

## Les croisements romantiques des sens : Liszt lecteur de Senancour<sup>1</sup>

### 1. Les sens et leurs croisements dans l'*Obermann* de Senancour

Les croisements des sens et des arts gagnent une nouvelle importance au temps du romantisme, et leurs interactions offrent un apport assez considérable aux œuvres des artistes de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Dans ce propos nous voudrions présenter un livre – *Obermann* d'Étienne Pivert de Senancour – qui a marqué fortement les romantiques français qui l'ont découvert et lui ont offert une seconde vie. À l'époque de la première publication – en 1804 – ce livre n'eut aucun succès ; il passa sans être remarqué. La sensibilité du héros, son ennui, ses réflexions sur le sens de la vie, ses admirations de la nature suisse sont venues trop tôt, comme le souligne George Sand. Selon elle, ce roman « est réellement la traduction de l'esprit général depuis 1830 »<sup>2</sup>, mais pas avant. Cette redécouverte de l'œuvre senancourienne par les romantiques est confirmée par un article très enthousiaste de Charles Augustin Sainte-Beuve publié en 1833 où le poète conclut : « *Obermann* se trouve ainsi l'un des livres les plus vrais de ce siècle, l'un des plus sincères témoignages, dans lequel bien des âmes peuvent se reconnaître »<sup>3</sup>. George Sand résume très justement le rôle considérable de ce roman pour le romantisme français :

Une autre littérature se prépare et s'avance à grands pas, idéale, intérieure, ne relevant que de la conscience humaine, n'empruntant au monde des sens que la forme et le vêtement de ses inspirations, dédaigneuse, à l'habitude, de la puérole complication des épisodes, ne se souciant guère de divertir et de distraire des imaginations oisives, parlant peu aux yeux, mais à l'âme constamment<sup>4</sup>.

La construction et la richesse du contenu de cette œuvre, si fermement liées, fascinent les lecteurs et les chercheurs jusqu'à nos jours. Si nous donnons la parole

---

<sup>1</sup> Les recherches ont été financées par le Centre National de Science dans le cadre du stage post doctoral sur la base de la décision n° DEC-2013/08/S/HS2/00528.

<sup>2</sup> G. Sand, « Obermann », [in :] Eadem, *Questions d'art et de littérature*, H. Bessis, J. Glasgow (dir.), Antoinette Foque, Paris 1991, p. 61. Première publication du texte : « Revue des deux mondes » 6 juin 1833.

<sup>3</sup> Ch. A. Sainte-Beuve, « Obermann », [in :] É.P. de Senancour, *Obermann*, J.-M. Monnoyer (dir.), Gallimard, Paris 1984, p. 514. Préface de la deuxième édition d'*Obermann* de 1833.

<sup>4</sup> G. Sand, *op. cit.*, p. 66.

aux spécialistes, nous constatons certaines différences au sujet de ce roman. Edouard Wiecha, par exemple, remarque : « Le roman par lettres a structure de monologue : que l'on songe à l'exemple typique qu'en fournit le *Werther* de Goethe (1774)<sup>5</sup> ; on en trouve une illustration poussée à l'extrême chez Senancour »<sup>6</sup>. En outre, il convient de citer Béatrice Didier qui dit que ce livre « oscille entre le roman sentimental, le roman personnel, le récit de voyage, le roman d'initiation. *Obermann* ne peut être enfermé dans aucune de ces catégories, parce qu'il les dépasse »<sup>7</sup> et il transmet les idées philosophiques « plus librement que dans un traité, d'une façon plus agréable pour le lecteur »<sup>8</sup>, continue la chercheuse française.

En ce qui concerne notre propos, c'est un fait que Senancour dans son roman touche souvent la question des sens humains en essayant de trouver lequel peut être le plus sensible, lequel d'entre eux donne davantage d'impressions et lequel est le plus romantique. Si l'on considère les arguments de cet écrivain, il semble que c'est l'ouïe qui soit le plus parfait de nos sens car c'est par l'expérience auditive que nous cumulons et reconnaissons des événements et des sentiments d'une manière plus forte. Patrick Marot remarque même que « l'ouïe a le privilège de pouvoir s'appropriier les autres domaines sensoriels ; elle est le sens synesthésique par excellence »<sup>9</sup>. Nous sommes entièrement d'accord avec cette remarque car l'auteur de l'*Obermann* ne se contente pas d'une indication du sens le plus romantique, mais il cherche également à répondre à la question, comment les sens se croisent et il nous montre qu'un sens peut susciter les sensations d'un autre. Il déclare dans les *Observations* ouvrant le roman qu'« on y trouvera des descriptions ; de celles qui servent à mieux faire entendre les choses naturelles »<sup>10</sup>.

Dans le chapitre intitulé *Troisième fragment. De l'expression romantique et du Ranz des vaches*, Senancour développe d'une manière plus abondante ses idées sur la musique et ce qui lui paraît particulièrement intéressant à son égard sur les sens et leurs croisements. L'écrivain argumente en se référant aux idées de Rousseau, à savoir que la musique peut conserver les souvenirs car elle a une capacité de suggérer les émotions et de peindre les images, ce que Patrick Marot définit comme « l'illustration la plus éclatante et la plus célèbre de ces transferts synesthésiques »<sup>11</sup>. Le phénomène qui a poussé Senancour à mener ces réflexions fut le *Ranz des vaches*, capable d'animer des émotions très fortes chez les Suisses. Déjà Rousseau avait observé que cette mélodie suscitait le mal du pays, une nostalgie plus forte que la raison ; c'est ce qu'il a noté dans son *Dictionnaire de musique* de la manière suivante :

<sup>5</sup> Remarquons que déjà George Sand conseillait d'éviter les comparaisons entre *Werther* et *Obermann*, et même entre *Obermann* et *René*, disant que ces personnages et leurs motifs sont trop différents. Elle considérait *Obermann* au sommet du sublime dans la littérature. Voir G. Sand, *op. cit.*, pp. 50–65.

<sup>6</sup> E. Wiecha, « Roman et histoire : la composition thématique d'*Obermann* », *Romantisme* n° 19, 1978, p. 26.

<sup>7</sup> B. Didier, *Senancour romancier*, SEDES, Paris 1986, p. 332.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>9</sup> P. Martot, « Le paysage dans *Oberman* », [in :] F. Bercegol, B. Didier (dir.), *Oberman ou le sublime négatif*, Éditions rue d'Ulm, Paris 2006, p. 134.

<sup>10</sup> É.P. de Senancour, *Obermann (Observation)*, *op. cit.*, p. 52.

<sup>11</sup> P. Martot, *op. cit.*, p. 132.

Cet air est si chéri des Suisses qu'il fut défendu sous peine de mort de le jouer dans leurs Troupes, parce qu'il faisait fondre en larmes, désertier ou mourir ceux qui l'entendaient, tant il excitait en eux l'ardent désir de revoir leur pays. Voilà donc une mélodie bien puissante sur le plan émotionnel<sup>12</sup>.

Les mélodies ayant le pouvoir de mouvoir la nostalgie ou d'autres sentiments furent nommées par le philosophe genevois les « signes mémoratifs » auxquels notre mémoire et l'histoire elle-même peuvent attribuer une signification concrète. Senancour s'attribue l'idée des signes mémoratifs, mais il n'est pas complètement d'accord avec Rousseau, affirmant que la musique suscite non seulement des émotions, mais aussi des images. Il le soutient fortement en disant : « Je n'ai point vu de tableau des Alpes qui me les rendît présentes, comme le peut faire un air vraiment alpestre »<sup>13</sup>, car cet air alpestre « ne rappelle pas seulement des souvenirs, il les peint »<sup>14</sup>.

Senancour prouve que les sons de la nature sont les plus romantiques, qu'ils forment une « harmonie romantique » qui « conserve à nos cœurs les couleurs de la jeunesse et la fraîcheur de la vie »<sup>15</sup>. Puis il continue : « c'est surtout au sens de l'ouïe que l'on peut rendre sensibles, en peu de traits et d'une manière énergique, les lieux et les choses extraordinaires »<sup>16</sup>. Bien évidemment, le romantisme des sons de la nature dépend de l'heure de la journée. C'est la nuit qui produit les sons les plus romantiques et le « chant de nuit », comme Senancour le nomme, se compose : du vent du soir, du bruit des branches des arbres, du bruissement de l'herbe, d'un rossignol qui « plaça de loin en loin, dans la paix inquiète, cet accent solitaire, unique et répété, ce chant des nuits heureuses, sublime expression d'une mélodie primitive »<sup>17</sup>. À un autre endroit, l'écrivain dit qu'« il n'est guère d'accident naturel aussi romantique que le bruit d'un peu d'eau tombant sur l'eau tranquille, quand tout est nocturne, et qu'on distingue seulement dans le fond de la vallée un torrent qui roule sourdement derrière les arbres épais, au milieu du silence »<sup>18</sup>.

Les sons romantiques, si nécessaires à Obermann<sup>19</sup>, capables de susciter l'imagination et les souvenirs ne viennent pas seulement de la nature. Senancour les remarque aussi dans les mélodies primitives – celles chantées par les hommes vivant loin de la civilisation. Leurs vies lui paraissent idéales et pleines : « des sons romantiques descendaient de la montagne »<sup>20</sup> constate-t-il. Là, on entend les mélodies primitives chantées par les bergères et « les sons romantiques bien connus des vaches d'Underwalden et d'Hasly »<sup>21</sup>.

---

<sup>12</sup> J.-J. Rousseau, *Musique*, [in :] Idem, *Dictionnaire de Musique*, Chez la veuve Duchesne, Paris 1768, p. 314.

<sup>13</sup> É.P. de Senancour, *Obermann (Troisième fragment)*, op. cit., p. 185.

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 183.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>17</sup> *Ibid.* (Lettre LXIII), p. 314.

<sup>18</sup> *Ibid.* (Lettre LXXXIII), p. 414.

<sup>19</sup> Il avoue lui-même : « Il me faut des sons romantiques pour que je commence à entendre ». *Ibid.* (Lettre LV), p. 298.

<sup>20</sup> *Ibid.* (Lettre LXIII), p. 314.

<sup>21</sup> *Ibid.* (Lettre XII), p. 115.

L'expérience vécue loin de la civilisation et la vie fortement marquée par celle-ci font en sorte qu'Obermann avoue que : « une fois avant la mort, je puisse dire à un homme qui m'entend : si nous avons vécu ! »<sup>22</sup>. Bien que sa vie, selon George Sand, soit « la rêverie dans l'impuissance, la perpétuité du désir ébauché »<sup>23</sup>.

Quoi qu'il en soit, Senancour nous prouve que les sens se croisent et s'influencent, ils interagissent ; leur fonction est celle « d'exciter en nous ce que nous appelons exclusivement un sentiment »<sup>24</sup>. Cette thèse amène facilement à une conclusion de l'écrivain qui eut une influence remarquable sur Franz Liszt : « Les odeurs occasionnent des perceptions rapides et immenses, mais vagues ; celles de la vue semblent intéresser plus l'esprit que le cœur : on admire ce qu'on voit, mais on sent ce qu'on entend »<sup>25</sup>.

## 2. Franz Liszt lecteur de Senancour

Franz Liszt (1811–1886) fut le lecteur fidèle de l'*Obermann* de Senancour à partir de 1833<sup>26</sup> ; c'est à cette date-là que l'on peut trouver la première évocation de ce roman dans la lettre adressée à Marie d'Agoult, où il écrit : « L'ami Chopin avait le projet de vous faire une petite visite hier matin (dimanche), je comptais le charger du deuxième volume d'*Obermann* que voici et que je vous prie de vouloir bien accepter, souligner et annoter »<sup>27</sup>. On voit des traces de la fascination que cette œuvre exerçait sur ce compositeur dans sa correspondance où des passages et des mots particuliers forment un certain code. Citons quelques fragments pour illustrer le fonctionnement de l'*Obermann* dans la correspondance de Franz Liszt : le 20 septembre 1840, il écrit à Henri Lehmann en ayant caché le nom de sa maîtresse, Marie d'Agoult, sous « *Innominata* [...] comme le dit quelque part Obermann, qu'on ne la nomme point »<sup>28</sup>. Dans une autre lettre, cette fois-ci adressée à Marie d'Agoult, Liszt demande : « Vous souvenez-vous de ce passage d'*Obermann* sur l'Amour ? Relisez-le en mon intention »<sup>29</sup>. Entre les années 1830 et 1840, le compositeur affirme plusieurs fois qu'il lit ce livre<sup>30</sup>, que celui-ci l'accompagne tout le temps et qu'il l'étu-

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>23</sup> G. Sand, *op. cit.*, p. 53.

<sup>24</sup> É.P. de Senancour, *Obermann (Lettre LXI)*, *op. cit.*, p. 311.

<sup>25</sup> *Ibid.* (Troisième fragment), p. 185.

<sup>26</sup> Notons que *Obermann*, *René*, *Childe Harold* et *Werther* (ce dernier le moins) furent les lectures préférées de Liszt pendant les années 1830. Il aimait autant *Obermann* et *René* qu'il pouvait réciter des passages entiers par cœur.

<sup>27</sup> *Correspondance Marie d'Agoult – Franz Liszt*, S. Gut, J. Bellas (dir.), Fayard, Paris 2001, p. 75. Lettre datée juin-juillet 1833. Il s'agit de l'édition d'*Obermann* du 1804 (2 volumes, Cérioux, Paris).

<sup>28</sup> *Liszt. Correspondance. Lettres choisies*, P.-A. Huré, C. Knepper (dir.), Lattès, Paris 1987, p. 132.

<sup>29</sup> *Correspondance Marie d'Agoult – Franz Liszt*, *op. cit.*, p. 394. Lettre du 29 octobre 1839.

<sup>30</sup> On peut ajouter encore quelques petits exemples des intérêts senancouriens chez Liszt, p. ex. : Lettre à Marie d'Agoult du 28 août 1840 : « ayez *Obermann*, et Lord Byron sur votre table » ou une autre à la même destinataire du 14 avril 1846, où il cite *Obermann* en se souvenant de leur

die avec d'autres auteurs, tels que : Hugo, Stendhal, La Harpe, Montesquieu, Hume, Michelet, Lacretelle, Sismondi, Saint-Just, Diderot, Plutarque, Balzac, Ballanche et Sand. Ce qu'il faut préciser, c'est le mode de lecture de Liszt : il relit « souvent ce qui le frappait [...] et comparait souvent des ouvrages entre eux »<sup>31</sup>, comme l'a témoigné une des connaissances du compositeur déjà en 1832.

D'autre part Léon Guichard souligne que :

Liszt ne lit pas seulement les poètes, mais les philosophes [Montesquieu, Ballanche, Lamennais – MG], les historiens [Michelet, Mignet, Quinet, Custine – MG]. Il se lie avec ceux qu'il admire, discute de religion avec Senancour, voit Lamartine, Hugo, Musset, Émile Deschamps, Vigny, Sainte-Beuve, Berlioz, Dumas, Balzac, Eugène Sue, George Sand, et Louis Ronchaud, Quinet, Schœlcher, d'Eckstein, Ballanche et Enfantine<sup>32</sup>.

Dans la correspondance de Liszt nous voyons plusieurs rencontres avec Senancour (nommé d'une manière familière « Obermann ») ; on voit un bon exemple dans une lettre à Marie d'Agoult : « Lundi soir Obermann a une petite réunion chez lui, rue de la Cerisette »<sup>33</sup>. Le musicien a laissé aussi des relations précieuses de ces rencontres, dont nous pouvons en citer une qui montre le Senancour interlocuteur :

Je suis allé chez Obermann ! Cette fois ce fut avec attendrissement et effusion de cœur – je croyais revoir personnifiés et idéalement agrandis en lui, tous mes anciens jours de détresse et d'angoisses misérables. Nous vîmes encore à parler Christianisme, – notre sujet habituel. Il m'observa avec son sourire de conviction, qu'il y avait surtout une petite difficulté pour les prétendus raisonneurs croyants, c'est que l'Évangile ne dit pas un mot de Christianisme et moins encore de Catholicisme. J'avoue que j'ai eu quelque embarras à répondre à plusieurs de ses objections, et pourtant je sens ma foi augmenter de plus en plus chaque jour<sup>34</sup>.

Les citations de Senancour chez Liszt ont une double « mission » : tout d'abord celle de souligner ses propres pensées et états émotionnels – dans sa lettre du 15 juin 1833 l'artiste confesse : « ce livre-là engourdit toujours mes souffrances »<sup>35</sup>. Et d'un autre côté, nous voyons dans les citations de ce roman les traces de l'admiration pour *Obermann* et pour son auteur ; certaines indications permettent aussi de voir que Liszt s'identifiait avec Obermann (surtout avec sa sensibilité envers la nature et ses problèmes dans la vie sociale). Parfois nous constatons dans les paroles du compositeur des idées semblables à celles de l'écrivain, comme par exemple celle

---

passé commun : « si nous avions vécu ! » (*Lettre XII*). Voir : *Correspondance Liszt-d'Agoult*, op. cit., p. 629 et p. 1130.

<sup>31</sup> A. Boissier, *Liszt pédagogue*, Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832, Honoré Champion, Paris 1976, p. 60.

<sup>32</sup> L. Guichard, « Liszt et la littérature française », *Revue de Musicologie* n° 1, 1970, p. 4.

<sup>33</sup> *Correspondance Marie d'Agoult – Franz Liszt*, op. cit., p. 163. Lettre du 11 juillet 1834. Le nom de la rue dans cette lettre est une plaisanterie de Liszt. Senancour habitait rue de la Cerisaie.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 169. Lettre datée août 1834.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 152. Lettre du 15 juin 1834.

notée en 1846 dans une lettre à la comtesse Marie d'Agoult où Liszt écrit que dans la musique on peut « enfermer [...] les heures et les émotions de [...] jeunesse »<sup>36</sup>.

Dans ses écrits, l'artiste reprend souvent les idées de Senancour concernant le pouvoir que le son a pour peindre des images. Il voit dans Hector Berlioz un peintre musical parfait qui peut nous déplacer là où il veut. Le 11 décembre 1836, dans son article *Concert de M. Berlioz* publié dans la « Revue et Gazette Musicale », Liszt écrit à propos de Berlioz :

[...] [il] a su peindre avec une égale supériorité la vague des passions, l'enivrement du bal, les mystérieuses harmonies de la nature, les terreurs du supplice, et nous transporter enfin au milieu d'un sabbat, où l'on retrouve à la fois et la fantaisie lugubre des sorcières de Macbeth, et les orgies sataniques du Brocken<sup>37</sup>.

En 1837, dans sa *Lettre d'un voyageur À M. Adolphe Pictet* (« Revue et Gazette Musicale ») Liszt réfléchit sur la musique de la nature qui l'entoure, lui et La Grande Chartreuse, où par ailleurs l'idée du beau chez Obermann est née :

Le beau est ce qui existe en nous l'idée de rapports disposés vers une même fin, selon des convenances analogues à notre nature. Cette définition renferme les notions d'ordre, de proportions, d'unité, et même d'utilité. Ces rapports sont ordonnés vers un centre ou un but ; ce qui fait l'ordre et l'unité [...] Le joli amuse la pensée, le beau soutient l'âme, le sublime l'étonne ou l'exalte ; mais ce qui séduit et passionne les cœurs, ce sont des beautés plus vagues et plus étendues encore, peu connues, jamais expliquées, mystérieuses et ineffables<sup>38</sup>.

En se référant à La Grande Chartreuse, et peut-être en pensant à la *Lettre XXI*, Liszt remarque : « Tout autour de moi, des hauteurs à pic couvertes d'arbres touffus ; un oiseau, un seul, faisait retentir l'air de sa cadence obstinée »<sup>39</sup>. Le musicien poursuit cette réflexion et imagine une association « d'artistes, de savants, de travailleurs, vivant ensemble, sous une règle convenue, et mettant en commun leurs recherches et leurs découvertes »<sup>40</sup>.

Et enfin, nous remarquons l'écho des idées de Senancour dans un texte écrit en 1855 sur le *Vaisseau fantôme* de Richard Wagner. Là, le compositeur commente l'action de l'œuvre et il met en relief les moyens musicaux permettant de rendre cette histoire plus claire (moyens d'illustration musicale et du figuralisme). Ce qui est intéressant dans ce texte, c'est la conclusion, où le compositeur donne une supériorité à l'oreille :

Le jeu des vagues qui se développe dans les instruments à cordes, violes et violoncelles en particulier, avec une continuité et une inimaginable variété de mouvements, est

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 1115. Lettre du 22 janvier 1846.

<sup>37</sup> F. Liszt, *Concert de M. Berlioz*, [in :] Idem, *Sämtliche Schriften*, t. I : *Frühe Schriften*, D. Altenburg, S. Gut (dir.), Beritkopf und Härtel, Wiesbaden–Leipzig–Paris 2000, pp. 332, 334.

<sup>38</sup> É.P. de Senancour, *Obermann (Lettre XXI)*, *op. cit.*, pp. 131 et 133.

<sup>39</sup> F. Liszt, *À M. Adolphe Pictet*, [in :] Idem, *Sämtliche Schriften*, *op. cit.*, p. 136.

<sup>40</sup> *Ibid.*

d'un effet incroyablement saisissant pour l'oreille d'un musicien. L'oreille croit voir mieux que les yeux<sup>41</sup>.

### 3. Senancour et la musique de Liszt I

Dans le catalogue musical de Franz Liszt nous trouvons deux pièces très marquées par *Obermann* : l'une vient de l'*Album d'un voyageur* et l'autre du recueil pour piano intitulé *Années de pèlerinage. Suisse*. Encore faut-il préciser que ces deux œuvres font partie de la musique à programme, comme Liszt l'a baptisée en 1853. Dans ce genre de musique, l'artiste relie la littérature (ou un autre art) et la musique en utilisant un programme, c'est-à-dire un titre qui se réfère à une autre œuvre, ou un autre type du paratexte, par exemple une citation, plus ou moins longue, située avant la partition.

La première pièce qui nous intéresse c'est la *Vallée d'Obermann* par rapport à laquelle Liszt déclare dans une lettre à son éditeur allemand, Schott, que : « cela se rapporte uniquement au roman français *Obermann* de Senancour dont l'action ne consiste qu'en un développement d'un état d'âme particulier »<sup>42</sup>. Cette inspiration littéraire confirme aussi la dédicace à l'écrivain. Le compositeur a précédé son œuvre de deux citations tirées du roman de cet auteur : d'abord un fragment de la *Lettre LXIII* et puis celui de la *Lettre IV*.

La *Lettre LXIII* commence par la description du beau lac admiré à minuit, plein de sons romantiques. La « musique de nuit » constitue le fond pour les réflexions existentielles citées par Liszt : « Que veux-je? Que suis-je? Que demander à la nature? »<sup>43</sup>. Puis le musicien continue d'après l'écrivain : rien n'est sûr dans ce monde, « toute fin est trompeuse ; toute forme change »<sup>44</sup>. Senancour (*Obermann*), et Liszt après lui, pose encore des questions : Quel est le sens de l'existence humaine ? Quel est son but ? Et *Obermann*, si bien marqué par l'ennui ou le *mal de l'avenir* comme l'avait nommé Chateaubriand, dit qu'il existe pour se consommer en désirs et par désirs, qu'il vit dans un monde fantastique, non réel...

Les réflexions sur l'ennui et la recherche du sens de la vie qui poussent *Obermann* à essayer tout « ce qu'un cœur mortel peut contenir »<sup>45</sup>, continuent dans la *Lettre IV*. Mais les efforts d'*Obermann* et ses recherches ne conduisent pas au savoir, elles peuvent plutôt le détruire et coûter cher :

---

<sup>41</sup> F. Liszt, *De l'art musical en Allemagne. Le vaisseau fantôme, opéra en trois actes, musique et paroles de Wagner*, [in :] Idem, *Sämtliche Schriften*, t. V : *Dramaturgische Blätter*, D. Altenburg, D. Redepenning, B. Schilling (dir.), Beritkopf und Härtel, Wiesbaden 1989, p. 119.

<sup>42</sup> Citation d'après : S. Gut, « Nouvelles approches des premières œuvres de Franz Liszt », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* n° 1, 1986, p. 248.

<sup>43</sup> É.P. de Senancour, *Obermann (Lettre LXIII)*, [in :] F. Liszt, *Album d'un voyageur I, III, Clochette et Carnaval de Venise*, A. Kaczmarczyk, I. Mező (dir.), EMB, Budapest 2007, p. 42.

<sup>44</sup> *Ibid.* Toute la citation : « Que veux-je ? Que suis-je ? Que demander à la nature ? ... Toute cause est invisible, toute fin trompeuse ; toute forme change, toute durée s'épuise : ... Je sens, j'existe pour me consumer en désirs indomptables, pour m'abreuver de la séduction d'un monde fantastique, pour rester atterré de sa voluptueuse erreur ».

<sup>45</sup> *Ibid.*

Indicible sensibilité, charme et tourment de nos vaines années ; vaste conscience d'une nature partout accablante et partout impénétrable, passion universelle, sagesse avancée, voluptueux abandon ; tout ce qu'un cœur mortel peut contenir de besoins et d'ennuis profonds, j'ai tout senti, tout éprouvé dans cette nuit mémorable. J'ai fait un pas sinistre vers l'âge d'affaiblissement ; j'ai dévoré dix années de ma vie<sup>46</sup>.

En prenant une citation d'une œuvre littéraire, Liszt déplace son contexte original et par cela il lui attribue une nouvelle signification. Il construit ainsi son propre récit. Par ce moyen il suscite l'imagination de l'auditeur et il ouvre un vaste champ à l'imagination pendant l'écoute de la musique qui souligne les idées présentes dans les citations littéraires et les interprète par ses propres moyens.

Comment Liszt va-t-il donc essayer de rendre musicalement cet ennui et cette tristesse d'Obermann ? Il emploie tout l'arsenal musical permettant de suggérer l'ambiance de l'œuvre et de souligner sa signification extra-musicale. Cette atmosphère sinistre est précisée tout d'abord par la notice du compositeur qui recommande de jouer cette œuvre « avec un profond sentiment de tristesse »<sup>47</sup>, puis par la ligne mélodique descendante (selon les règles du figuralisme musical, cette direction est liée à la tristesse, à la mélancolie, aux funérailles, etc. ; c'est la vallée), le tempo très lent (*sostenuto*) donne l'impression d'une suspension et de hors-temps, la tonalité est en mi mineur, ce qui est associé par les catalogues des tonalités à la mélancolie et à la tristesse<sup>48</sup>. Enfin, Liszt emploie l'écriture du premier thème assez particulier : la mélodie jouée par la main gauche dans le registre bas et avec l'articulation *portato*, puis les accords de l'accompagnement à la main droite, plus haut, ressemblent à l'égoutture de l'eau en son rythme hypnotique... (ex. 1).



Ex. 1. F. Liszt, *Vallée d'Obermann*, m. 23–26.

Dans cette œuvre nous pouvons reconnaître les variations de caractère, très populaires à l'époque du romantisme. Les différentes parties se démarquent par la diversité des nuances et du tempo, et, en particulier, par de nombreux changements de l'écriture et des registres du piano<sup>49</sup> ; le morceau reste à la fois unifié par le caractère général. Senancour, comme le remarque Patrick Marot, est maître « dans des registres

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> F. Liszt, *Vallée d'Obermann*, [in :] *Idem, Album d'un voyageur, op. cit.*, p. 44.

<sup>48</sup> Au sujet des catalogues des tonalités voir : J. Mianowski, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2000, pp. 38–47.

<sup>49</sup> Pour en savoir plus sur la construction de cette œuvre : M. Gamrat, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta w kontekście idei 'correspondance des arts' / La musique pour piano de Franz*

variés du genre descriptif, du tableau dans le style “guide touristique” ou “relation de voyageur” [...], à la vision illuminée ou au rêve, en passant par le paysage idyllique, le nocturne, etc. »<sup>50</sup>. Liszt semble être maître dans sa façon de varier un thème musical (on retrouve la même mélodie avec un caractère lugubre, *amoroso* ou encore triomphal), ce qui peut venir de l’inspiration senancourienne.

Les citations, ouvrant le morceau, commencent par les questions existentielles. Il semble que Liszt ne pose pas de questions, il répond par la tristesse et l’instabilité qui oscillent entre un chant *sotto voce* et les points culminants presque orchestraux. Les phrases mélodiques *lugubres* correspondent à la tristesse d’*Obermann*, au « déchirement du cœur, adouci et comme attendri par la rêveuse contemplation de la nature »<sup>51</sup> et à la puissance de la nature ou peut-être, comme le voit un grand spécialiste de la musique de Liszt, Serge Gut, aux « divers états d’âme de l’individu face à la nature »<sup>52</sup>, ce qui compose enfin le programme psychologique de l’œuvre que « seule la musique peut décrire »<sup>53</sup>.

Pour Senancour, les sons romantiques, ce sont les sons de la nature ou des mélodies des hommes primitifs (simples) – tout l’*Album d’un voyageur* est plein des imitations des sons de la nature (*Le Lac de Wallenstadt*, *Au bord d’une source* pour citer les exemples les plus évidents). Liszt explique lui-même ce rôle de la nature dans son cycle pour piano qui est : « une suite de morceaux qui, ne s’astreignant à aucune forme convenue, ne se renferment dans aucun cadre spécial, prendront successivement les rythmes, les mouvements, les figures les plus propres à exprimer la rêverie, la passion ou la pensée qui les aura inspirés »<sup>54</sup>. Elle est son inspiration ; sa source des idées sonores et même formelles.

#### 4. Senancour et la musique de Liszt II

Les allusions au roman de Senancour ne finissent pas avec la *Vallée d’Obermann*. Dans *Le mal du pays* Liszt fait une double citation : il se réfère à la mélodie qui selon Senancour a su peindre les Alpes – au *Ranz de vaches*, et il cite un fragment considérable du roman – tout le *Troisième Fragment. De l’expression romantique et du Ranz des vaches*, ce qui permet à l’auditeur et à l’interprète d’appréhender la musique grâce à plus d’un seul sens.

Cette petite pièce pour piano commence par une citation de la première phrase du *Ranz des vaches*, d’après un recueil des mélodies populaires et folkloriques publié par un ami de Liszt, Ernst Knop<sup>55</sup>. Cette mélodie est donnée ici à une seule voix et re-

---

*Liszt dans le contexte de l’idée de la correspondance des arts*, Atelier Nationale de Reproduction des Thèses, Lille 2012, t. 2, pp. 71–74.

<sup>50</sup> P. Martot, *op. cit.*, p. 125.

<sup>51</sup> G. Sand, *op. cit.*, p. 57.

<sup>52</sup> S. Gut, *Liszt*, Éditions de Fallois/L’Âge d’Homme, Paris–Lausanne 1989, p. 312.

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> F. Liszt, *Préface*, [in :] *Idem, Album d’un voyageur*, *op. cit.*, p. 2.

<sup>55</sup> Voir. A. Kaczmarczyk, *Préface*, [in :] *Ibid.*, p. XXII.

prise une octave plus bas, aussi à une voix, mais le *forte* est remplacé par le *piano*. Cela est caractéristique des voix ou des instruments à vent (par exemple *Alphorn*) qui se répondent (ex. 2). Senancour écrit « J'aime beaucoup l'unisson de deux ou de plusieurs voix ; il laisse à la mélodie tout son pouvoir et toute sa simplicité »<sup>56</sup> et Liszt la réalise d'une manière remarquable.



Ex. 2. F. Liszt, *Le mal du pays*, m. 1-5.

Ensuite la mélodie du *Ranz des vaches* revient, comme une sorte de signe mémoratif, au milieu de l'œuvre et à la fin, où elle est jouée très bas par la main gauche (comme la mélodie écoutée de très loin ; ex. 3). La main droite l'accompagne par des accords où l'écriture ressemble à celle du choral, liée par ailleurs, par la tradition musicale à la musique d'église et aux valeurs spirituelles qui sont à la base de cette tradition. On peut donc estimer l'importance que Liszt attribue à cette mélodie.



Ex. 3. F. Liszt, *Le mal du pays*, m. 66-70.

## 5. Quelques réflexions pour conclure

En guise de conclusion nous voudrions présenter encore une autre référence à la pensée de Senancour chez Liszt, moins directe que la citation ou le programme d'une œuvre, mais très pratique, appliquée par le compositeur dans toute sa musique. Une idée qui est devenue un des traits caractéristiques de l'atelier musical de Franz Liszt. Il s'agit de la remarque donnée par Senancour dans la *Lettre XXXIV* : « les mêmes notes peuvent servir à exprimer la plus grande joie, ou la douleur la plus amère » cela dépend des « moyens secondaires d'expression. [...] Ces moyens secondaires font aussi partie de la musique : qu'on dise, si l'on veut, que la note est

<sup>56</sup> É.P. de Senancour, *Obermann (Lettre LXI)*, op. cit., p. 311.

arbitraire »<sup>57</sup>. Parmi ces moyens secondaires d'expression nous trouvons : les tempos, les nuances, l'écriture, les registres des instruments, les explications verbales mises dans la partition. Tout ce que le musicien emploie afin de donner un caractère précis à une œuvre musicale. Depuis Liszt, ces moyens ont gagné la plus grande signification au regard des compositeurs et des auditeurs. C'est pour cela qu'on peut constater qu'il fut un très bon lecteur de Senancour, ce que nous avons vu grâce à plusieurs exemples dans sa correspondance, dans ses écrits et surtout dans sa musique. En analysant la *Vallée d'Obermann* et *Le mal du pays* nous voyons également comment les sens se croisent, pour faire un sens dans la musique de Franz Liszt inspirée par l'œuvre senancourienne.

### Bibliographie

- Boissier Auguste, *Liszt pédagogue*, Leçons de piano données par Liszt à Mademoiselle Valérie Boissier à Paris en 1832, Honoré Champion, Paris 1976.
- Correspondance Marie d'Agoult – Franz Liszt*, S. Gut, J. Bellas (dir.), Fayard, Paris 2001.
- Didier Béatrice, *Senancour romancier*, SEDES, Paris 1986.
- Gamrat Małgorzata, *Muzyka fortepianowa Franza Liszta w kontekście idei 'correspondance des arts' / La musique pour piano de Franz Liszt dans le contexte de l'idée de la correspondance des arts*, Atelier Nationale de Reproduction des Thèses, Lille 2012.
- Guichard Léon, « Liszt et la littérature française », *Revue de Musicologie* n° 1, 1970, pp. 3–34.
- Gut Serge, « Nouvelles approches des premières œuvres de Franz Liszt », *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* n° 1, 1986, pp. 237–248.
- Gut Serge, *Liszt*, Éditions de Fallois/L'Âge d'Homme, Paris–Lausanne 1989.
- Liszt. Correspondance. Lettres choisies*, P.-A. Huré, C. Knepper (dir.), Lattès, Paris 1987.
- Liszt Franz, *Années de pèlerinage* I, I. Sulyok, I. Mező (dir.), EMB, Budapest 1976.
- Liszt Franz, *Sämtliche Schriften*, t. I : *Frühe Schriften*, D. Altenburg, S. Gut (dir.), Beritkopf und Härtel, Wiesbaden–Leipzig–Paris 2000.
- Liszt Franz, *Sämtliche Schriften*, t. V : *Dramaturgische Blätter*, D. Altenburg, D. Redepenning, B. Schilling (dir.), Beritkopf und Härtel, Wiesbaden 1989.
- Liszt Franz, *Album d'un voyageur* I, III, *Clochette et Carnaval de Venise*, A. Kaczmarczyk, I. Mező (dir.), EMB, Budapest 2007.
- Martot Patrick, « Le paysage dans *Oberman* », [in :] F. Bercegol, B. Didier (dir.), *Oberman ou le sublime négatif*, Éditions rue d'Ulm, Paris 2006, pp. 124–139.
- Mianowski Jarosław, *Semantyka tonacji w niemieckich dziełach operowych XVIII–XIX wieku*, Wydawnictwo Adam Marszałek, Toruń 2000.
- Rousseau Jean-Jacques, *Dictionnaire de Musique*, Chez la veuve Duchesne, Paris 1768.
- Sand George, *Questions d'art et de littérature*, H. Bessis, J. Glasgow (dir.), Antoinette Foque, Paris 1991.
- Senancour Étienne Pivert de, *Oberman*, J.-M. Monnoyer (dir.), Gallimard, Paris 1984.
- Wiecha Eduard, « Roman et histoire : la composition thématique d'*Oberman* », *Romantisme* n° 19, 1978, pp. 25–40.

---

<sup>57</sup> *Ibid.* (Lettre XXXIV), p. 158.

### **Mots-clés**

Senancour, *Obermann*, Liszt, *Vallée d'Obermann*, *Le mal du pays*, musique poétique.

### **Abstract**

#### **Romantic Sense Crossings: Liszt Reader of Senancour**

In the following paper I present certain aesthetic ideas from one of the best-known Senancour's novel – *Obermann* (1804) which was one of the most important lectures of Franz Liszt during his formative years. Senancour appears in Liszt's correspondence both as an admired person and as a writer. Liszt often quoted and commented on fragments of *Obermann* in his letters and writings, and in his musical works. The latter one is most interesting because Liszt created a new genre of music – “a poetic music” which is inspired by poetry and preceded by a literary quotation. I show Senancour's influence on Liszt's writings, and particularly on his music on the example of *Vallée d'Obermann* and *Le mal du pays*.

### **Keywords**

Senancour, *Obermann*, Liszt, *Vallée d'Obermann*, *Le mal du pays*, poetic music.