

Bruno Moysan

***Liszt***  
***virtuose subversif***

*Préface de*  
Bernard STIRN

*Cet ouvrage est publié avec le soutien*  
*de la Région Rhône-Alpes*

collection Perpetuum mobile, 2009



collection  
**PERPETUUM MOBILE**  
dirigée par **Malou Haine**  
ISSN 1965-0299

## **Symétrie**

30 rue Jean-Baptiste Say  
69001 Lyon, France  
contact@symetrie.com  
www.symetrie.com

**ISBN 978-2-914373-41-8**

dépôt légal : janvier 2010  
© Symétrie, 2009

## **Crédits**

illustration de couverture : Grandville (1803-1847), Liszt dans le salon de Delphine de Girardin (détail).

© The Granger Collection NYC – Rue des Archives

conception et réalisation : Symétrie

impression et façonnage : Présence Graphique, 2 rue de la Pinsonnière, 37260 Monts  
numéro d'imprimeur 011033845

# Introduction

Penser l'actualité de la fantaisie lisztienne consiste d'abord à faire le constat d'une désuétude. Qui joue aujourd'hui les *Réminiscences de Robert le Diable* ou la *Valse de concert sur deux motifs de Lucia et Parisiana* ? Les succès de Franz Liszt restent un répertoire marginal réservé aux virtuoses fracassants, aux derniers romantiques ou aux spécialistes du piano lisztien ; eux seuls peuvent encore en surmonter la difficulté. Mauvaise raison pourtant lorsqu'on voit régulièrement à l'affiche les *Trois Mouvements de Pétrouchka*, *Gaspard de la nuit* et les sonates de Prokofiev. Le genre manque sans doute de sérieux et de chaleur ! Une telle désaffection est révélatrice de l'évolution du goût en 150 ans, car en fait d'œuvres de Liszt, le public européen des années 1830-1848 ne connaissait pratiquement qu'elles. Pièces centrales des programmes de concerts du grand virtuose, les fantaisies sont peut-être le lieu où le musicien a voulu le plus aller à la rencontre de son public, répondre à ses attentes. Une individualité aussi puissante que celle de Liszt ne pouvait pas, nous le verrons, composer les fantaisies de tout le monde, et celles-ci sont bien plus le produit d'une « négociation » entre Liszt et son public que la conséquence d'une « soumission ». Mises en perspective par rapport au reste de la production du musicien (sonates<sup>1</sup>, poèmes symphoniques, études, cycles poétiques), elles constituent la part directement socialisée de son œuvre, celle qui a été le plus tributaire du système d'action qui régissait les pratiques musicales à l'époque où elles ont été composées et exécutées. À ce titre, elles constituent pour l'historien des langages et des pratiques l'entrée par laquelle ce Liszt « social », en situation et en action, peut être le plus directement appréhendé aujourd'hui.

Si nous prenons comme référence la présence de Liszt dans les colonnes de la *Revue et Gazette musicale de Paris* de Schlesinger durant la saison 1840-1841, nous constatons que, sur la totalité des œuvres apparaissant d'une façon ou d'une autre dans les différentes rubriques de la revue, les fantaisies constituent à peu près 40 % du répertoire médiatisé du compositeur, pourcentage qui augmente (60 %) si l'on ajoute aux fantaisies les transcriptions d'ouvertures (*Ouverture de l'opéra Guillaume Tell*) et de lieder<sup>2</sup>. Ces différents pourcentages corroborent d'une part le chapitre de la *Grande Méthode* de Czerny consacré

---

1. *Sonate en si mineur* bien sûr, mais aussi *Après une lecture du Dante*, *fantasia quasi sonata* et les diverses sonates données comme perdues, inachevées...

2. Voir Bruno MOYSAN, *La Réécriture et ses enjeux dans les fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra (1830-1848) : musique, sémantique, société*, Lille : Septentrion, 1998, p. 903-908.

## La fantaisie sur des thèmes d'opéra et les bouleversements de 1830 : fashionable, élitisme social et qualité musicale

Le fashionable et l'élitisme social des années 1830 se reflètent dans les fantaisies de Liszt, qui ne sont pourtant pas dépourvues de qualités musicales, bien au contraire. Le langage de la fantaisie, fondé sur le plaisir, est un langage social. Il ne peut faire l'économie des tensions d'une société qui investit, avec l'intensité particulière des périodes de crise identitaire, les lieux et les pratiques où la manière et le style peuvent être l'indice d'une expression de la supériorité. Liszt s'inscrit, en fait, dans la dialectique paradoxale propre à toute *intelligentsia* élégante qui est aussi celle de son public aristocratique. Il doit chercher continuellement des solutions de compromis entre, d'un côté, le maintien d'une logique de la distinction et de la *bonne compagnie* fondée sur une sociabilité nécessairement élitiste et conservatrice et, d'un autre côté, une logique de l'anticonformisme contestataire fondée, elle, sur l'actualité de la mode et le soutien provocateur de toute attitude créative mettant en scène un quelconque extrémisme *avant-gardiste*. Cette dialectique entre conservatisme et provocation est consubstantielle à la vie élégante du XIX<sup>e</sup> siècle, et même du XX<sup>e</sup> siècle si l'on pense à des personnages tels que Cocteau et Diaghilev ou aux relations d'un Bunuel avec les Noailles. Conçue au départ comme stratégie sociale d'autoconservation, la logique avant-gardiste est aussi celle qui oblige le système mondain à évoluer, car si l'artiste aide à la constitution de l'éthos de caste aristocratique issu de la société de cour, il est aussi celui qui en subvertit la logique ségrégative de fermeture par sa présence marginale, son rôle perturbateur<sup>113</sup>.

L'imaginaire des fantaisies de Liszt sur des thèmes d'opéra est donc foncièrement élitiste, et la logique qui préside à l'esprit de ce genre si démonstratif est avant tout une logique de groupe. Comme les loges élégantes du Théâtre-Italien, la fantaisie met en scène une stylistique de la distance et de la supériorité, fondée sur la connivence de la mondanité partagée et le prestige de la singularité. L'élitisme du génie et de la naissance s'y flattent mutuellement dans un jeu de miroir dont la virtuosité brillante est l'image fugitive. Bien entendu, on ne peut réduire la virtuosité de Liszt au seul style brillant, ni limiter ses fréquentations à l'univers si particulier de la société de cour européenne et de ses espaces-relais parisiens. La rupture de Liszt avec le faubourg Saint-Germain après le scandale de sa liaison avec la comtesse d'Agoult, ses liens profonds, ensuite, avec la bohème romantique sont là pour nous rappeler la diversité de ses centres d'intérêt, la richesse de sa

113. Sur ce problème de la marginalité de l'artiste dans l'économie élégante du siècle, consulter *La Vie élégante* d'Anne Martin-Fugier (MARTIN-FUGIER, *La Vie élégante*, chapitre X, partie « Les artistes du spectacle dans le monde », p. 320-324), et comparer par exemple les stratégies de proximité réussies de Liszt ou de Rachel avec les cuisants échecs mondains de M<sup>lle</sup> Mars et de Duprez (même référence). Sur l'idée de perturbation créatrice de complexité, voir entre autres Henri ATLAN, *Entre le cristal et la fumée, essai sur l'organisation du vivant*, Paris : Seuil, 1979, p. 11-130. Voir aussi Jean-Pierre DUPUY, *Ordres et Désordres, enquête sur un nouveau paradigme*, 2<sup>e</sup> édition, collection La couleur des idées, Paris : Seuil, 1990.

# Être artiste à Paris au temps de Balzac

Dans la société conflictuelle multicentrique de l'après-révolution, l'artiste acquiert un pouvoir sans aucune mesure avec celui qu'il possédait sous l'Ancien Régime. La mythologie moderne de l'artiste fondée sur la reconnaissance d'un pouvoir spirituel laïc a pour conséquence une redistribution des rapports de force à l'intérieur du système de la mondanité fashionable. En même temps qu'il voit son image évoluer, l'artiste voit ses possibilités d'action aussi bien sur le plan social qu'esthétique s'élargir. Les deux épisodes suivants montrent comment la comédie humaine où évolue Liszt est une révolution symbolique. En se comportant comme une célébrité capricieuse chez Armand Bertin, en se situant dans une position d'extériorité chez la marquise Le Vayer, l'artiste explore les ressorts d'un pouvoir nouveau fondé sur le charisme. Le salon n'est plus que la variable, décentrée sur le moi de l'artiste, d'un rapport au monde un-tous dont le concert soliste représentera l'expression radicale.

## Sémantique des espaces : Liszt chez Armand Bertin

La scène se passe chez Armand Bertin, le 8 juillet 1842. Le fils du célèbre financier peint par Ingres<sup>1</sup> a invité Liszt, alors dans toute sa gloire. Liszt prélude sur un air connu. Lequel ? L'histoire ne le dit pas. Peut-être faut-il entendre derrière cette improvisation le début d'une fantaisie ayant pour personnage principal Don Juan, Lucia, Lucrezia Borgia ou Robert le Diable. Les fantaisies sur *Robert le Diable*, *Don Juan*, *La Sonnambula*, *Les Huguenots*, *I Puritani* sont, dans toutes les tournées de concert du fascinant virtuose, des « pièces de 96<sup>2</sup> ». Son apparition du 27 mars 1841 lors de son précédent passage à Paris est encore dans toutes les mémoires et ses récents triomphes à Berlin animent les conversations des salons, ou plutôt des parties de campagne, car nous sommes en juillet. Le Faubourg est dans ses terres et il ne reste à la capitale que le Paris qui travaille : affaires, Chambres, ambassades et ministres. Armand Bertin espère bien recueillir les miettes de pain qui tomberont de la table du riche sous la forme de quelques improvisations. Il y aura foule et M. Ingres doit, paraît-il, honorer aussi de sa présence cette soirée qui promet d'être

1. Jean-Auguste-Dominique INGRES, *Portrait de Louis-François Bertin*, 1832, Paris, musée du Louvre, RF 1071.

2. *Franz Liszt's Briefe*, vol. I, p. 42-44 (lettre de Franz Liszt à Simon Löwy du 20 mai 1841).

# La fantaisie comme langage

L'articulation entre langage et socialisation, qui est au cœur du rapport de Liszt à son répertoire de concert, et en particulier à la fantaisie, conduit maintenant à interroger le langage de la fantaisie. Bien entendu, il ne s'agira pas d'identifier méthodiquement les éléments de langage *informant* les œuvres qui ont tant fasciné le public de Liszt, travail qui a déjà été fait ailleurs<sup>1</sup>, mais de voir plutôt comment l'étrange familiarité que la comtesse d'Agoult met au cœur du processus de séduction et de subversion lisztien est aussi une étrange familiarité musicale. Le public a entendu un virtuose avant de le voir, a applaudi du « son », ce qui ne veut pas dire que la mise en scène lisztienne n'ait pas eu des conséquences sur la façon dont on pouvait « recevoir » le son à la fois étrange et familier qui sortait du piano du grand prestidigitateur. Quelle poétique musicale a permis au public d'adhérer au message lisztien jusqu'à en faire une forme de mythologie ?

## La table rase de 1830 : interroger la rupture

Comme le montrent les six années séparant la publication des *Études pour le piano en quarante-huit exercices* (1827) de la transcription de la *Symphonie fantastique* de Berlioz (1833), Liszt a vécu d'une manière particulièrement violente et dramatique le passage de l'univers cohérent de son enfance à celui du romantisme. Durant ces six années, c'est un véritable bouleversement de son système de valeurs et de ses représentations, aussi bien sur le plan musical que sur le plan de ce que l'on pourrait appeler sa vision du monde et de sa place dans la société de son temps, que Liszt a été obligé d'affronter. On le sait, cette crise a pris une forme à la fois mystique et dépressive. Liszt s'est retiré du monde entre 1827 et 1829 pour mieux y retourner après 1830, réveillé par le canon des Trois Glorieuses. C'est sans doute à ce moment-là qu'il va installer un mode de rapport au monde fait d'alternances de retraite, de mise à distance et de reconquête qui le suivra jusqu'à la fin de sa vie. Ces six années partagées par la date symbolique de 1830 vont transformer le jeune virtuose de cour en artiste d'avant-garde. De cette période, il nous reste peu d'œuvres,

---

1. Voir à ce sujet MOYSAN, *La Réécriture et ses enjeux*, notamment la partie II, *L'ancien régime et les itinéraires du désenchantement* (p. 294-492), consacrée à l'étude développée du langage musical des fantaisies, et, dans la partie III, *Physiologie de la fantaisie*, le chapitre « Le corps, le langage et la machine » (p. 496-568) consacré à l'écriture pianistique de Liszt et à sa technique. Ces parties donneront matière à un ouvrage consacré aux relations entre langage musical romantique, réécriture et subjectivité.

contours sur les accords arpégés, colorés et subtilement déroutants des mesures 17 à 19 accompagnant la belle montée mélodique au soprano de *sol* à *ré* #.

Grâce à ce chaos initial, l'apparition du rythme structurel de la valse de Schubert n'est que plus spectaculaire. L'ordre semble émerger du désordre, l'organisation du chaos.

Exactement de la même manière que dans la *Grande Fantaisie di bravura sur La Clochette*, le thème de Schubert apparaît dans ce contexte comme le retour du familier dans l'étrange. Un étrange que l'on pourrait qualifier de bizarre au sens où le Beau moderne est toujours bizarre. La raison reprend ses droits et le discours retrouve sa lucidité. Ce petit ländler est un hymne à la puissance organisatrice de la relation dominante-tonique. L'unique modulation en *sol* majeur (mesures 43-54) préparée à partir de la mesure 43 est enserrée et contrôlée en amont et en aval par la première phrase de la valse (huit mesures de forme antécédent-conséquent avec demi-cadence sur *si*, cadence parfaite sur *mi*) et les huit dernières mesures sur pédale de dominante qui font alterner septième de dominante et quarte et sixte jusqu'au retour de la tonique à la mesure 63. Le clair ordonnancement de la forme et du phrasé se trouve renforcé non seulement par la stabilité des relations tonales, mais aussi par la parfaite régularité du rythme et du découpage périodique qui ne présente aucune rupture depuis le début jusqu'à la fin. Contrairement à ce qui se passe dans l'introduction, la résonance n'a pas pour fonction de renforcer l'instabilité du discours ou de créer un espace de la confusion et de la déraison, mais bien au contraire de souligner la régularité du rythme, de la carrure et de l'harmonie, de renforcer la clarté des attaques.

Comme dans la *Fantaisie sur La Clochette*, la confrontation de l'introduction et de la valse de Schubert lègue au devenir ultérieur de la fantaisie un conflit stylistique que Liszt n'aura de cesse d'exploiter tout au long des variations qui suivent. La première variation réinscrit la clarté schubertienne dans l'onirisme de la résonance ; la structure triadique compacte et ramassée du compositeur viennois (voir exemple 8) laisse la place à de vaporeux arpèges, tandis que la clarté des enchaînements harmoniques de la valse se trouve comme brouillée par la présence obstinée d'une pédale de tonique.

The musical score shows measures 62-66. The treble clef part begins with a *smorz.* marking and a key signature of one sharp (F#). The bass clef part has a steady eighth-note accompaniment. Above the staff, the instruction *sempre dolce amoroso* is written. Below the staff, there are performance markings: *pp leggierissimo* and several instances of *Xeo.* and *\**.

Exemple 11 : Franz Liszt, *Fantaisie sur une valse de F. Schubert* (mesures 62-66).

Le discours schubertien reste lui-même, mais apparaît avec des contours estompés dans un contexte sonore autre qui change sa signification. La permanence de l'*arpeggiando* plonge la claire définition sonore du thème dans l'atmosphère brumeuse de la seconde

# La fantaisie comme poétique

La richesse de la fantaisie sur des thèmes d'opéra réside dans la polyphonie de ses représentations. Liszt fait du piano le microcosme de l'imaginaire romantique par un jeu subtil entre le présent de l'exécution et le passé de la signification. Il accomplit en cela un acte magique. À l'image de la pythonisse du premier livre des *Rois*<sup>1</sup> ou de l'Alcandre de *L'Illusion comique*<sup>2</sup>, le virtuose est celui qui *fait apparaître* et qui, par là même, abolit les frontières, transcende les limites de l'espace et du temps. Pour cette raison, écouter une fantaisie consiste non pas tant à poser un acte esthétique qu'à opérer doucement une démission de la conscience en se laissant couler dans une indétermination fondamentale où la mémoire et l'innocence, le sens et le mystère, le sonore et le narratif se confondent. La fantaisie est par excellence le lieu de l'indécision et de l'incertitude, de là sans doute sa nature foncièrement romantique. Comme le théâtre de 1830, le roman ou le conte fantastique, comme la peinture, l'architecture, l'urbanisme ou la décoration intérieure qui s'épanouissent sous la monarchie de Juillet et le Second Empire, la fantaisie charrie dans un somptueux bric-à-brac tout ce qu'une époque consciente de sa mémoire, mais effrayée par elle-même, peut encore se donner comme matière à rêver<sup>3</sup>.

## L'expression la plus récente, la plus actuelle du Beau

Définir l'authenticité romantique d'un genre aussi suspect d'inauthenticité que peut l'être la fantaisie sur des thèmes d'opéra conduit à faire l'inventaire du chapeau de l'illusionniste. La fantaisie, en raison de la richesse de ses références, tend à réunir dans son espace la totalité de l'étendue et de la durée. Liszt, grand voyageur et grand lecteur, capte l'hypermotivité italienne à la sensation, ressuscite le vieux Paris de la *Chronique du temps de Charles IX*<sup>4</sup>, éparpille dans de multiples réminiscences la poétique de l'ailleurs qu'un Berlioz condensait, il y a peu, dans les cinq tableaux de sa *Symphonie fantastique*. Comme Hoffmann, Gautier, Hugo ou Balzac, il accumule les signes, les objets, les symboles, les citations,

---

1. Voir *La Bible*, traduction de Louis-Isaac LEMAÎTRE DE SACY, préface et textes d'introduction établis par Philippe SELLIER, chronologie, lexique et cartes établis par Andrée NORDON-GERARD, collection Bouquins, Paris : Robert Laffont, 1990, p. 352.

2. Pierre CORNEILLE, *L'Illusion comique*, Paris : F. Targa, 1639.

3. Le piano de Liszt, comme le pinceau de Delacroix ou la plume de Gautier, ne serait-il pas alors le témoin privilégié d'une réflexion des plus mélancoliques sur la nécessité de l'illusion ?

4. Prosper MÉRIMÉE, 1572. *Chronique du temps de Charles IX, par l'auteur du Théâtre de Clara Gazul*, Paris : A. Mesnier, 1829.



Une fantaisie est, en effet, un parcours fondé sur un art de la bifurcation inattendue, mais dans une continuité du vraisemblable. Le double héritage de la fantaisie, à la fois issue du thème varié brillant et du pot-pourri, permet à Liszt d'installer le degré d'équivoque nécessaire à l'intérieur d'un certain « attendu », pour créer dans un jeu avec son public le parcours de la surprise caractéristique du genre. La fantaisie lisztienne crée un système d'attente qui porte sur le choix du conventionnel (aurons-nous un pot-pourri, un thème varié ou les deux ?), sur le matériau emprunté (quelle citation va constituer le matériau de l'introduction, du *largo*, quel thème va se combiner avec tel autre thème ?), et sur la façon dont le compositeur va jouer avec les ambiguïtés formelles du genre (variation, pot-pourri), le matériau qu'il choisit, les relations entre les deux, les relations de l'ensemble avec lui-même et son public.

La grande différence entre le traitement « Ancien Régime » de la bifurcation, tel que nous le trouvons dans les toutes premières œuvres de Liszt, et le fantastique romantique des fantaisies réside dans une réinterprétation du système des « attentes », selon une esthétique de l'immédiateté et non plus de l'artifice. À ce titre, on peut observer dans l'évolution du pot-pourri lisztien une logique de relecture du système des attentes légué par l'Ancien Régime très proche de celle que l'on peut observer dans le conte fantastique si on le compare à un conte de Voltaire par exemple. Autant de choses séparent, mais aussi unissent le *Zadig* de celui qui fut l'habitué du château de Sceaux<sup>64</sup> et *La Mille et Deuxième Nuit* de Théophile Gautier, *l'Impromptu brillant sur des thèmes de Rossini et Spontini* et le *Capriccio alla turca sur des motifs de Beethoven*.

Le *fantastico* de la « Chanson à boire-orgie » des *Réminiscences de Lucrezia Borgia*, comme l'ensemble de l'œuvre d'ailleurs, est un exemple particulièrement saillant de ce retournement. Comme nous l'avons montré ailleurs, ce *fantastico* fait partie d'un ensemble un peu plus vaste qui commence avec l'*Andantino tempo rubato*. Cet *Andantino tempo rubato* est un second *Largo* situé entre le *Tempo di mezzo* et le *Finale*. Il intervient après un ensemble de péripéties formelles où Liszt a déjoué systématiquement toutes les conventions du genre, en faisant surgir d'un *ailleurs*, à l'aide de transitions particulièrement soignées, tout sauf ce à quoi on pouvait s'attendre ! Ainsi, la bifurcation entre l'*Introduction* et le *Largo* est déjouée par un thème qui a tout, sauf le caractère d'un *largo* (la « Chanson à boire ») ; ce thème est lui-même suivi de deux variations, tandis que le *Largo* réel (le duo « *Ama tua madre* ») arrive comme par enchantement alors qu'on s'attend à une troisième variation. C'est dans ce contexte que se profile l'apparition de l'*Andantino tempo rubato* qui nous intéresse.

Celui-ci est une réminiscence du passé que l'on n'attend pas dans la mesure où, après le *Tempo di mezzo* (retour écourté du *Tempo primo*), on attend surtout le *Finale*. Liszt

64. Sur la logique du pot-pourri et de la bifurcation dans les contes de Voltaire, voir entre autres STAROBINSKI, « Le fusil à deux coups de Voltaire », p. 121-163. Voir aussi René POMEAU, « Voltaire conteur », dans VOLTAIRE, *Romans et Contes*, chronologie, préface et notes par René POMEAU, Paris : Garnier-Flammarion, 1966, p. 8-21.

## *Liszt et l'idéologie : prophétisme et communautarisme*

Les relations de Liszt avec la presse et l'espace public montrent combien les coteries et les groupes de pression – on l'a vu avec la série de concerts et d'articles de 1837 – peuvent *informer* (au sens de façonner, donner une forme) l'opinion et imposer de nouveaux modes de penser, de nouvelles façons d'agir, pourvu que l'outil soit là. Pour Liszt, cet outil a été fondamentalement une position de « minorité active » relayée par son génie de pianiste et de compositeur, un usage avisé de la presse, l'alliance enfin de la réécriture et de la structure de sociabilité du concert soliste. Grâce à la conjonction de ces différents éléments, Liszt dispose d'un ensemble d'outils d'influence sociale dont il potentialise l'efficacité en les mettant en système. Au centre du système, bien entendu, sa réputation de pianiste. C'est quand même avant tout celle-ci qui lui donne le poids social nécessaire à son action puisque, comme le rappelle Anne Martin-Fugier, le critère d'accès à l'univers de la mondanité, même élargie à la presse et aux différentes structures de sociabilité musicale, est la notoriété<sup>1</sup>. Par la presse, le musicien-prophète peut répandre sa philosophie humanitaire et vulgariser ses idées sur la mission sociale de l'artiste et de l'art. Avec le concert soliste, il trouve la structure de sociabilité charismatique correspondant à son idéal messianique et à son goût du pouvoir.

L'efficacité du système d'outils d'influences lisztien tient à la complémentarité et à la transversalité des différents éléments qui le composent. Les représentations mentales véhiculées par les pièces qu'il joue et en particulier par les fantaisies sur des thèmes d'opéra sont inséparables de la structure de sociabilité du concert soliste et de la philosophie humanitaire développée dans les colonnes de la *Gazette musicale de Paris*, les trois étant issues d'une même vision de l'homme et de l'art. Liszt tire parti du réseau de contradictions que lui offre son époque en les opposant. Dans ses concerts, il réunit sous la forme d'une « addition indistincte de volontés bonnes<sup>2</sup> » la fine fleur de l'aristocratie européenne. Dans la fantaisie sur des thèmes d'opéra, il réécrit dans un langage ultraromantique tout ce que la musique peut compter de plus fashionable. L'élitisme de la fashion fait bon ménage avec les pathétiques appels au peuple de l'essai *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*. La contradiction entre les professions de foi populistes de Liszt et son insistance à se mettre en scène dans un univers élitiste ferait sourire,

---

1. MARTIN-FUGIER, *La Vie élégante*, p. 393.

2. FURET, *Penser la Révolution française*, p. 51.

## Le concert soliste et son modèle implicite

Pour cette raison, un concert soliste sera avant toutes choses une *affiche*, c'est-à-dire une sémiologie. Liszt y déploie le futur antérieur de sa rhétorique sonore de virtuose présentée sous la forme d'un discours visuel. Philippe Autexier, dans son étude statistique sur les programmes de concerts de la période virtuose<sup>21</sup>, propose comme type idéal d'affiche le concert du 27 septembre 1843 à Karlsruhe en ajoutant comme correctif, car plus typique des pays latins, celui du 11 septembre 1844 à Bordeaux :

### Karlsruhe

Ouverture de Guillaume Tell  
*Andante final de Lucia di Lammermoor*  
 Réminiscences de Don Juan  
 Chopin : Mazurka  
 Ständchen d'après Schubert  
 Grand Galop chromatique

### Bordeaux

Ouverture de Guillaume Tell  
*Andante final de Lucia di Lammermoor*  
 Réminiscences de Robert le Diable  
 Réminiscences de Norma  
 Chopin : Étude  
 Chopin : Mazurka  
 Mélodies hongroises  
 Grand Galop chromatique

Ces deux affiches se ressemblent. Quels que soient les différents choix d'œuvres, on constate que Liszt essaye de répondre le plus possible aux attentes de son public tout en restant fidèle à un modèle stable de progression. En général, il commence *suaviter* par l'*Ouverture de l'opéra Guillaume Tell* et termine *fortiter* par le *Grand Galop chromatique*, tandis qu'entre les deux reviennent le plus souvent, surtout après 1841, les *Réminiscences de Don Juan* et de *Robert le Diable* (composées en 1840-1841), les transcriptions des lieder de Schubert et des pièces courtes de Chopin. Bien entendu, le répertoire du virtuose dépassait de loin cet éventail pour comporter aussi Beethoven, Weber, Hummel et plus rarement Schumann ou Scarlatti. Les deux types idéaux proposés ici n'ont, en fait, de valeur que statistique, car les fluctuations de programmes étaient nombreuses, y compris parfois entre l'affiche proposée et le concert réel en raison des exigences circonstanciées et des réactions du public. Il n'en reste pas moins vrai que, quelles que soient les œuvres jouées, nous sommes là bel et bien en présence d'un système stable qui reprend peu ou prou le projet de l'essai *De la situation des artistes* et le modèle décrit dans la lettre à la princesse Belgiojoso<sup>22</sup>.

Si nous comparons le soliloque lisztien avec les différentes sortes de concerts en vogue dans le Paris romantique<sup>23</sup>, nous constatons que le virtuose réalise, en fait, une transcription-réduction pour piano seul des différentes sortes de concerts exécutés à l'époque. Le concert soliste est donc à la fois réminiscence de l'habitude, puisqu'il en reprend le modèle, et subversion de la norme, puisqu'il adapte les paradigmes du concert éclectique du temps à une pratique nouvelle. Liszt crée l'image du soliste moderne de la même façon

21. Voir AUTEXIER, « Musique sans frontière ? », p. 297-305.

22. Voir *Autour de Mme d'Agoult et de Liszt*, p. 152-153 (lettre de Franz Liszt à la princesse Belgiojoso du 4 juin 1839).

23. Tels qu'ils apparaissent par exemple dans François LESURE (dir.), *La Musique à Paris en 1830-1831*, enquête réalisée par Marie-Noëlle COLETTE & Joël-Marie FAUQUET & Adélaïde DE PLACE & ANNE RANDIER & Nicole WILD, Paris : Bibliothèque nationale, 1983.