

Relazione d'apertura al Convegno "Écrits de compositeurs 1850-2000" Université de Montréal, Faculté de Musique, 12. 03.2008

Les révélations d'une traduction "fidèle": *Lohengrin* de Liszt - Wagner

INTRODUCTION

L'essai sur *Lohengrin* dont je vous propose une analyse est un des documents les plus extraordinaires de toute la littérature musicale du XIX siècle, car il nous révèle parmi ses lignes les pensées des deux principaux compositeurs-théoriciens de l'époque - Liszt (qui l'a écrit) et Wagner (qui a surveillé sa traduction).

Autre raisons de mon choix: l'essai sur *Lohengrin* est étroitement lié à l'article *Les Fêtes de Herder et Goethe à Weymar*, qui est son premier chapitre dans la version définitive mais qui avait été publié comme feuilleton dans le *Journal des Débats* un an avant. Dans les deux versions on trouve des pensées et des expressions récurrentes, suivant une technique d'écriture très proche de celle que Liszt utilisait dans la composition d'une même pièce musicale (où l'on ne sait jamais s'il s'agit de différentes versions de la même pièce, ou de pièces diverses).

Ce parallélisme entre la méthode de composition de la musique et des textes littéraires est - à mon avis - un des indices les plus sûrs de la paternité des écrits lisztien. Sur le problème de la participation de Marie D'Agoult ou de Carolyne von Sayn-Wittgenstein à la production historique, analytique et critique de Liszt il a coulé un fleuve d'encre: discussion sur le style de l'un et des autres (Gut 1977), recherche des faits concrets autour des écrits - dates des déplacements des protagonistes, références dans les lettres, etc. - (Altenburg 1986), étude des manuscrits (Eckhardt 1984): chacune de ces démarches dévoile un aspect, une tranche dans la suite des faits, sans arriver à reproduire ce qui se passa "vraiment" - à part d'éventuelles contributions des amis de cœur - à travers les interventions des correspondants, des rédacteurs des journaux, des traducteurs et des copistes. Liszt a souvent déclaré lui même qu'il se faisait aider pour mettre au point ses manuscrits avant publication (ou avant de transmettre une version soignée au copiste ou à l'éditeur). Pour toutes ces raisons, chaque article pose des problèmes particuliers et demande une réponse distincte. Peut-être s'agit-il d'une situation assez répandue à une époque où tout été écrit à la main, et même les copies d'auteur étaient souvent une "deuxième version" face à la première rédaction. En plus, comme on le sait bien, la recherche "des faits comme ils se sont vraiment passés" est une utopie méthodologique. Chez Liszt cette situation est compliquée par le fait qu'il écrivait toujours dans une langue étrangère, et qu'il sentait souvent le besoin d'écrire un brouillon avant de formuler un texte quelconque, et même une lettre de famille (Knepper 2007).

Aussi l'essai sur *Tannhäuser* fait-il partie de la brochure publiée en français par Brockhaus en septembre 1851 (LSS 4), mais je bornerai mon analyse à *Lohengrin* parce que l'intérêt de Liszt pour cet opéra fut plus continu, sa paternité comme auteur est plus fondée et, surtout, la traduction allemande révisée par Wagner est un des deux textes de base de mon intervention.

Parmi les nombreux écrits de Liszt, j'ai choisi un article appartenant aux réflexions liées à son activité de maître de chapelle. Ces écrits ont souvent un but propagandiste, afin de justifier ses choix auprès du public; mais c'est dans cette "catégorie" que l'on trouve une majeure concentration d'idées sur la composition de la musique et ses effets sur le public, et c'est pourquoi que je les trouve particulièrement intéressants. L'article sur *Lohengrin*, de plus, se caractérise parce qu'il naquit à la suite d'un événement de chronique (la création de l'opéra à Weimar), mais il devint peu après une méditation sur la puissance émotive de la musique, sur ses effets communicatifs et sur les différents aspects du théâtre musicale contemporain (particulièrement celui de Wagner, mais pas uniquement).

Le côté "propagandiste" de l'essai fut tout de suite souligné par les journaux allemands et par des personnalités plus ou moins concernées.

Wagner, en premier, in *Mein Leben*: «selten hat wohl die schriftliche Besprechung eines Kunstwerkes diesem so aufmerksame und im voraus bis zu enthusiastischer Überzeugung bestimmte Freunde gewonnen als bis in die zartesten Details sich erstreckende Abhandlung Liszts über den 'Lohengrin'» ("Mein Leben", *WSSD*, XV, 20).¹

Dix ans après, **Baudelaire** dans son essai *Richard Wagner* sur la "Revue Wagnérienne", 1861: «je recommande le livre [sur *Lohengrin et Tannhäuser*] à tous les amateurs de l'art profond et raffiné [...un livre] qui sait, malgré cette langue un peu bizarre qu'il affecte, espèce d'idiome composé d'extraits de plusieurs langues, traduire avec un charme infini toute la rhétorique du maître» (cité par Kleinertz, *LSS* 4, 265).

Dix ans plus tard encore, le critique et musicologue August Wilhelm **Ambros** sur les "Bunte Blätter" de 1872: «So kann man auch sagen, dass Liszt mit seinem Buch über Lohengrin und Tannhäuser den Weg für Richard Wagner gebahnt hat [...] das Büchlein wirkte, was Wagner selbst mit seinen zahlreichen Büchern nicht vermocht» (*Ibid.*, 275).²

De citation en citation on pourrait arriver jusqu'à nos jours, par exemple, à la monumentale monographie de Alan **Walker**, où l'on lit:

«...l'objectif était de focaliser l'attention du monde musical sur des événements d'actualité» (Walker 1989, 854).

Les plus attentifs au sens profond de l'ouvrage sont les éditeurs du texte dans la nouvelle collection des *Sämtliche Schriften*: pour *Lohengrin*, ils ont signalé les divergences entre la version française et la traduction de Wagner (travail philologique), ils ont recueilli une quantité de sources intertextuelles (travail historique), et ils ont tenté une démarche interprétative visant à souligner les effets que l'écrit de Liszt eut sur ceux de Wagner - un point de vue - soutiennent-ils - peu abordé par la critique wagnérienne (*LSS* 4, 266). On ne peut qu'admirer et louer le grand travail et les larges connaissances de Rainer Kleinertz et de ses deux collaborateurs Gerhard Winkler et Detlev Altenburg, tous voués depuis longtemps aux études lisztziennes. Je crois néanmoins qu'on peut avancer encore un peu dans l'interprétation de ce texte, et particulièrement en suivant deux directions:

- chercher à expliciter les positions de Liszt au delà de la lettre de son essai;
- évaluer les différences introduites par la traduction.

Je suis convaincue que ce texte extraordinaire est "en soi" très significatif et que le soutien des sources intertextuelles - quelquefois précieux - peut dans certains cas être même dépistant, dans la mesure où il jette des lumières indirectes sur des positions qui - surtout chez Wagner - n'étaient pas "inébranlables", mais se formaient jour après jour, à travers des réflexions, mais aussi à travers des causeries dans les lettres, ou des digressions dans les écrits. Sur un certain thème, on trouve souvent des déclarations ambiguës ou contradictoires. C'est pourquoi je chercherai à faire réagir les deux textes - le français de Liszt et la traduction de Wagner - le plus possible par eux-mêmes.

La composition de l'article sur *Lohengrin*, dans sa version définitive, révèle son histoire complexe, qui a été très soigneusement recomposée et illustrée par les éditeurs du texte dans la collection des *Sämtliche Schriften*; il n'est pas nécessaire de reprendre ici toute l'histoire, mais il faut au moins rappeler quelque date importante

DATES

¹ Rarement la description écrite d'un œuvre d'art a gagné à celle-ci des amis si attentifs et préparés d'avance à une adhésion enthousiaste comme l'essai de Liszt sur *Lohengrin* poussé jusqu'aux détails les plus délicats.

² On peut dire qu'avec son livre sur *Lohengrin et Tannhäuser* Liszt a ouvert la voie à Wagner [...] Le livret a réussi là où même les nombreux livres de Wagner avaient fait échec.

28 Aout 1850 - Création de *Lohengrin* à Weimar. Quelques jours après, dans une lettre du **2 Septembre**, Liszt annonce à Wagner qu'il va écrire un feuilleton sur l'œuvre. Dans le cours du mois *Lohengrin* est mis en scène une autre fois le

14 Septembre (Batels 1908, 92) et le projet publicitaire initial devient plus ambitieux. Dans la lettre du

25 Septembre Liszt demande à Wagner de s'occuper de la traduction de l'essai pour le faire publier aussi en Allemagne. Il annonce un article stylistiquement très soigné (et ici on peut entrevoir l'aveu d'une collaboration de la Princesse), mais il souligne aussi qu'il sera "de ma façon", expression assez typique de Liszt.

Ce long article n'est pas accepté en France et Liszt décide de publier sur le *Journal des Débats* du **22 Octobre** un feuilleton sur *Les fêtes de Herder et de Goethe à Weimar*, comprenant l'histoire critique du monument à Herder, sa description, un compte-rendu des fêtes et l'annonce d'une analyse de *Lohengrin* créé comme moment culminant des événements. Jules Janin, rédacteur du *Journal des Débats*, le modifie à tel point que Liszt en est contrarié; mais, à bien y voir, il critique seulement des détails et il accepte de publier l'article sur les *Fêtes* sous son nom. Cet essai devient le premier chapitre de *Lohengrin* dans la version définitive. Quatre jours auparavant, le

18 Octobre, Liszt avait envoyé à Wagner l'article sur l'opéra *Lohengrin* en le priant de le traduire et de le lui renvoyer, parce qu'il s'agissait de son unique copie. Wagner, très occupé par la composition de *Oper und Drama*, renvoie le manuscrit à Liszt le

25 Novembre seulement et promet la traduction, qui est terminée le

24 Décembre.

(question: comme a-t-il été possible de terminer la traduction, si le texte français avait déjà été renvoyé à Liszt? Première hypothèse: le texte français a été recopié - avec le risque d'éventuelles modifications, voulues ou accidentelles; deuxième hypothèse: la traduction était finie, mais Wagner voulait la réviser encore, de façon "aveugle").

La traduction est accompagnée d'une longue lettre où Wagner explique à Liszt que le texte a été traduit par Karl Ritter et Hans von Bülow, et qu'il a révisé leur travail. Dans *Mein Leben* il affirme que Ritter fut le seul traducteur (Volks-Ausgabe, Bad 15, p. 20). En raison de difficultés postales, Liszt ne reçoit la traduction à Weimar qu'à

la fin de janvier 1851. Il ne la montre pas à la Princesse, qui peut la lire seulement sur *Illustrierte Zeitung* du

12 Avril 1851, signée "Nach dem Französischem von Franz Liszt". C'est la comparaison entre cette traduction et la version signée par Liszt et publiée en français par Brockhaus en

septembre 1851 qui devrait me permettre d'enrichir la connaissance de la pensée de Liszt sur le théâtre musicale et sur ses relations vis-à-vis des positions wagnériennes.

METHODE D'ANALYSE

Je n'ai pas l'intention de commenter les différences lexicales entre les textes français et allemand: le travail philologique a été déjà parfaitement fait par les éditeurs (qui ont aussi ajouté un riche appareil d'annotations historiques). Mon analyse vise à souligner trois "fonctions" de la traduction, capables de modifier le sens du texte: amplification, réduction, substitution. L'effet de ces trois fonctions sur l'interprétation des positions de l'auteur et de son réviseur est souvent soutenu ou nié par une vaste trame d'autres écrits - de Liszt et de Wagner - où ils discutent les mêmes arguments. Parfois je ferai référence à ces sources intertextuelles, mais à condition qu'elles soient exactement contemporaines à l'écriture de l'essai et de sa traduction. Malgré cette précaution, les lettres et les autres écrits enregistrent souvent des nuances particulières dans la démarche des positions théoriques en formation chez les deux auteurs, qui pourraient conduire le lecteur loin des arguments discutés dans l'article sur *Lohengrin*.

ANALYSE

L'incipit de l'article conduit immédiatement *in medias res*: il ne s'agit pas d'un pamphlet absolument laudatif, mais de la proposition d'arguments, qui présentent un certain degré de distance critique. L'œuvre, comme construction poético-musicale, avait sans doute fasciné Liszt, qui écrivit à Wagner quatre jours après la création: «Votre Lohengrin est un ouvrage sublime d'un bout à l'autre; les larmes m'en sont venu au cœur dans maint endroit [...]» (*BLW* 1, p. 69); mais une chose était aimer la musique et autre chose était partager les idées théoriques de l'auteur, telles que Liszt les avait lues dans *Die Kunst und die Revolution* et *Das Kunstwerk der Zukunft*.

Wagner, pour sa part, connaissait la méfiance partielle de Liszt envers ses idées, comme il l'avoue dans la lettre du 20 juillet 1850 (*WSB*, vol.2, p. 354): «[...] j'ai des convictions, que tu ne voudras peut-être jamais partager, mais que tu ne penses pas nécessaire de combattre, si tu t'aperçois qu'elles ne sont pas d'obstacle à mon activité artistique» (cité par Kleinertz, *LSS* 4, p. 286).

On a un exemple de cette attitude, juste dans le premier paragraphe:

ce que personne ne peut nier aux œuvres de Wagner, affirme Liszt, ce n'est pas une perfection absolue, mais ce sont des caractères précis, c'est-à-dire:

«les remarquables qualités d'harmonie et d'instrumentation, le *grand* travail, les études *appliquées*»

den glänzenden Reichtum seiner Harmonien, die geistvolle Behandlung des Orchesters, die unermessliche Arbeit und die sorgfältigen Studien³

Chez Liszt la remarque est restrictive, tandis que la traduction, en exagérant les termes français, (fonction d'amplification), la transforme en louange déclarée.

Quelques lignes plus loin, Liszt affirme qu'il ne veut pas «reproduire les nombreux embranchemens» des idées de Wagner «sur l'art et son avenir», mais décrire sa conception du *Drame*, comme la somme de tous les arts qui y participent. Il commence par contextualiser la position wagnérienne en la rangeant dans une chaîne historique et en faisant une référence précise aux opéras de Meyerbeer:

«Peu à peu les artistes compositeurs et exécutans, en ajoutant quelques avantages surrogatoires, aux qualités essentielles à leurs vocations, firent connaître au public des plaisirs plus exquis, et rehaussèrent les prestiges d'un art, en lui associant l'action d'un autre, acquis par eux à un égal degré de perfection. En dernier lieu, ce fut Meyerbeer qui tissa ses magnifiques partitions, sur une trame, du plus vif intérêt; ce fut la Malibran et sa sœur, qui chantèrent en tragédiennes. Le public, tout en admirant avec enthousiasme ces rares exceptions, ne devint pourtant pas injuste pour ceux qui se bornaient aux simples exigences de leur spécialité».

Einzelne Ausnahmen, in denen die Nebenkünste zu höherer Vollkommenheit gelangten, nahm das Publikum mit Anerkennung auf, ohne jedoch darin einen Grund zur Ungerechtigkeit gegen die sonst gewohnten Leistungen zu finden.⁴

La traduction évite les cinq premières lignes et, par conséquent, la mention à Meyerbeer. Un peu plus loin au contraire, la même pensée est exactement traduite: «Wagner a dépassé cette intention si heureuse de Meyerbeer». Puis la même chose à la fin du résumé de la pièce: «...utilisant toutes les

³ la splendide richesse de ses harmonies, le traitement génial de l'orchestre, l'incommensurable travail, les études soignées

⁴ Des exceptions individuelles, où les arts accessoires ont atteint une plus haute perfection furent accueillies par le public avec reconnaissance, sans pour cela trouver une cause d'injustice envers les productions habituelles.

ressources qu'offrent les instruments nouveaux aussi bien que les belles applications qui en ont été faites par Meyerbeer et Berlioz...». Dans le premier passage, on est en présence d'une fonction de réduction du côté de la traduction, qui laisse transparaître une forte différence entre les positions de Liszt et de Wagner:⁵ tandis que le premier vise à une interprétation à l'intérieur d'une logique historique, Wagner veut que ses innovations soient interprétés comme exceptionnelles. En plus il ne faut pas oublier que Wagner avait récemment terminé (le 22 août 1850) son essai *Das Judentum in der Musik*, et, comme le dit bien Jean-Jacques Nattiez «si Mendelssohn éveille encore, malgré bien des critiques, une certaine sympathie pour Wagner, Meyerbeer fait l'objet de toute sa hargne» (Nattiez 1990, p. 90).

Ici, comme dans les écrits recueillis dans les *Dramaturgische Blätter* (LSS,5), Liszt reconnaît l'œuvre de Wagner comme le sommet le plus avancé de la recherche contemporaine, mais reconnaît aussi l'importance historique et esthétique d'autres compositeurs, comme Gluck, Weber, Berlioz et Meyerbeer. De son côté Wagner ne peut pas exagérer avec son antipathie pour Meyerbeer, étant donné que c'est Liszt qui signe l'essai.

Dans l'article, Liszt souligne très clairement et à plusieurs reprises, sa position intéressée mais critique envers le "système" wagnérien du *Drame* comme union de tous les arts. Quelques citations suffisent pour illustrer ce point:

«Nous sommes fort loin de vouloir préjuger de la valeur des argumens, déjà passionnés, qui se croisent dans le monde musical de l'Allemagne, *en attaquant ou en défendant* ce désir d'une vaste conquête pour les manifestations splendides de la scène.

La pensée de Wagner est osée mais belle; son souhait d'une audace peu commune, mais digne d'un grand artiste, *alors même qu'il serait irréalisable*. Quand de pareilles ambitions se présentent, secondées par le génie, *fussent-elles des erreurs*, il devient presque aussi superflu de les *préconiser que de les combattre*».⁶

L'opéra, qui a été récemment jouée pour la première fois à Weimar – affirme Liszt - ne doit pas être jugé selon «l'ancienne facture d'opéras [...] par l'effet de son style incessamment maintenu *dans une région encore inexplorée*, presque aussi éloignée du récitatif banal, que des phrases cadencées de nos grands airs».

Tout cela doit être reconnu «*Quel que soit le sort que l'avenir réserve à son système*». (Les italiques sont de moi)

Sur ces points, même si on ne peut pas juger la traduction absolument 'fidèle', elle n'enregistre pas de différences essentielles, comme si Wagner n'avait pas peur des soupçons que la critique lisztienne pouvait éveiller chez les lecteurs.

Un autre point sur lequel les deux auteurs ne sont pas d'accord concerne la manière selon laquelle l'idée wagnérienne a été développée: un court aperçu sur la réalisation du programme à travers *Rienzi*, *Vaisseau-Fantôme* et *Tannhäuser* jusqu'à sa parfaite réalisation dans *Lohengrin* n'apparaît pas dans la traduction (p. 26, lignes 36-40, fonction de réduction). A ce moment Wagner pensait ses 'œuvres romantiques', et surtout le *Vaisseau*, comme légitime héritage de la *Neuvième* de Beethoven (*Oper und Drama*, p 298), tandis que *Lohengrin* appartenait déjà au mythe, c'est-à-dire au monde où il allait dérouler son *Musikdrama* (il ne faut pas oublier que *Die Nibelungensage* qu'il

⁵ Ce passage a été interprété de façon semblable aussi par Kleinertz (LSS 4, p. 287), en s'appuyant sur différentes sources intertextuelles (surtout *Oper und Drama*).

⁶ Liszt ne change d'avis pas même quelques années plus tarde, quand il écrit l'essai *Scribe's und Meyerber's Robert der Teufel* ("Neue Zeitschrift für Musik" 40, n. 25, 16 juin 1854): «Die Wagner'sche Schule, sicherer fussend auf seiner künstlerischen Thätigkeit, als auf seinen theoretischen Werken [...] ist noch zu jung, als dass man eine Meinung über ihre weitere Bestimmung feststellen und ahnen könnte [...]» (LSS 5, p. 39).

publiera sous le titre *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama*, dans *WGS*, II, était terminé début octobre 1848).

En revenant à *Lohengrin*, selon Liszt le public doit «connaître d'avance le mystère sur lequel roule toute l'action du drame, où il ne se dévoile qu'à la dernière scène». Dans la traduction la dernière phrase est coupée (fonction de réduction), et on comprend bien pourquoi Wagner ne veut pas qu'on dise que son poème est obscur. En plus c'est ici que commence le passage le plus surprenant de tout l'essai: un long paragraphe (35 lignes en français, 36 en allemand) sur le mythe du Graal est complètement différent dans les deux textes; la fonction de substitution ne concerne pas seulement les tournures idiomatiques de deux langues aussi diverses que le français et l'allemand, mais le contenu profond de la pensée des deux auteurs. Tandis que Liszt se réfère à Wolfram von Eschenbach et à la poésie des Minnesänger de la Wartburg (soulignant par là la proximité de Weimar, et son rôle historiquement central), Wagner relie le mythe du Graal à ses propres expériences, à ses propres écrits :

«Der Mythus vom h. Gral ist, wie Wagner in seinen "Nibelungen" nachgewiesen hat, der Erbe und Nachfolger des Nibelungenhorts....»⁷

La Princesse Sayn-Wittgenstein, qui en général avait beaucoup apprécié la traduction de Wagner, s'aperçut de cette différence et la définit «une bêtise»⁸, mais le sens est beaucoup plus profond: comme le dit bien Carl Dahlhaus dans *Die Musikdramen R. Wagners*, Wagner ici (comme souvent dans d'autres écrits) démontre sa tendance à renverser le procès progressif visant à situer le mythe dans un contexte historique – procès qui se passa déjà au Moyen âge - et préfère enrichir la légende de détails fabuleux, obscurs (Dahlhaus 1971, p.50). Déjà à sa première rencontre avec les légendes germaniques pendant son séjour parisien, Wagner arriva à se persuader que la vie du drame était dans le songe du mythe plutôt que dans la réalité de l'histoire. Pour lui c'était une chose très sérieuse, et pas une 'bêtise': il ne pouvait pas laisser passer les idées de Liszt sur ce point, pour lui si important. Ainsi – un peu plus loin (p.82) - il efface une autre mention à Wolfram, même si elle cherchait à donner un éclat de plus à sa poésie.

Liszt commence à illustrer *Lohengrin* par l'ouverture, qu'il compare à celle de *Tannhäuser*. L'ouverture de *Tannhäuser*, dit-il, «quoique les motifs principaux de l'opéra en forment la substance [...] peut néanmoins être considérée comme une œuvre à part». Ici la traduction amplifie le texte lisztien: pour Liszt la mention à l'ouverture de *Tannhäuser* a pour fonction une comparaison rapide avec celle de *Lohengrin*, qui est beaucoup plus courte. Au contraire Wagner ne veut pas laisser la citation trop vague et préfère expliciter de quels motifs il s'agit: le chant des Pèlerins, la chanson de Tannhäuser, celle de Vénus et les autres thèmes de la montagne de Vénus... Cette amplification est très intéressante parce qu'elle nous précise quels motifs Wagner considèrerait comme spécifiques de l'ouverture.⁹

Les 75 mesures de l'ouverture de *Lohengrin* sont – écrit Liszt - «une sorte de formule magique [...] comme une initiation mystérieuse», une introduction au Saint Graal. Dans la très riche description du Palais du Graal (qu'on croit voir en entendant la musique), on a l'impression que Liszt a cédé sa plume à la Princesse, tant la langue est recherchée et particulière. On dirait que le traducteur s'en

⁷ Le mythe du Saint Graal – comme l'a démontré Wagner dans ses 'Nibelungen' - est l'héritage et la continuation du trésor des Nibelungen.

⁸ Lettre du 25.04.1851, citée par Kleinertz, *LSS* 4, p. 220.

⁹ Les autres thèmes que l'on trouve dans la littérature wagnérienne sont: le motif de la grâce, de la pénitence, de la promesse, de l'attrait, la Bacchanale, le cri des Sirènes, le motif de la concupiscence, de la joie d'amour et celui du frémissement.

aperçoit et qu'en plus des différences entre les deux langues, il s'éloigne du texte et réalise un effet de réduction: il ne traduit pas des expressions très rares «au solives d'asbeste[...] aux parvis de cymophane [...] éther vapoureux» ou bien il abaisse le ton de la description:

«une large nappe dormante de mélodie, un éther vapoureux qui s'étend ...» devient
ein breiter, stiller See ruhiger Melodie, der sich ausbreite...¹⁰

Autres banalisations:

encens diapré – farbigen Weihrauch

Son caractère d'idéale mysticité - Der Charakter geheimnisvoller Uebernatürlichkeit

on reste étonné – so möchte man fast versteinern vor Bewunderung

Ce sont peut-être ces différences dont se plaint la Princesse dans la lettre du 25 avril (voir note 3):
«Dans de rares endroits seulement – écrit-elle - à propos d'un mot ou d'une phrase l'ignorance de toutes les finesses (sic) de la langue française, se trahit d'une part, et de l'autre la lourdeur de l'Esprit germanique...».

Les différences qui troublent la Princesse ne perturbent pas le sens du long paragraphe dédié à l'ouverture. Ici Liszt ne décrit pas seulement ses impressions pendant l'exécution-écoute (comme c'était commun à l'époque chez les compositeurs-écrivains), mais il cherche à dévoiler, même pour les non-musiciens, le contenu sémantique du langage musical de l'œuvre. Il décrit peu les détails de l'écriture musicale; son but est plutôt de référer ce que la musique arrive à communiquer à l'auditeur. Il s'agit rarement d'une analyse des structures, mais plus souvent d'une réflexion sur les effets de la musique sur le public. C'est ici que l'on reconnaît le théoricien de la musique pure, le compositeur des poèmes symphoniques, celui qui trouve dans la musique des instruments tout ce qu'il nécessite pour exprimer les mouvements plus profonds de son âme. 75 mesures de musique revivent en 45 lignes de subtile poésie.¹¹

La seule différence significative – et assez drôle - concerne la définition de l'ouverture :

sublime Adagio –
merkwürdiges Andante.

Glissons sur l'adjectif (sublime et merkwürdig ne sont pas la même chose); sur la partition, on lit «Lento», une indication de tempo plus proche de celle de Liszt que de celle de Wagner; et il ne faut pas oublier que Liszt avait dirigé la pièce quatre fois (avec répétitions). Pourquoi Wagner traduit-il (ou laisse-t-il traduire): «Andante»? Se réfère-t-il à une autre version de l'ouverture? Peu probable. Je pense plutôt qu'on a ici un reflet du dire de Wagner, selon lequel Liszt avait fait durer l'opéra beaucoup plus que sa réelle durée (je reviendrai plus loin sur ce point)

Dans les 41 lignes qui suivent, Liszt explique la méthode de composer avec *Leitmotive*. Il s'agit – écrit-il – d' «un procédé qu'il [Wagner] applique d'une manière tout à fait imprévue», la chose n'est pas une nouveauté (voir le motif de Marcel dans les *Huguenots* de Meyerbeer), mais son *application* est hors des attentes, quelque chose d'imprévu.

Il ajoute: «Au moyen de plusieurs phrases principales » - et Wagner précise «fünf oder sechs Hauptphrasen» - «il a serré un nœud mélodique qui constitue tout son drame [...] Les situations ou les personnages de quelque importance, sont tous musicalement exprimés». Soulignons la tendance de Wagner à spécifier ce que Liszt laisse imprécis à propos de motifs ou de thèmes (voir le même type d'ajout à la description de l'ouverture de *Tannhäuser*), mais soulignons aussi son inclinaison à

¹⁰ un large, calme lac de tranquille mélodie qui s'élargit...

¹¹ Dans les *Programmatische Erläuterungen*, au n.5 *Vorspiel zu "Lohengrin"*, Wagner suggère ce que la musique devrait évoquer. C'est une description beaucoup plus abstraite que celle de Liszt, même si les références au contenu de la pièce sont communes (*GSSD*, 5, pp. 179-81).

limiter le nombre des leitmotifs: dans la littérature wagnérienne, on compte beaucoup plus de cinq ou six motifs conducteurs dans la partition de *Lohengrin*!

Dans ce paragraphe Liszt décrit tant la méthode compositive de Wagner (côté poétique), que les effets qu'elle obtient sur les spectateurs (côté esthétique), c'est-à-dire une amplification de la puissance de la musique, capable – grâce à cette méthode - «d'inciter nos idées, de s'adresser à notre pensée, de faire appel à notre réflexion».

A ce point Liszt commence à raconter ce qui se passe sur la scène durant les trois actes; la traduction est “fidèle mais très différente (plus riche)” surtout parce qu'au lieu de “résumer” les dialogues, comme Liszt le fait, elle introduit les vers correspondants du livret. Cette plus stricte adhérence à la lettre du livret permet au traducteur d'ajouter aussi quelque détail de plus à propos de la partition (fonction d'amplification). Par exemple, entre les deux parties du récit d'Elsa devant le roi, Wagner ajoute:

Da nehmen die Violinen in höchster Höhe und im Pianissimo das Graalsmotiv der Einleitung auf.¹²

Au fur et à mesure que les événements se déroulent, la traduction s'éloigne du texte français et les signes diacritiques des éditeurs ne suffisent pas à enregistrer toutes les différences. Mais, tant que le sens reste inaltéré, ces différences ne nous troublent pas. Ce qui est difficile à comprendre, c'est l'absence d'un paragraphe, à mon avis, très important. Pourquoi Wagner ne laisse pas traduire ce paragraphe?

«Tout ce long intermède qui dure depuis l'entrée d'Ortrude dans le palais d'Elsa, jusqu'à l'apparition du cortège nuptial, étant destiné à reposer les spectateurs, exige une mise en scène très belle que notre théâtre n'a pu complètement réaliser. Ici les yeux doivent être occupés, afin qu'un spectacle pittoresque vienne varier les poétiques émotions, auxquelles l'auteur a fait appel sans interruption. Sur les théâtres où le nombre des comparses n'est pas suffisant, où leur costume n'est point assez varié, où leurs groupes ne sont point assez considérables pour produire une forte illusion de réalité, on ne saurait nier que cette scène de matinée ne soit fatigante, et que le public exclusivement absorbé par l'attention qu'il prête à la musique, ne soit déjà lassé, lorsqu'il voit s'avancer la Princesse» [...]

Dans ce paragraphe Liszt réunit plusieurs annotations intéressantes:

«...ce *long* intermède » – la longueur comme caractéristique de certaines scènes -

«destiné à reposer les spectateurs» – la musique de Wagner est fatigante...(voir peu après: on ne saurait nier que cette scène de matinée ne soit fatigante) -

«exige une mise en scène» etc. – Liszt revient encore quelques pages plus loin (p. 90) sur les difficultés de la mise en scène et d'une exécution satisfaisante pour les opéras de Wagner, tant pour justifier la modeste représentation weimarienne, que pour souligner les causes du difficile accueil du répertoire wagnérien dans les théâtres allemands.

On peut supposer que ce passage est une réponse indirecte à la longue lettre - injuste et provocatrice - que Wagner envoya à Liszt quelques jours après la création, le 8 septembre. Dans cette lettre (et dans celle que Wagner écrivit à l'intendant du théâtre de Weimar, le baron de Zigesar le jour suivant), il se plaint que l'opéra ait duré une heure plus que ce qu'il avait programmé; que beaucoup d'indications de mise en scène contenues dans la partition soient restées lettre morte; que la partie musicale l'ait emporté de beaucoup sur le reste; que les acteurs (il ne dit pas “chanteurs”) ne sachent pas exécuter les récitatifs, que «l'acteur qui jouait le rôle de Lohengrin [...était] réellement incapable». Trois jours après, à la suite des nouvelles apportées par Charles Ritter, Wagner revient sur beaucoup de ces remarques et il constate «avec surprise que je me suis trompé sur la durée du

¹² Alors les violons reprennent le motif du Graal de l'ouverture dans la position aiguë et en pianissimo.

spectacle» et sur d'autres aspects de la représentation. La querelle est connue (elle occupe 14 pages de la correspondance, *CWL*, pp. 75-89). Peut-être Liszt n'avait-il pas oublié «la rigueur» de la première lettre de Wagner et dans ce passage il souligne celles qui étaient – à son avis – les réelles faiblesses du spectacle weimarien, mais aussi celles de la pièce en elle-même.

Aussi dans la longue lettre (7 pages!) adressée à la Grande Duchesse Maria Pawlowna le 14 Janvier 1852 (à peu près 17 mois après la création et après les quatre reprises «beaucoup plus satisfaisantes» *CWL*, p. 89), Liszt indique les manques du spectacle en ces points: «une douzaine de choristes tant hommes que femmes [...] comparses plus nombreux [...] décors moins délabrés [...] meubles moins patriarcaux [...]», des aspects tous importants, mais auxquels Liszt était moins sensible que Wagner (*BLCA*, pp.33-39: 37).

Si pour Wagner l'essai *Lohengrin* devait avoir une fonction propagandiste, le paragraphe sur un manque dans la mise en scène devait disparaître.

Un long passage de 83 lignes est dédié à l'interprétation du personnage d'Elsa. Wagner – dit Liszt – n'a eu aucune préoccupation d'être fidèle à la tradition de la légende, mais il fait une œuvre de poésie. Au début, il nous présente une héroïne aux caractères d'une des nombreuses «belles indiscretes» de toutes les littératures. Mais Elsa est quelque chose de plus. Elle n'est pas une féministe «revendiquant les droits de la femme [...] ce n'est que la crainte de perdre son époux qui la jette dans le délire [...] mais] aussitôt que le tentateur apparaît pour satisfaire sa curiosité [...] Elle refuse de savoir [...] reniant subitement sa défiance et son doute, elle renonce [...] à savoir, à connaître, à juger celui qui l'humiliait et l'infériorisait, en espérant d'elle un amour confiant [...]» (*LSS* 4, pp. 66-70 *passim*).

Ce long passage n'a pas été traduit. Les éditeurs du texte sont absolument sûrs (“zweifellos”, Kleinertz, *LSS*, 4, p. 229) qu'il a été ajouté par Liszt (ou par la Princesse) après la traduction, pendant la correction des épreuves de la version définitive pour Brockhaus et comme réponse indirecte à un article d'Adolf Stahr publié sur le *National Zeitung* de Berlin après la cinquième représentation (11. 05. 1851).

Je n'ai pas trouvé de nouvelles sources, mais, réfléchissant sur celles qui sont données par les éditeurs à l'appui de leur thèse, je ne peux pas me rallier complètement à leur opinion.

Premier point: Liszt affirme dans des lettres avoir fait des ajouts aux épreuves, mais il ne dit pas lesquels. Il est *possible* que ce passage ait été ajouté *après* la traduction, parce que la Princesse ne déplore pas son manque dans la lettre déjà citée, mais ce n'est pas «zweifellos».

Deuxième point: Le passage de l'article de Stahr cité par les éditeurs porte sur l'interprétation du personnage de Lohengrin (pas d'Elsa), et Liszt y revient dans sa lettre à Stahr: on ne discute pas d'Elsa, mais de la qualité de “Un-mesch/Übermensch” de Lohengrin.

Entre les sources convoquées et la conclusion présentée comme «zweifellos», il n'y a pas – à mon avis – une cohérence probante. Et pour cela le problème du manque de ce paragraphe reste ouvert.

D'ici jusqu'à la fin, les différences entre les deux textes ne concernent pas des problèmes esthétiques généraux, et l'on peut déjà se livrer aux conclusions de cette lecture.

Tout en considérant avec la plus attentive prudence l'écrit de Liszt et son authenticité problématique, on ne peut pas nier qu'il touche un nœud de questions très importantes pour les deux artistes. Pour Liszt, cet essai représente l'effort le plus significatif de concrétiser sa pensée sur des arguments touchants également à son travail de maître de chapelle, de compositeur et de théoricien, arguments au centre desquels se range sa position face aux théories wagnériennes et à la musique de l'avenir. Pour Wagner il était une autre occasion de diffuser sa vision de l'art dramatique, en le faisant interpréter par la parole de Liszt. Deux personnalités et deux finalités différentes se reflètent dans un texte à double face qui, en parlant d'une œuvre de Wagner révèle beaucoup sur les idées de Liszt. Si pour connaître la pensée de Wagner on peut interroger plusieurs écrits, la position esthétique de Liszt est beaucoup plus difficile à ébaucher et pour cela cette source résulte

particulièrement importante. Luciano Berio affirme justement: «Il me semble qu'un musicien peut parler de soi même avec cohérence surtout en parlant des autres [...] Schumann parlant de Chopin se complétait et s'imaginait lui-même, Berlioz parlant de Beethoven se reflétait lui-même, Debussy parlant de Mussorgskij se décrivait lui-même [...]» [Berio 2007, 4].
Ainsi Franz Liszt parlant de *Lohengrin* se révélait lui-même.

Bibliographie

Altenburg Detlev, "Die Schriften von Franz Liszt. Bemerkungen zu einem zentralen Problem der Liszt-Forschung", dans G. Allroggen-D. Altenburg, *Festschrift Arno Forchert zum 60. Geburtstag*, Kassel 1986, pp. 242-251.

Batels Adolf, *Kronik des Weimarischen Hoftheaters 1817-1907*, Böhlau Nach., Weimar 1908.

BLCA – *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Carl Alexander Grossherzog von Sachsen*, hrsg. von La Mara, Breitkopf und Härtel, Leipzig 1909.

CWL - *Correspondance de Richard Wagner et de Franz Liszt*, trad. de L. Schmidt et J.Lacant, Gallimard, Paris 1943.

Dahlhaus Carl, *Die Musikdramen Richard Wagners*, Friedrich Vg., Hannover 1971.

Eckhardt Mária "New documents on Liszt as Author", *The New Hungarian Quarterly*, 25 (1984), pp. 1-14.

Gut Serge, *Franz Liszt. Les éléments du langage musical*, Université de Lille III, Lille 1977, chapitre "Liszt écrivain", pp. 29-42.

Knepper Claude, "La correspondance entre Franz Liszt et Daniel Ollivier", *Quaderni dell'Istituto Liszt* 6 (2007), pp. 27-50.

LSS 4, Franz Liszt Sämtliche Schriften, *Lohengrin et Tannhäuser de Richard Wagner*, hrsg. von Rainer Kleinertz unter Mitarbeit von G.J. Winkler und D. Altenburg, Breitkopf u. Härtel, Wiesbaden 1989.

LSS 5, Franz Liszt Sämtliche Schriften, *Dramaturgische Blätter*, hrsg. von Dorothea Redepenning u. Britta Schilling, Breitkopf u. Härtel, Wiesbaden 1989.

Nattiez Jean-Jacques, *Wagner androgyne. Essai sur l'interprétation*, Bourgois [Paris] 1990.

Walker Alan, *Franz Liszt*, Tome I (1811-1861), traduit de l'anglais par Hélène Pasquier, Fayard, Paris 1989.

WSB - R. Wagner, *Sämtliche Briefe*, hrsg. G. Strobel und W. Wolf, 6 vol., Leipzig 1967 ss.

WSSD - R. Wagner, *Sämtliche Schriften und Dichtungen*, Volks-Ausgabe, 16 vol., 6. Ausgabe, Leipzig 1911-1914.