

Les Bohémiens de Liszt

Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie est un livre touffu et fascinant, écrit en français par Liszt, en 1859¹, avec la complicité de son amie la princesse Carolyne Sayn-Wittgenstein², alors qu'il était établi à Weimar depuis une dizaine d'années comme chef d'orchestre (*Kapellmeister*), et qu'il y faisait connaître les grandes œuvres d'art lyrique de son temps, notamment celles de Schumann, de Berlioz, de Weber et surtout de Wagner.

Bien que cet ouvrage ait provoqué, dès sa parution, un important débat musicologique, notamment en Hongrie³, il n'a guère été commenté, en France, que par quelques spécialistes. Quant à sa dimension proprement littéraire, elle semble presque totalement ignorée. Guy de Pourtalès n'en souffle mot dans sa *Vie de Franz Liszt*, alors même qu'il place d'emblée l'enfance du musicien hongrois sous le signe de la rencontre de troupes de Bohémiens⁴. Antoine Goléa, lui, connaît ce livre, mais le commentaire qu'il lui consacre est très problématique, tant il révèle de préjugés à

¹ Ce livre, traduit en allemand en 1861, a été réédité en français à Leipzig en 1881, dans une version fortement augmentée par les soins de la princesse Sayn-Wittgenstein (voir note suivante). Il a été réédité assez récemment (1999), à Paris, aux éditions Marval, avec une introduction et des notes de Mario Bois. C'est à cette édition (qui reproduit le texte de l'édition originale de 1859), que je me référerai.

² La question des collaborations littéraires de Liszt (livres ou articles écrits en français), que ce soit avec Marie d'Agoult, entre 1835 et 1841, ou avec la princesse Sayn-Wittgenstein, entre 1849 et 1859, est un point délicat. D'une manière générale, il semble que Liszt ait souvent présenté un sujet et un canevas, qui étaient ensuite développés et mis en forme par sa compagne. Mais ce n'est pas systématique, et il paraît en outre difficile de dégager le degré exact d'implication de chacun des rédacteurs. On peut toutefois remarquer que, dans le cas des *Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, c'est dans la seconde édition (1881), fortement augmentée, que l'intervention de la princesse Sayn-Wittgenstein est manifeste (voir Serge Gut, *Franz Liszt*, Paris, Fallois, et Lausanne, L'Âge d'Homme, 1989, p. 283). Il n'y a donc pas de raison, à mon sens, de sous-évaluer le rôle de Liszt, comme le fait Claude Rostand (*Liszt*, Paris, Seuil, 1960, p. 5) dans la rédaction première d'un ouvrage dont le musicien a voulu, en tout état de cause, assumer la responsabilité. Dans une lettre datée de Weimar, le 20 août [1859], Liszt écrit ainsi : « Je vous enverrai prochainement à Bruxelles mon volume sur les *Bohémiens* qui vient de paraître à Paris... » (*Lettres de Franz Liszt à une amie*, publiées par La Mara [= Marie Lipsius], Paris, Costillat et Cie, et Leipzig, Breitkopf et Haertel, 1894, p. 122).

³ Dans une lettre du 24 septembre 1859 adressée au critique musical Eduard Hanslick, Liszt évoque, à propos de son ouvrage *Des Bohémiens...*, « les attaques trop violentes et prématurées dont [il a] fait l'objet » (Franz Liszt, *Correspondance*, lettres choisies, présentées et annotées par Pierre-Antoine Huré et Claude Knepper, Paris, J.-C. Lattès, 1987, p. 393) ; les éditeurs scientifiques citent en note la brochure critique de August Ritter von Adelburg, *Entgegnung auf die von Dr. Liszt in seinem Werke « Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie » aufgestellte Behauptung : dass es keine ungarische Nationalmusik, sondern bloss eine Musik der Zigeuner gibt* (Pest, R. Lampel, 1859) [= Réponse à la prétendue affirmation de Franz Liszt dans son ouvrage *Des Bohémiens...*, qu'il n'existe pas de musique nationale hongroise, mais uniquement une musique des Tsiganes].

⁴ Guy de Pourtalès, *Vie de Franz Liszt*, Paris, Gallimard, 1926 et 1953, rééd. coll. « Folio », 1983, p. 23-24.

l'égard de la musique tzigane⁵. De son côté, l'historien François de Vaux de Foletier, qui a consacré de nombreux ouvrages aux Tsiganes et à leur image dans la littérature, se contente de mentionner ce titre, d'ailleurs avec une erreur dans la date de parution⁶. Il faut attendre le chapitre que Dominique Bosseur a consacré à Liszt, en 1983, dans *l'Histoire de la musique occidentale* dirigée par Brigitte et Jean Massin⁷, et surtout le livre publié en 1996 par l'ethno-musicologue Patrick Williams, *Les Tsiganes de Hongrie et leur musique*⁸, pour que l'ouvrage de Liszt soit véritablement pris au sérieux, au moins d'un point de vue musicologique, – on y reviendra.

Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie n'a pourtant pas été sans répercussions littéraires. Marilyn R. Brown rappelle, dans *Gypsies and Other Bohemians*, que Liszt l'a offert en 1861 à Baudelaire, pour le remercier d'un exemplaire des *Paradis artificiels* parus l'année précédente⁹. Et l'on sait que Baudelaire a lu cet ouvrage, puisqu'il écrit, au chapitre 38 de *Mon Cœur mis à nu* : « Glorifier le vagabondage et ce qu'on peut appeler le Bohémianisme, culte de la sensation multipliée, s'exprimant par la musique. En référer à Liszt¹⁰. » On voit que, pour Baudelaire, qui leur a consacré un admirable poème des *Fleurs du mal*¹¹ (mais aussi pour Gautier, qui évoque à plusieurs reprises, dans ses récits de voyage, la fascination qu'ils exercent sur lui)¹², les Bohémiens ne relèvent nullement d'un simple exotisme de pacotille. Ils constituent au contraire, comme pour Liszt, un modèle de l'anti-civilisé, dont l'artiste se propose de célébrer l'épopée.

Dans le dernier chapitre de son livre, Liszt dit avoir voulu rédiger *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* comme une « préface » à ses *Rhapsodies hongroises*, dont quinze d'entre elles avaient été composées et publiées en 1853. C'est là un double paradoxe, à la fois parce que ladite préface a pris des proportions considérables, mais aussi et surtout parce qu'elle opère un déplacement d'accent important, dans son titre même : il faudra donc s'interroger sur les liens que Liszt établit entre la musique tzigane et la musique hongroise.

Enfin, on examinera ce qui, dans l'écriture même de Liszt, peut relever d'une forme de « nomadisme » stylistique, comme si la « fascination indestructible¹³ » que

⁵ Dans *Liszt*, ouvrage collectif, Paris, Hachette, 1967, chapitre IV. On y reviendra.

⁶ François de Vaux de Foletier, *Les Bohémiens en France au 19^e siècle*, Paris, Lattès, 1981, p. 2 (la date de 1857, erronée, est donnée comme date de parution).

⁷ « Malgré les controverses qu'il a pu susciter, ce livre demeure fondamental [...] Liszt a été l'un des premiers à ne pas considérer le folklore comme une simple source d'inspiration, mais comme une possibilité d'enrichissement en l'intégrant à sa propre démarche créatrice » (Brigitte et Jean Massin dirs., *Histoire de la musique occidentale*, Paris, Messidor / Temps Actuels, 1983, t. II, p. 119-120).

⁸ Patrick Williams, *Les Tsiganes de Hongrie et leur musique*, Paris, Cité de la musique, et Arles, Actes Sud, 1996, p. 48 et suiv.

⁹ Marilyn R. Brown, *Gypsies and Other Bohemians*, Ann Arbor, Michigan, UMI Research Press, 1985, p. 27.

¹⁰ Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, éd. Claude Pichois, Paris, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, 1976, t. II, p. 701.

¹¹ « Bohémiens en voyage ».

¹² Voir notre article « Éloge du divers : anthropologie et esthétique dans les Voyages méditerranéens de Gautier », dans *Romantisme*, n° 114, 2001, en particulier p. 58-60.

¹³ Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, op. cit., p. 17. Dès les années 1840, alors qu'il composait ses *Rhapsodies hongroises*, Liszt écrivait au comte Festetics : « J'ai bel et bien la prétention d'être de par Droit divin le 1^{er} Zigeuner du royaume de Hongrie »

ce musicien cosmopolite dit éprouver pour son objet se manifestait dans la langue même qu'il a choisie pour en parler, – une langue extraordinairement riche et inventive.

Musique primitive, musique d'avenir

Liszt sait que, malgré le rejet dont ils font l'objet socialement, en particulier depuis le XVII^e siècle¹⁴, les Bohémiens exercent depuis longtemps une forte séduction sur certains artistes et écrivains européens. Il fait remonter cette image idéalisée, avec beaucoup de clairvoyance, à un texte en effet fondateur, *La Petite Gitane* de Cervantès, dont il cite d'ailleurs un long extrait où un vieillard exalte la liberté absolue censée découler de la vie nomade : « Nous sommes rois des champs et des prairies, des forêts, des montagnes, des sources et des fleuves. [...]. Nous préférons nos tentes déchirées à des lambris dorés, à des palais de marbre...¹⁵ » Liszt mentionne également les gravures de Callot, ou encore, plus près de lui, toute une série d'auteurs non français (Pouchkine, Lenau, Borrow...) qui montrent l'extension, au XIX^e siècle, de ce qu'il faut bien appeler le *mythe bohémien*. En France, il ne semble pas connaître Mérimée, mais il n'a garde d'oublier Hugo, dont il évoque bien sûr la célèbre Esméralda¹⁶. Enfin, il n'ignore pas l'usage métaphorique du terme *Bohémiens*, par lequel de jeunes romantiques comme Gautier et Nerval s'étaient un temps désignés, reprenant à leur compte l'image du *paria* pour mieux se démarquer des valeurs bourgeoises qu'ils récusait, – mais il reste sceptique face à cette appropriation qu'il juge artificielle¹⁷.

Les Bohémiens, comme figure littéraire et artistique, sont donc issus d'une tradition que Liszt prétend renouveler « en les considérant de leur propre point de vue, et non plus du nôtre¹⁸ ». D'où la fréquence, dans son ouvrage, des scènes de rencontre, qui doivent témoigner de la proximité à la fois physique et spirituelle entre le « virtuose errant », comme il se qualifie lui-même¹⁹, et les *Zigeuner* de son enfance dont il cherche à retrouver le souvenir lors de ses voyages en Hongrie. Liszt célèbre ainsi ses retrouvailles avec une « troupe ambulante²⁰ » qui prépare un « rustique

(souligné par l'auteur). Il s'agit d'une lettre du 5 août 1846, dont un extrait est cité par Claude Knepper dans un article très documenté, « Franz Liszt : identité européenne et création artistique », dans *Vienne, Budapest, Prague...*, sous la dir. de Miklos Molnar et André Reszler, Paris, PUF, 1988, p. 108.

¹⁴ Voir Henriette Asséo, *Les Tisganes, une destinée européenne*, Paris, Gallimard, coll. « Découverte », 1994, p. 35 et suiv.

¹⁵ Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, op. cit., p. 82-83. « La Petite Gitane » fait partie des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès, parues à Madrid en 1613. Sur cette nouvelle, voir ici même le texte de Frédéric Tinguely. Sur Borrow, Hugo et Mérimée, voir les textes de Marie-Claude Schapira, Delphine Gleizes et Sarah Al-Matary.

¹⁶ *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, op. cit., p. 77.

¹⁷ « De jeunes talents, des imaginations brillantes et négligemment gouvernées, se sont tellement imbus des impressions qu'un esprit poétique pourrait supposer à une tribu de Bohémiens éclairés et instruits ès sciences, lettres et arts, qu'ils en ont pris le nom en adoptant une lointaine ressemblance avec leurs mœurs. Ils ont appelé *bohème* leur réunion fortuite et intime, leur genre de vie précaire » (*ibid.*, p. 85).

¹⁸ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹ *Ibid.*, p. 110.

²⁰ *Ibid.*, p. 115.

festin²¹ » et qui, accompagnant son prestigieux visiteur, lui offre un concert décrit de la façon suivante :

La symphonie commença *con estro poetico* ; le vin qui circula, et l'eau-de-vie qui avait circulé depuis la veille, amena très promptement un *rinforzando con rabbia*. Le tonnerre se mit à gronder au loin comme une basse continue ; la charpente de la toiture étant très haute, et les murs de bois délabrés et très minces, il se trouva tant d'échos, que tous les sons résonnèrent avec une double vigueur et se répercutèrent avec la plus chaotique confusion ; les passages passionnés, les fioritures, les virtuosités, les tours de force continuèrent néanmoins à se suivre, et roulèrent pêle-mêle dans un *tutti* formidable ; le mugissement musical, qui croissait de plus en plus, se sillonnait de tons toujours plus désordonnés ; enfin on eût dit, devant le *finale* tempétueux, que tous les sons et tous les tons croulaient en masse comme ces crêtes de montagnes qui s'éboulent avec un fracas épouvantable en nappes de sable, entremêlé de roches et de pierres. On ne savait vraiment plus si tout l'édifice ne tombait pas sur nos têtes, tant était assourdissante l'instrumentation de ce *concerto*, qui eût encouru certes les anathèmes des conservatoires et que, pour le coup, nous trouvions aussi quelque peu osé !²²

Ce que Liszt décrit ici, c'est une musique à la fois romantique et profondément *moderne*, telle que lui-même, avec des compositeurs contemporains comme Berlioz et Wagner, est en train de l'inventer. Par son refus de la *mesure* classique, cette musique fondée sur une « harmonie sauvage, fantasque, pleine de dissonances, mais sonore et vibrante²³ », constitue une formidable machine de guerre contre l'institution académique, que Liszt feint d'épargner pour mieux la ridiculiser, – on sait qu'il avait connu l'humiliation, lorsqu'il séjournait à Paris, de ne pas pouvoir prendre de leçons au Conservatoire, en tant qu'étranger.

Ce « concerto » tzigane, qui constitue le substrat sonore de ses propres *Rhapsodies hongroises*, est novateur précisément parce qu'il rejoint, à travers son « mugissement musical », quelque chose de primitif, une certaine violence qui rompt avec l'harmonie classique. Le « fracas épouvantable » qui en découle mime bien sûr, très romantiquement, le déchaînement des éléments naturels, mais il révèle aussi, par son effet proprement *destructeur* (« on ne savait vraiment plus si tout l'édifice ne tombait pas sur nos têtes »), une volonté de rupture radicale, de *tabula rasa* en quoi l'on peut reconnaître un des traits éminents de notre modernité artistique²⁴. On pourrait dire, familièrement, que Liszt s'emploie à « casser la baraque » avec les Tsiganes. Il les *instrumente* et les instrumentalise pour mieux marquer les enjeux esthétiques dont ils sont porteurs. Notons par ailleurs que pour Liszt, la musique bohémienne n'est pas un système clos et abstrait qu'il serait loisible d'étudier indépendamment de ceux qui le produisent. Interprètes et créateurs tziganes procèdent directement, pour lui, d'un genre de vie nomade dont le maître mot est *liberté* :

Si l'on voulait analyser leur musique, la décomposer, la disséquer, la démembrer pour en juger la contenance et la comparer avec la nôtre, il faudrait d'abord mettre en évidence ce qui la distingue de la nôtre, et, dans ce cas, il y aurait à mentionner en premier lieu son

²¹ *Ibid.*, p. 116.

²² *Ibid.*, p. 118 ; souligné par l'auteur.

²³ *Ibid.*, p. 119.

²⁴ « Comme l'atteste la locution populaire qui sanctionne l'échec en disant d'une œuvre (ou d'une chose quelconque) qu'elle 'ne casse rien', cette propension à *casser*, *couper*, ou *défigurer* m'apparaît – au même titre que l'activité de recyclage avec laquelle elle est ordinairement couplée – comme un geste éminemment moderne » (Lucien Dällenbach, *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001, p. 67).

système de modulation, basé sur une sorte de *négation* totale de tout système à cet égard. Les Zigeuner ne connaissant pas plus de dogmes, de lois, de règles, de discipline en musique qu'ailleurs. Tout leur est bon, tout leur est permis, pourvu que cela leur plaise

²⁵.

Nous sommes évidemment dans une sorte d'utopie libertaire, illustrée par les compositions et les improvisations de la musique tzigane. Étudier celle-ci c'est y lire le reflet d'une vie libre. Il n'y aurait donc pas de solution de continuité entre les Bohémiens et leur production musicale : c'est leur « être » même, incarnant une indépendance absolue, qu'ils exprimeraient à travers leur art, et leur modernité est présentée comme la simple traduction de leurs « hardis instincts²⁶ ». Pourtant, il existe des constantes, aussi bien dans leur vie que dans leur art. Mais ce qui frappe Liszt, c'est le passage sans transition, dans la musique tzigane, d'un sentiment à un autre, d'un mouvement lent (*lassu*) à un mouvement rapide (*friss*)²⁷. Or le paradoxe de cette musique est qu'elle produit un effet immédiat sur des oreilles étrangères, sans pour autant que celles-ci puissent l'interpréter selon leurs propres catégories esthétiques : « Pour la plupart, nos musiciens, gens de métier et gens civilisés, commencent par ne rien comprendre à cette manière de s'immerger soudainement dans un fluide qui, instantanément, nous glace ou nous brûle ; de passer sans préparation aucune d'une tonalité à celle qui en est la plus éloignée²⁸. »

La musique des Bohémiens est donc extrêmement communicative (elle *exprime* toujours des sentiments), – mais elle provoque chez ceux que Liszt appelle ironiquement des « musiciens civilisés » (ses confrères de l'ancienne école) un sentiment d'incompréhension. Mieux vaut, dans ce cas, n'avoir aucune connaissance musicale :

Un auditeur jouissant de l'avantage de ne pas *savoir* la musique et d'être impressionnable, est d'abord rendu attentif par un élément qui lui impose et le charme aussitôt, et dont il peut plus aisément saisir le sens. Ce qui avant tout et plus que tout le gagne à cette musique, c'est la liberté et la richesse des rythmes, leur multiplicité et leur souplesse qui ne se retrouvent nulle part ailleurs au même degré²⁹.

Autrement dit, Liszt oppose un auditeur « populaire » – supposé sans préjugé – à un auditeur « savant » – dont le jugement serait obscurci par ce qu'il a appris –, mais c'est au second qu'il s'adresse en cherchant à lui révéler la part « bohémienne » qui sommeille en lui, et plus largement en chacun d'entre nous. Cette aspiration à la liberté n'est pas seulement de nature géographique (le nomadisme comme négation joyeuse des frontières), mais aussi une quête des limites intérieures, une exploration de l'être dans ses désirs les plus secrets et les plus contradictoires :

Nous entrevîmes vaguement qu'au lieu de la longue succession de jours brumeux et ternes formant le fond incolore de nos existences, sur lesquelles ne se détachent que çà et là quelques points brillants par le plaisir ou incendiés par la douleur, ils [les Bohémiens] tissent une trame forte et serrée de plaisirs et de souffrances, causées et consolées tour à tour par l'amour, le chant, la danse, la boisson, quatre éléments de volupté et de vertige, quatre abîmes de perdition, quatre étoiles scintillantes, quatre sources d'une saveur enamérée [rendue amère], dont la seule approche excite la soif, où

²⁵ Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, op. cit., p. 144 ; je souligne.

²⁶ *Ibid.*, p. 144.

²⁷ Voir P. Williams, *Les Tsiganes de Hongrie et leur musique*, op. cit., p. 18.

²⁸ Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, op. cit., p. 145.

²⁹ *Ibid.*, p. 147 ; souligné par Liszt.

les lèvres se trempent avec délices et qui font aimer l'anéantissement³⁰.

Comment ne pas reconnaître des accents baudelairiens dans cette « double postulation », dans cette tentation des « paradis artificiels » hantée par le sens du péché, enfin dans cette quête d'un ailleurs absolu qui, comme dans « Le Voyage », le dernier poème des *Fleurs du mal*, ne peut se traduire que par la mort ? Symétriquement, on a vu que Baudelaire a reconnu dans l'ouvrage de Liszt une manifestation de ce qu'il appelle le « culte de la sensation multipliée³¹ ». La formule est peut-être elle-même empruntée à Liszt, qui parle quant à lui du « charme de cette multiplicité de sensations émues et comme prismatiques³² », caractéristique de la nature même des Bohémiens. Car ceux-ci ne sont pas seulement des violonistes nés. Leur mode de vie nomade induit tout un univers acoustique dont le compositeur hongrois voit immédiatement le profit (musical et littéraire) qu'il peut tirer. Écoutons la façon dont il *sonorise* sa description d'une troupe bohémienne se mettant en route :

Les cochers menaient les voitures à bride abattue pendant que leur ferraille sonnait avec un bruit d'enfer, que les fouets claquaient à percer les tympans, que les juments qu'on avait attelées hennissaient, que les poulains éperdus, s'acharnant après leurs mères, s'embarrassaient dans les guides, que les roues heurtaient les pierres en faisant chanceler le char comme un homme ivre, que les cris, les égauissements [les réjouissances], les éclats de rire reprenaient de plus belle à chaque fois, sur une gamme dont la gigantesque octave embrassait toutes nos perceptions acoustiques³³.

On devine, dans ce tintamarre que Liszt tente de reproduire à travers de nombreuses allitérations, un embryon de programme artistique, ou tout au moins une tentative d'ouvrir la musique (la « belle » musique) à des formes populaires dont la prise en compte permettrait un profond renouvellement. Sous prétexte de décrire une scène de genre, Liszt suggère ce que pourrait être ce sa propre « musique de l'avenir³⁴ », laquelle, intégrant une multitude de phénomènes sonores considérés jusque-là comme de simples « bruits », élargirait du même coup nos propres capacités sensorielles. Il ne s'agit évidemment plus, ici, comme pour les romantiques allemands, de fondre harmonieusement l'individu dans la musique du monde³⁵, mais bien plutôt de faire entendre de nouvelles sonorités, aussi *choquantes* soient-elles, fondées sur une extension maximale de nos capacités sensorielles et sur la prise en compte de registres considérés traditionnellement comme purement « parasites » d'un point de vue musical (bruits, cris, claquements, etc.).

Ethnographie et identité

Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie, on vient de le voir, ne se

³⁰ *Ibid.*, p. 111.

³¹ Dans *Mon Cœur mis à nu* (voir *supra*, note 10).

³² Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, *op. cit.*, p. 59.

³³ *Ibid.*, p. 117. Quelques années avant Liszt, Verdi fait un emploi remarquable des cuivres dans son opéra *Le Trouvère*, en relation directe, précisément, avec une troupe de Bohémiens, – voir ici même l'article d'Olivier Bara.

³⁴ C'est Wagner qui emploie d'abord cette expression en 1860 dans sa « Lettre sur la musique » précédant *Quatre poèmes d'opéra*, lettre que Baudelaire évoque dans son long article « Richard Wagner » (*Œuvres complètes*, éd. C. Pichois, *op. cit.*, (t. II [1976], p. 788).

³⁵ Voir la notion de *Stimmung* chez les romantiques allemands, telle que l'étudie Georges Gusdorf, *Le Romantisme II*, Paris, Payot et Rivages, 1993, p. 86 et suiv.

laisse pas réduire à une approche folklorisante. Pourtant, ce texte très riche comporte aussi une dimension ethnographique, au sens large du terme.

Avant d'en venir à son hypothèse centrale, Liszt met en avant la « provenance tatar » des Hongrois³⁶. Il sait aussi que les Bohémiens sont venus non pas d'Égypte, comme on le crut pendant longtemps, mais d'Inde³⁷. Une fois admise cette commune origine asiatique, Liszt postule que les Hongrois et les Bohémiens eurent des contacts les uns avec les autres, dès lors qu'ils se retrouvèrent sur le même territoire européen, et que, par conséquent, ces influences réciproques se traduisirent par une sorte de fusion sur le plan musical : « il doit y avoir eu entre les aperceptions acoustiques des organisations indiennes et tatars autant d'analogie et de différence qu'il en a fallu pour leur faire adopter un même art, lorsque le hasard eut réuni sur le même sol des peuples provenant de ces deux souches³⁸. »

On mesure mal, aujourd'hui, ce qu'a pu avoir de provocateur cette idée de métissage, qui postulait l'existence d'un « art » tzigane mis sur le même plan que la musique hongroise. Les Bohémiens ne seraient donc pas que de simples interprètes de celle-ci, contrairement à une idée longtemps répandue. Il suffit d'ailleurs de lire le récit de Walter Starkie, ce professeur irlandais qui parcourut la Hongrie et la Roumanie dans les années 1920, sur les traces des populations tziganes, pour s'apercevoir que les représentants de la nouvelle musique hongroise étaient scandalisés par la thèse de Liszt³⁹. Antoine Goléa, le célèbre musicologue qui participa pendant des années à l'émission de France-Musique « La Tribune des critiques de disques », se situe, lui, dans la lignée des thèses de Bartok et de Kodaly (la musique proprement hongroise ne devrait rien à la musique tzigane et puiserait sa source dans un folklore bien plus ancien), tout en ajoutant que ce qu'on prend pour de la musique tzigane ne ferait en réalité qu'exprimer quelque chose d'« authentiquement hongrois⁴⁰ ». Pour faire bonne mesure, il introduit une note de tzigano-phobie véritablement raciste en parlant des *Rhapsodies* de Liszt « ignoblement déformées, sous les doigts des tziganes de cabaret⁴¹ ». Voilà une

³⁶ Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, *op. cit.*, p. 169. En réalité, ce sont les Huns, d'origine turco-mongole, qui envahissent, au début du V^e siècle, le territoire de l'actuelle Hongrie.

³⁷ *Ibid.*, p. 89.

³⁸ *Ibid.*, p. 169.

³⁹ « J'avais fait à Budapest la connaissance d'un jeune musicien hongrois du type cérébral qui tenait en horreur tout ce qui concernait les Tziganes. Ne se mit-il pas en tête de me guérir de ma passion pour ces romanichels ? Convoquer à mon secours les mânes augustes de Liszt était inutile, mon redresseur de tort ne jurant que par Bela Bartok, Zoltan Kodaly et toute l'avant-garde hongroise. Liszt et Brahms, assurait-il, avaient fait le plus grand tort à la Hongrie avec leurs prétendues rhapsodies et autres danses hongroises. Le succès de ces compositions bâtardes avait eu beau attirer l'attention de l'Europe sur la Hongrie, il n'en demeurait pas moins que cette musique venait d'une race étrangère » (Walter Starkie, *Les Râcleurs de vent*, trad. Pierre Giuliani, Paris, Phébus, 1995, p. 86) ; éd. originale : *Raggle-Taggle. Adventures with a Fiddle in Hungary and Roumania* (1933).

⁴⁰ Dans *Liszt*, ouvrage collectif, *op. cit.* (voir *supra*, n. 5), p. 116.

⁴¹ « La musique *verbunkos* portait de toujours le ver du divertissement alcoolisé dans le fruit. Il ne restera plus que cela, et de cela Bartok et Kodaly pourront vraiment dire que ce n'est pas de la musique hongroise. Celle-ci, Liszt lui avait élevé le plus beau monument, toujours vivant, vivant dans les deux sens d'ailleurs. À côté des plus grands pianistes internationaux, qui continuent de jouer les *Rhapsodies*, on les entend parfois, ignoblement déformée, sous les doigts des tziganes de cabaret. On se retourne, surpris, tout d'un coup, si on a tant soit peu

belle manière de gommer tout l'héritage populaire que l'auteur de *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* revendique pourtant comme une composante essentielle de ses propres compositions !

Sans tomber dans le même discours haineux, la musicologue hongroise Katalin Kovalcsik juge suspecte la tsgianophilie de Liszt. Elle écrit en 1996, dans sa préface au livre de Patrick Williams, dont elle contredit implicitement l'interprétation : « Lorsque naît, à la fin du XVIII^e siècle, une musique 'nationale' hongroise, ce sont les Tsiganes qui en sont les principaux exécutants. Il n'est donc pas étonnant que, dès le milieu du XIX^e siècle, les étrangers aient pris la musique 'interprétée' par les Tisagnes, pour celle des Tisagnes eux-mêmes⁴². » Autrement dit, Liszt aurait véhiculé, voire créé de toutes pièces un mythe, qu'il s'agirait de déconstruire en rétablissant la vérité d'un regard de l'intérieur, donc informé et objectif. Le problème est que cette « vérité », qui n'est peut-être pas totalement indemne d'une certaine mythologie nationale, repose sur l'idée d'une séparation artificielle de deux cultures musicales intrinsèquement mêlées, et qu'elle reproduit, sur le plan de l'histoire de la musique, l'exclusion dont les Tsiganes sont victimes dans la réalité sociale.

Cette sous-évaluation de l'apport de la musique tzigane prend notamment appui sur le fait que celle-ci ne possède guère d'archives écrites, du moins pas avant que Liszt ne s'empare de la question. Ainsi le plus célèbre violoniste tzigane du XIX^e siècle, Janos Bihari (1764-1827), ne savait pas lire une partition. Pourtant, cela ne l'a pas empêché d'adopter « une véritable attitude de compositeur », comme dit Patrick Williams⁴³, qui rappelle par ailleurs que les improvisations et les arrangements de mélodies populaires faits par Bihari furent notés, ultérieurement, par certains de ses admirateurs. Liszt, quant à lui, consacre trois chapitres entiers à ce musicien d'exception qui s'illustra notamment lors du Congrès de Vienne, en 1814⁴⁴, et dont le compositeur hongrois reconnaît dans une belle image sa dette à son égard :

Nous n'étions déjà plus si enfant quand nous entendîmes, en 1822, ce grand homme entre les virtuoses bohémiens, pour n'avoir pas été frappé et impressionné par lui, au point de garder fidèle souvenance de ses inspirations, qui s'infiltraient en notre âme comme l'intussusception d'un suc de vie généreux et excitant⁴⁵.

Cet hommage, on le voit, a des implications qui dépassent le plan strictement biographique. L'auteur des *Rhapsodies hongroises* reconnaît ce qu'il doit à un violoniste tzigane, plaçant du même coup une musique considérée comme « nationale » sous le signe d'une influence « étrangère »⁴⁶. La réévaluation de la

d'oreille et de culture musicale : ce qu'on entend, c'est le retour aux sources de la musique hongroise de Liszt, à des sources malheureusement altérées, salies, pourries. C'est la caricature des thèmes et des formes *verbunkos*, alors que la vraie musique hongroise de Liszt en est l'exaltation » (*ibid.*, p. 120). Sur le *verbunkos*, voir *infra*, note 53.

⁴² *Les Tsiganes de Hongrie et leur musique*, *op. cit.*, p. 7.

⁴³ *Ibid.*, p. 41.

⁴⁴ « Il passa près d'une année dans cette ville, où il eut l'honneur de jouer pour toutes les têtes couronnées de l'Europe et d'en être applaudi » (*Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, *op. cit.*, p. 191).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 189.

⁴⁶ Claude Knepper a insisté avec raison sur la force de cette identification de Liszt à la musique tzigane, ce qui, du coup, rend problématique la dimension prétendument « nationaliste » du musicien (« Franz Liszt : identité européenne et création artistique », dans *Vienne, Budapest, Prague...*, *op. cit.*, p. 129).

musique tzigane qu'opère Liszt ouvre une voie que prolongera au XX^e siècle un musicologue comme Alfred Einstein, qui va jusqu'à affirmer que « ce que le XIX^e siècle accepta sous l'appellation de musique hongroise, ce fut surtout la production violonistique de ménétriers ambulants⁴⁷ ». Sans qu'il soit nécessaire d'opérer un pareil renversement (qui, du coup, semble nier la spécificité d'une musique hongroise), il faut remarquer, avec Patrick Williams, que Liszt « inverse l'ordre de priorité que tous les spécialistes établissent entre Hongrois et Tsiganes, hommes du terroir et Voyageurs⁴⁸ ». Pour ce faire, il n'a de cesse de prouver deux choses. D'abord qu'il existe une *identité* bohémienne, qui trouve sa traduction sur un plan musical ; ensuite que la musique tzigane constitue un terreau qui a nourri la musique hongroise elle-même, au point qu'il n'est plus possible de parler de musique « nationale » hongroise sans évoquer en même temps, comme il le fait dès les premières pages de son ouvrage, l'*épopée* des Bohémiens. Liszt se livre, au fond, à une analyse très moderne de ce qui relèverait, aujourd'hui du *multiculturalisme*, – ce qui n'allait nullement de soi à une époque d'affirmation des nationalités, en particulier dans une Hongrie qui cherchait (en vain) à se détacher de la tutelle autrichienne depuis les années 1840. D'où une certaine prudence rhétorique de Liszt, destinée à mieux faire admettre sa thèse à des lecteurs qui risqueraient de critiquer son manque de patriotisme :

En émettant ces idées, en rapprochant ces données, nous nous croyons fort loin d'énoncer un doute sur les facultés musicales des Magyars ; mais comme une étude longue et suivie de *l'art bohémien* nous a convaincu qu'il doit son inspiration au *sentiment bohémien*, incarné dans le *type bohémien*, nous sommes persuadé que si des faits aussi infimes aux yeux de l'histoire politique, et si complètement ensevelis maintenant dans la nuit des temps, pouvaient jamais être reconstitués avec exactitude, l'on verrait que les Bohémiens sont non seulement poète reproducteurs, mais poètes créateurs⁴⁹.

Pour mieux légitimer ces « poètes créateurs », Liszt les ancre dans une identité « raciale » dont la musique elle-même serait une illustration exemplaire. Le mot *race*, dont on relève plus de 40 occurrences dans *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, apparaît le plus souvent, dans ce texte, comme un principe identitaire positif :

Les Bohémiens se sont perpétués durant des siècles dans des conditions dissolvantes auxquelles nulle autre race n'eût résisté pendant quelques générations, et cela sans garder aucun souvenir ni aucune espérance de gloire ; en se disséminant, en s'éparpillant, en s'émiettant pour ainsi dire. Sans raison apparente, ils se sont refusés avec une étonnante opiniâtreté à la séduction de participer au bonheur des nations favorisées et à la faiblesse de recevoir parmi eux une goutte de sang étranger⁵⁰.

La « race », donc, se présente comme une forme de résistance à la force centrifuge du nomadisme. Mais cette dispersion dans le temps et dans l'espace est aussi – et c'est la grande idée de Liszt – la condition même des contacts culturels qui se sont traduits par une appropriation progressive d'éléments tziganes par la musique hongroise. On touche là, sans doute, à une difficulté centrale, celle de penser la

⁴⁷ Alfred Einstein, *La Musique romantique* (trad. fr. 1959), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2001, p. 386.

⁴⁸ *Les Tsiganes de Hongrie et leur musique*, op. cit., p. 52.

⁴⁹ *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, op. cit., p. 181.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 24.

« race » (donc une identité supposée invariable) dans l'Histoire, alors même que celle-ci est un facteur de mélange des populations, et *a fortiori* des cultures. Mais Liszt, pas plus que Gobineau à la même époque, dans son *Essai sur l'inégalité des races humaines* (1853-1855), ne perçoit la contradiction. Pour lui, il s'agit de montrer que les Bohémiens sont toujours restés fidèles à eux-mêmes. À l'inverse, il postule que cette « race qui secoue toutes les disciplines⁵¹ », par la fascination irrésistible que sa musique exerce sur le peuple hongrois, a transformé sa musique. Il faut d'ailleurs noter que Liszt ne s'intéresse guère à la façon dont la musique tzigane a pu, elle aussi, être modifiée au contact de la musique hongroise. Les contacts culturels, pour lui, s'exercent surtout en sens inverse, – c'est précisément ce qu'une certaine tradition musicologique hongroise ne lui pardonne pas. Corollairement, il cherche à mettre en évidence l'*effet* produit par tel musicien ambulant sur son auditoire. Il écrit ainsi, à propos du célèbre Bihari :

Il a aimé l'atmosphère chargée d'électricité qu'il répandait autour de lui par ses chants ; il chérissait les moments où, ému lui-même, il voyait les autres *contagies* de ses impressions⁵².

Cette dimension profondément *communicative* de la musique tzigane, que les Habsbourgs avaient parfaitement su utiliser à leur profit (ils firent des Tsiganes, au début du XVIII^e siècle, les alliés de leurs sergents recruteurs)⁵³, est pour Liszt cela même qui garantit la validité de sa thèse d'une « tsganisation » de la musique hongroise. Du reste, pour lui, l'influence de la musique tzigane s'exerce bien au-delà de la Hongrie. Le passage cité plus haut continue ainsi : « Il [Bihari] les faisait pleurer et tressaillir en face de sa secrète amante, sa reine à lui, la Douleur qu'il évoquait à leurs regards, imposante et solennelle⁵⁴ ». Cette allégorisation de la douleur, toute baudelairienne⁵⁵, révèle bien la nature existentielle de celle-ci, – et on touche ici à un nouveau paradoxe. En effet, c'est précisément dans leur refus absolu de toute forme de « civilisation » que les Bohémiens finissent par rejoindre « le grand spectre qui hante et ronge les insomnies de chaque être humain : la *Douleur* », comme l'écrit Liszt⁵⁶, qui souligne ce mot auquel il met une majuscule. Cette douleur est donc tout à la fois ce qui relie les Bohémiens à la « confraternité de notre commune race⁵⁷ » et ce qui, à travers leur art, les rend supérieurs au commun des mortels : « À l'intensité de la souffrance se mesure la soif de l'idéal ; plus la douleur est inconsolable et plus

⁵¹ *Ibid.*, p. 49.

⁵² *Ibid.*, p. 201-202 ; je souligne.

⁵³ Ayant décidé, en 1715, de se doter d'une armée de volontaires, ils firent appel à des musiciens tziganes pour les aider à enrôler des soldats, en particulier à travers le *verbunkos*, qui est à l'origine une danse. Celle-ci avait une véritable fonction « persuasive », comme l'indique son étymologie (de l'allemand *Werbung*, dont le sens premier est « recrutement », avant de prendre celui, courant aujourd'hui, de « publicité »). Voir P. Williams, *Les Tsiganes de Hongrie et leur musique*, *op. cit.*, p. 18.

⁵⁴ *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, *op. cit.*, p. 202.

⁵⁵ On peut penser au poème XCIII des *Fleurs du mal*, « À une passante », qui commence ainsi : « La rue assourdissante autour de moi hurlait. / Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse, / Une femme passa... » Sur cette question, voir Patrick Labarthe, *Baudelaire et la tradition de l'allégorie*, Genève, Droz, 1999.

⁵⁶ *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, *op. cit.*, p. 65.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

elle s'élève au-dessus de la vulgarité qu'un insipide bien-être peut contenter⁵⁸. » La spécificité des Bohémiens, ce serait au fond de savoir *communiquer* et de *partager* ce qu'il y a en l'homme de plus universel.

Tel n'est pas le cas des Juifs, ces « autres proscrits⁵⁹ », auxquels Liszt consacre une dizaine de chapitres consternants, remplis de clichés antisémites malheureusement banals à son époque (saleté, cupidité, fourberie, etc.). Dépourvus, selon lui, de toute forme d'art⁶⁰, ils n'auraient en outre qu'une influence maléfique sur le reste de l'humanité. À la passion *contagieuse* de la musique électrisante de Bihari s'oppose ainsi la « contagion d'une lèpre de misère innommée⁶¹ » que les Juifs sont accusés de répandre dans la société. « Décides crucificateurs⁶² », donc irrémédiablement ennemis des chrétiens, ils sont aussi, par leur croyance comme par leur mode de vie prétendument reclus, « en divorce avec tout le genre humain⁶³ ». Rien ne les rachète, et ils ne constituent donc, aux yeux de Liszt, qu'une forme de négativité, opposée tout à la fois à la civilisation des sédentaires et au nomadisme des Bohémiens.

Un style bohème ?

Le dernier aspect sous lequel je voudrais aborder brièvement *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* est celui du style de Liszt en tant qu'écrivain. Liszt a beaucoup écrit en allemand, qui est sa langue maternelle. Mais il a aussi écrit et correspondu en français, notamment avec Nerval, pour qui il a rédigé le canevas du chapitre de *Lorely* consacré aux « Fêtes de Weimar », contenant le compte rendu d'une représentation du *Prométhée délivré*⁶⁴. Liszt a vécu plusieurs années à Paris, où il a rencontré Marie d'Agoult, mais aussi toute la génération des artistes romantiques, – Berlioz, Paganini, Chopin, Delacroix, Hugo, Sand, plus tard Baudelaire. Le français est pour le musicien hongrois bien autre chose qu'une langue seconde. C'est en tout cas le médium qu'il choisit pour nombre de ses publications, et, s'il existe un doute sur ses connaissances syntaxiques ou orthographiques, c'est paradoxalement sur l'usage de l'allemand qu'il porte⁶⁵. Le français est une langue que Liszt s'est appropriée dès 1823 avec une extraordinaire liberté, si bien que son style écrit, à la fois très romantique et profondément original, a quelque chose de

⁵⁸ *Ibid.*, p. 66. « L'être humain jouit de ce privilège de pouvoir tirer des jouissances nouvelles et subtiles même de la douleur, de la catastrophe et de la fatalité », écrit Baudelaire en 1860, en ouverture de ses *Paradis artificiels* (*Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 398).

⁵⁹ *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie, op. cit.*, p. 24.

⁶⁰ « Ils n'ont produit ni architecture, ni peinture, ni poème, ni chants, ni musique modernes qui pût être considérée comme nationale » (*ibid.*, p. 36 ; souligné par Liszt).

⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

⁶² *Ibid.*, p. 167.

⁶³ *Ibid.*, p. 38. Serge Gut, par ailleurs remarquablement informé, ne reproduit aucune de ces citations de la première édition dans le chapitre qu'il consacre à cette question. Il est vrai que Liszt chercha lui-même, par la suite, à rectifier le tir. Mais, si l'on admet volontiers qu'il faille porter sur lui un jugement équilibré, il ne nous semble pas de bonne méthode de « parier » que la princesse Sayn-Wittgenstein porte la responsabilité principale des formules violemment antisémites qui abondent dans les chapitres VII à XVI de *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (S. Gut, *Franz Liszt, op. cit.*, p. 211).

⁶⁴ « Sensations d'un voyageur enthousiaste », dans *Lorely*, éd. Jacques Bony, Paris, Corti, 1995, p. 130 et suiv., et Introduction p. 25.

⁶⁵ Voir S. Gut, *Franz Liszt, op. cit.*, chap. XXII.

l'acte de *recréation* à l'œuvre dans ses *Rhapsodies hongroises*.

La langue de Liszt – telle est du moins mon hypothèse – mime son propre objet, et cela de plusieurs manières. Malgré sa division en de nombreux chapitres, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* est visiblement composé d'un seul tenant. L'ouvrage trahit le goût de Liszt pour l'*improvisation* – l'une des caractéristiques de la musique tzigane –, ce qui ne veut pas dire qu'il soit informe : comme « Le Thyrses » de Baudelaire, le poème du *Spleen de Paris* dédié à Liszt, il est composé de « méandres capricieux » qui s'enroulent autour d'une ligne droite⁶⁶. La *fantaisie* de l'écriture lisztienne est donc *travaillée*, – d'autant qu'elle cherche manifestement à reproduire, stylistiquement, « l'exubérance des enjolivures⁶⁷ » qui caractérise la musique bohémienne.

La phrase de Liszt est longue, sinueuse, surchargée. Il lui arrive d'être entrecoupée de parenthèses très développées, et elle est rythmée par des comparaisons multiples, qui menacent parfois la clarté syntaxique. Décrivant la musique bohémienne, elle en reproduit les effets. Voici un exemple de cette écriture autoréflexive :

Les maîtres de l'art bohémien (si éminemment inspiré, si peu subordonné aux lois de la réflexion ou de la contrainte, si spontané, si inséparable jusqu'ici de l'improvisation), sont ceux qui donnent un libre cours à toutes les boutades, à tous les serpentements d'une fantaisie qui galope à perte de vue, en périphrases et en paraphrases, par les plus étranges méandres, les circuits les plus tortueux, les zigzags les plus fantasquement mouvementés ; ce sont ceux qui savent la faire balancer en rythmes syncopés comme sur une légère escarpolette, qui cadencent ses mouvements comme si elle allait mener la danse des astres, qui épandent ses étincelles en gerbe de trilles, qui lui font employer le *mordante grave*, âpre, doux et charmant comme des gestes accentués, qui la changent en lutin espiègle dont les petites dents aiguës semblent mordiller l'oreille à mesure que de petites notes fines et minces viennent l'agacer. L'artiste bohémien est celui qui ne prend un motif de chanson ou de danse que comme un texte de discours, comme une épigraphe de poème, et qui sur cette idée qu'il ne perd jamais tout à fait de vue, vague et divague durant une improvisation sempiternelle. Celui qu'on admire, c'est celui qui enrichit son sujet d'une telle profusion de traits, d'appoggiatures, de gammes, de trémolos, d'arpèges, de passages diatoniques et chromatiques, de groupes et gruppetti de sons, que sous ce luxe de broderie, la pensée primitive ne paraît guère davantage que le drap de sa houppelande brune ne perce sur sa manche à travers la passementerie artistiquement travaillée, qui la couvre d'un réseau serré et bariolé⁶⁸.

On peut bien sûr critiquer cette verbosité profuse, surtout si on la mesure à l'aune de la phrase *nerveuse* dont Flaubert, à la même époque, avait fait un idéal. Mais on peut aussi admettre que Liszt, en se situant dans le cadre d'une esthétique romantique qu'il revendique, tente de faire *entendre*, dans son écriture même, ce qu'il aime dans la musique tzigane, – sa liberté rythmique, sa richesse mélodique, son expressivité suprême. Cette musique est fondée sur une *imagination* sans limite qui permet, écrit Liszt, de passer « de l'incommensurable à l'infinitésimal⁶⁹ », et qui se traduit par une palette sonore d'une richesse littéralement inouïe. La prose lisztienne, extraordinairement sonore, en reproduit les nuances musicales. Il ne s'agit pas là d'une simple métaphore. Les phrases qui composent *Des Bohémiens et de*

⁶⁶ Baudelaire, *Œuvres complètes, op. cit.*, t. I, p. 335. Sur le thyrses baudelairien comme métaphore du génie, voir Pierre-Antoine Huré et Claude Knepper, *Liszt en son temps*, Paris, Hachette, 1987, p. 39-40.

⁶⁷ Liszt, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie, op. cit.*, p. 149.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 149-150.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 59.

leur musique en Hongrie, souvent très étendues, mais divisées en une quantité d'unités syntaxiques plus petites, induisent une respiration particulière, un *souffle* profond qui est lui-même comme la traduction matérielle de l'*inspiration* si chère à l'artiste. Celui-ci joue également sur les assonances et les allitérations, qui miment à leur tour, dès qu'on lit le texte à haute voix, la dimension sonore de l'univers tzigane. Les Bohémiens n'ont d'ailleurs pas besoin de se produire sur telle ou telle scène, ni même de jouer dans des auberges de campagne pour apparaître à leur admirateur comme des musiciens. Ils le sont intrinsèquement, dans leur manière d'être et de parler, de rire et de se déplacer, dans leur comportement de la vie de tous les jours, – et c'est cela que le style de Liszt essaie d'imiter :

...nous avons passé des heures à entendre les meilleurs orchestres de Bohémiens, jouant avec une animation indescriptible, puisée dans la beauté du jour, l'eau-de-vie versée à pleins bords, les danses de leurs femmes accompagnant leurs tambourins de petits cris et de mimiques diverses. Dans les intervalles de repos, on entendait le bruit grinçant des essieux de leurs chariots en bois mal graissé qu'on reculait pour donner plus d'espace aux danseuses ; les hourras que les gamins poussaient en leur langue et que les musiciens traduisaient courtoisement par des *Elyen Liszt Ferencz !* les interjections de surprise à la vue d'un repas où se trouvaient de la viande succulente et du miel aromatique ; les craquements pétarriques des noisettes que les enfants brisaient avec des rires sauvages, des gambades frénétiques, des cabrioles et une turbulence effrayantes⁷⁰.

Cette cascade de –r- fait du texte, dans sa matérialité même, un équivalent sonore du tambourin, des essieux grinçants et des noisettes craquées dont il est question. Il traduit à la fois un rythme et une sonorité particulière, que Liszt a bien sûr tenté de reproduire au piano (dont les cordes sont *frappées*), à la fois comme compositeur⁷¹ et comme interprète, en introduisant force trilles, arpèges et traits en octaves. Mais l'écrivain prend aussi exemple sur l'étonnante créativité de la musique bohémienne pour donner libre cours à sa propre inventivité lexicale. Mario Bois, dans sa préface à la réédition de *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie*, signale qu'on y trouve « des maladresses verbales, des barbarismes, des néologismes charmants, qui soulignent l'authenticité du texte⁷² ». Sans doute celui-ci est-il truffé de mots ne figurant plus dans le Robert, et que l'éditeur scientifique explique par des notes aux lecteurs d'aujourd'hui. Pourtant, il n'est pas certain qu'il s'agisse toujours de « maladresses ». Pour ma part, j'y vois plutôt un indice de ce que l'on pourrait appeler le « bohémianisme langagier » de Liszt, lequel n'hésite pas à inventer des mots si cela lui semble nécessaire, par exemple lorsqu'il parle des « irréfrenables goûts de liberté » des Bohémiens⁷³, ou encore lorsqu'il critique des musiciens contemporains qui, sous prétexte d'adapter la musique bohémienne au goût du jour, l'ont « dénationalisé[e] et dépiédestalisé[e] »⁷⁴. On notera que ces néologismes, d'ailleurs parfaitement compréhensibles, sont construits à partir de verbes auxquels

⁷⁰ *Ibid.*, p. 112.

⁷¹ « Les dix-neuf *Rhapsodies* composées entre 1846 et 1885 présentent un intérêt particulier du point de vue compositionnel. Premier compositeur à utiliser le 'mode tzigane' comme principe de composition, Liszt emprunte à la musique tzigane sa gamme, sa rythmique, son art d'ornementation et une spécificité sonoristique d'instruments comme la clarinette, le violon et le cymbalum » (Dominique Bosseur, « Liszt », dans *Histoire de la musique occidentale, op. cit.*, t. II, p. 120).

⁷² *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie, op. cit.*, p. 7.

⁷³ *Ibid.*, p. 138.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 212.

est ajouté un préfixe qui leur donne une valeur négative. C'est manifestement, dans ce cas, la possibilité qu'offre la langue allemande de créer plus facilement de nouveaux mots que Liszt tente d'« acclimater » en français. Mais ce qui lui permet d'adopter, dans ce livre, une telle *posture linguistique*, c'est peut-être son objet même, – les Bohémiens, dont le cosmopolitisme implique une variabilité de dialectes, qui eux-mêmes sont modifiés au contact des régions linguistiques où ils se sont développés.

De la même façon, les musiciens tziganes empruntent à la culture des pays qu'ils traversent. Mais ils leur restituent aussi un art qu'ils contribuent à enrichir. « Bihary, écrit Liszt, possédait à un haut degré un don comme inné dans la race bohémienne, celui de s'assimiler promptement, et de transformer des éléments qu'on eût dit leur être étrangers⁷⁵ ». Liszt s'emploie, lui aussi, à revivifier la langue française en faisant appel à ses richesses oubliées. Il impose, par son acte même d'écriture, comme une forme ouverte, constituée d'un réservoir illimité de possibles lexicaux. Contre tout académisme, il choisit là aussi une voie tout à fait originale, celle qui consiste à faire résonner autant que possible les origines latines du français en employant des mots rares comme « sapides⁷⁶ » (pleins de saveur), ou « intussusception⁷⁷ » (terme de physiologie désignant l'acte par lequel les matières nutritives sont introduites à l'intérieur des corps organiques pour y être absorbés), ou encore « irréméable⁷⁸ » (donné par Littré comme un latinisme : « d'où l'on ne peut revenir »), ou enfin une véritable création latinisante comme le substantif « égaudissements⁷⁹ » (c'est-à-dire « réjouissances », formé sur le verbe latin *gaudere*). Pour le plaisir du jeu de mot, Liszt réactive aussi le verbe *sociere* (« partager »), ce qui lui permet d'écrire que « le Bohémien socie avec tous, mais [qu']il ne s'associe qu'avec les siens⁸⁰ ». Quantité d'autres mots, qui pourraient aujourd'hui passer pour des barbarismes, sont en réalité parfaitement attestés par les dictionnaires du XIX^e siècle, comme ces « souhaits éversifs⁸¹ » (c'est-à-dire subversifs, qui bouleversent), caractéristiques de la nature profonde des Bohémiens. En latinisant parfois le français, Liszt accomplit d'ailleurs exactement l'acte qu'il attribue au violoniste Bihari : il fait entendre une sonorité nouvelle en réactivant, dans la langue française, des éléments oubliés qui paraissent étrangers alors qu'ils lui sont consubstantiels.

Belle leçon de morale linguistique : il était sans doute nécessaire que ce fût un « étranger » qui nous la donnât, c'est-à-dire un artiste cosmopolite, un « virtuose errant » pour qui la langue française, comme la musique, joue le rôle d'un laboratoire interculturel. Pourtant, *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* ne va pas toujours dans le sens du « métissage » culturel. Si la musique hongroise doit reconnaître sa part tzigane, à l'inverse, selon Liszt, l'art bohémien doit rester « isolé⁸² » et continuer à se nourrir de soi-même, sous peine d'être écrasé par le « gigantesque cylindre » de la société⁸³. Liszt condamne ainsi comme décadents les

⁷⁵ *Ibid.*, p. 195 ; je souligne.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 189.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 201.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 117.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 81.

⁸¹ *Ibid.*, p. 75.

⁸² *Ibid.*, p. 217.

⁸³ *Ibid.*, p. 208.

musiciens tziganes qui se mettent à jouer du Meyerbeer et du Donizetti...⁸⁴

Pourtant, le succès européen de la musique tzigane, depuis l'époque romantique, est la preuve que ce qui fait leur spécificité touche aussi quelque chose de profond en l'homme. Peut-être les Bohémiens réveillent-ils ce que Liszt appelle l'« enfance » de l'âme⁸⁵ », notre *Bohême intérieure*, en quelque sorte, c'est-à-dire l'aspiration libertaire qui sommeille en chacun d'entre nous.

Sarga MOUSSA

⁸⁴ *Ibid.*, p. 209.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 71.