably in the writings of Ballanche and d'Ortigue. In this article, the influence of Ballanche (long neglected in Liszt studies), and the relationship between palingenesis, regeneration, and Liszt's religious works are brought together in a biographical, archival, and analytical synthesis founded on nineteenth-century philosophical ideas of progress, notably those of Hegel. The idea of regeneration would seem to haunt all of Liszt's works ; it is an essential component of his aesthetics and his conception of history, and it also has repercussions on his musical syntax, as in the *Dante Symphony* and the *Cantantibus organis*. Liszt, the great musical assimilator and transformer, here attempts to balance respect for tradition with the quest for progress and perfectibility. It is for this reason that his church music finds its roots in Gregorian chant and the Renaissance. Palingenesis informs his religious musical syntax and results in a dialectic among past, present, and future, and a synthesis of tradition and modernity.

130. Liszt à Theodor Michaelis, le 20 octobre 1884, *Franz Liszt's Briefe*, vol. 8, p. 412-413.