



HAL
open science

Figures littéraires du musicien : Franz Liszt dans Le Contrebandier de George Sand

Céline Carencó

► **To cite this version:**

Céline Carencó. Figures littéraires du musicien : Franz Liszt dans Le Contrebandier de George Sand. Comparatismes en Sorbonne, Centre de Recherche en Littérature Comparée (EA 4510), Université Paris-Sorbonne, 2020, Compositrices, compositeurs / écrivaines, écrivains - Regards croisés I, 11-2020 (11-2020). hal-03637362

HAL Id: hal-03637362

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03637362>

Submitted on 11 Apr 2022

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

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

FIGURES LITTÉRAIRES DU MUSICIEN FRANZ LISZT DANS *LE CONTREBANDIER* DE GEORGE SAND¹

Le Contrebandier est publié le 1^{er} janvier 1837 dans la *Revue et Gazette musicale de Paris*. Proche, par certains aspects, du conte fantastique, ce texte assez court sous-titré « Histoire lyrique » se présente en même temps comme un livret d'opéra dans lequel différents personnages et un chœur s'expriment tour à tour sur le mode de l'« air » ou du « récitatif ». L'histoire se résume en quelques mots : au milieu d'un banquet de villageois, un contrebandier fait irruption, déguisé en simple voyageur. Il charme l'assistance par ses multiples improvisations sur la célèbre chanson du pays, « Moi qui suis un contrebandier », tant et si bien que lorsque les villageois comprennent finalement qu'ils ont réellement affaire à un bandit, ils renoncent à le poursuivre et le laissent s'enfuir libre dans la montagne.

Le conte est par ailleurs précédé d'une introduction qui expose, sur un ton poétique, les conditions de son écriture : il est présenté comme le récit d'une vision suscitée par l'audition du *Rondeau fantastique sur un thème espagnol* de Franz Liszt². Cette pièce pour piano emprunte elle-même son thème à la célèbre chanson espagnole « Yo que soy Contrabandista », extraite de l'opéra de Manuel García *El poeta calculista* et chantée par la Malibran dans toute l'Europe³.

Avant la figure du musicien, c'est donc celle du contrebandier qui est exploitée dans le texte de Sand. Des *Brigands* de Schiller (1782)⁴ à ceux d'Offenbach (1869), en passant par les célèbres *Corsaire* de Byron (1814) et *Hernani* d'Hugo (1830) et jusqu'au poème d'Edmond Rostand (dans *Les Musardises* en 1911), le personnage du contrebandier, pirate ou bandit de grand chemin, souvent espagnol ou italien, connaît une grande vogue durant tout le siècle. Illustré par de nombreuses gravures, il est également au centre de plusieurs intrigues d'opéras-comiques⁵. C'est par ailleurs avec une cantate intitulée *Le Contrebandier espagnol* qu'Alphonse Thys (1807-1879) remporte le Prix de Rome de composition musicale en 1833, et de nombreuses œuvres de Berlioz et de Verdi s'inspirent également de cet univers⁶.

Cependant la figure du contrebandier se double dans le récit de Sand de celle d'un musicien, poète voyageur, qui séduit l'assistance par ses capacités d'improvisateur en

¹ Ce texte prend largement appui sur Céline Carencio, « *Le Contrebandier* de George Sand, un portrait lisztien ? », *Franz Liszt, Lectures et écritures*, Florence Fix, Laurence Le Diagon-Jacquelin et Georges Zaragoza (dir.), Paris, Hermann, 2012, p. 215-239. On consultera aussi sur ce sujet l'excellent article d'Yvon Le Scanff, « Le contrebandier de George Sand : formes et figures de la marginalité », *La marginalité dans l'œuvre de George Sand*, Pascale Auraix-Jonchière, Simone Bernard-Griffiths et Marie-Cécile Levet (dir.), Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2012, p. 263-279.

² Composée en 1836, cette partition est publiée en 1837 parmi les *Trois morceaux de salon op. 5* chez Bernard Latte à Paris.

³ *El poeta calculista*, créé à Madrid en 1805, est l'opéra par lequel le ténor et compositeur espagnol Manuel García (1775-1832), père de Maria Malibran (1808-1836), fait ses débuts à Paris en 1809 comme compositeur au théâtre de l'Impératrice.

⁴ Sand évoque d'ailleurs les *Brigands* de Schiller et leur adaptation française, *Robert, chef de brigands* (de Jean Henri Ferdinand La Martelière) dans son *Histoire de ma vie* (première partie, chapitre 7, le passage se trouve p. 199-201 dans l'édition intégrale de Martine Reid chez Gallimard en 2004).

⁵ Citons par exemple, chez Daniel-François-Esprit Auber et Eugène Scribe, *Fra Diavolo* (1830) et *Les Diamants de la couronne* (1841). Le célèbre *Zampa* de Ferdinand Hérold en 1831 (sur un livret de Mélesville) est également incontournable.

⁶ Les livrets des opéras de Verdi *Ernani* (1844), *I Masnadieri* (1847), et *Il Corsaro* (1848) sont respectivement adaptés des œuvres d'Hugo, Schiller et Byron. Chez Berlioz, outre l'ouverture du *Corsaire* (1845), les brigands sont présents dans la « Scène de la vie de Brigand » du *Retour à la vie* dès 1832 (le mouvement deviendra « Chanson de brigands » lorsque l'œuvre prendra le titre de *Lélio* en 1855), et dans l'« Orgie de brigands » qui clôt *Harold en Italie* en 1834.

produisant dix variations sur une chanson connue de tous. En outre, les indications du texte d'introduction ainsi que de nombreux indices dans le conte permettent d'identifier un artiste en particulier : sous le masque du contrebandier se dissimule le pianiste et compositeur Franz Liszt, proche ami de Sand depuis 1834.

Après une analyse des indices textuels permettant de déceler le portrait de Liszt dans l'œuvre de Sand seront observées les conséquences de l'usage littéraire de la figure du musicien. À travers l'utilisation du procédé de paraphrase (mis en avant par le sous-titre du conte, « Paraphrase fantastique sur un rondo fantastique de Franz Liszt⁷ ») se tissent au niveau des processus de création de profondes affinités qui encouragent à lire le texte de Sand comme un plaidoyer pour une nouvelle attitude d'écoute de la musique instrumentale.

Le portrait de Liszt sous les traits du contrebandier

Le Contrebandier peut se lire comme le portrait d'un musicien, même si au premier abord, il n'y a rien de ce qui fait le genre du portrait dans le texte de Sand : aucune description physique du voyageur, aucun indice sur sa psychologie. Lors de la première apparition du personnage sont seulement présentés des éléments ponctuels, qui ne le décrivent pas réellement, mais exposent plutôt les circonstances de son irruption au milieu de la fête des villageois et donnent des indications sur son état : il a l'air fatigué, il est en haillons⁸. Ce n'est que lorsque le voyageur se met à chanter qu'il est enfin défini, par sa voix : à peine les premières syllabes de la chanson entonnées, la Hermosa s'exclame « il a la voix belle⁹ » ; cet avis est ensuite partagé par le châtelain et le chœur¹⁰. L'indication nous renseigne cependant plus sur l'effet qu'il produit sur son auditoire que sur la nature objective de sa tessiture vocale.

La description laisse ainsi rapidement la place à des éléments subjectifs, qui maintiennent autour du personnage central un certain flou. Répondant à la question « Qui es-tu ? » par l'affirmation « Ce que je suis, je vais vous le dire¹¹ », le contrebandier se définit par son propre discours, qui ne cesse de varier puisqu'il propose une dizaine de variations sur le thème « Moi qui suis un ...¹² ». Cet autoportrait est complété en filigrane par l'effet qu'il produit sur son public ; mais là encore, les dénominations sont changeantes : il est successivement appelé « Pèlerin », « bizarre étranger », « poète de carrefour », « aventurier », « improvisateur », « chanteur bizarre », « chanteur inspiré », « barde audacieux », puis après son départ « homme étrange, bandit¹³ ». Le personnage du contrebandier se caractérise donc avant tout par une métamorphose constante.

Un parallèle se dessine alors avec l'artiste qui ne montre de lui au public que ce qu'il souhaite afficher ; avec l'interprète qui, pour satisfaire les caprices de l'auditoire, adopte les formes et caractères variés qu'on lui réclame... En effet, dans le Paris des années 1830, les virtuoses – tout particulièrement les pianistes concertistes – sont fréquemment accusés de

⁷ George Sand, « Le Contrebandier, Histoire lyrique », *La Coupe*, Paris, Calmann-Lévy, 1876, p. 261-298, p. 266. Les numéros de pages du texte de Sand renverront tout au long de l'étude à cette édition, disponible sur Gallica [<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5442433f.texteImage>], consulté le 11/1/2019.

⁸ *Le Contrebandier, op. cit.*, p. 271-213.

⁹ *Ibid.*, p. 279.

¹⁰ *Ibid.*, p. 281-282.

¹¹ *Ibid.*, p. 272.

¹² Successivement : un jeune chevrier (p. 279 et 281), un joyeux écolier (p. 282), un amant infortuné (p. 284), un vil meurtrier (p. 286), un vaillant guerrier (p. 288), un aventurier (p. 289), un pauvre ermite (p. 290), un poète couronné (p. 291) ; puis dans une reprise finale en apothéose : un chevrier, un écolier, un amant heureux, un amant trompé, un meurtrier, un guerrier, un pénitent, un poète (p. 293-294).

¹³ p. 274, 280, 283, 285, 286, 292, 296.

déguisement et de supercherie : on leur reproche la mise en scène parfois exubérante de leurs interprétations. Le glissement vers la figure du plus célèbre d'entre eux est alors aisé, surtout pour le lecteur parisien au fait des dernières actualités mondaines en 1837. En effet Liszt et Sand se connaissent depuis l'automne 1834, et au retour de leur excursion dans les Alpes en octobre 1836, George a rejoint Franz et Marie d'Agoult à Paris pour partager leur logement à l'Hôtel de France (ils forment alors ensemble le salon dit « des Humanitaires »). Les deux artistes ont déjà porté leur amitié sur la place publique, par l'échange de célèbres « lettres d'un voyageur¹⁴ » en 1835. Juste après la publication du *Contrebandier* au début de l'année 1837, Liszt séjourne à deux reprises chez George Sand à Nohant¹⁵.

Toutefois, il faut garder à l'esprit que malgré sa célébrité, en 1837, Liszt n'est pas du tout reconnu en tant que compositeur : il peine à s'imposer comme autre chose qu'un pianiste improvisateur. L'importance de sa notoriété comme interprète nuit à la réputation qu'il essaie de construire comme créateur, d'autant qu'il est l'auteur de nombreuses paraphrases : ces œuvres sur thème emprunté, de seconde main, ne sont pas forcément considérées par les critiques à l'époque comme de véritables compositions, puisque le musicien n'est pas auteur de la totalité du matériau musical. On fait ainsi le reproche à Liszt, le pianiste, de ne pas savoir s'élever au rang de véritable compositeur en se contentant de toujours paraphraser – certes avec talent – la musique des autres. Dans ce contexte, les critiques des concerts de Liszt par son ami Berlioz le soutiennent puissamment, soulignant les réelles inventions dont regorgent ses dernières pièces, en particulier le *Rondeau fantastique sur un thème espagnol*. Le texte de Sand s'inscrit également dans cette campagne de promotion de l'image de Liszt : il est publié moins d'un mois avant la première exécution publique du *Rondeau fantastique* le 28 janvier 1837.

Tandis que Liszt cherche à se faire reconnaître comme compositeur, la question de la reconnaissance est justement au cœur du récit de Sand : il s'agit d'une part pour l'assemblée des villageois d'identifier le personnage étrange qui apparaît au début de l'histoire, et d'autre part pour le contrebandier de se faire reconnaître, non seulement comme le frère et l'égal de ses hôtes, mais encore comme leur supérieur. Cet enjeu est mis en avant dès la première réplique du voyageur¹⁶. L'identification par le lecteur de Liszt sous les traits du contrebandier repose aussi sur le fait que la reconnaissance acquise par le contrebandier dans l'histoire ne résulte pas tant de sa virtuosité que de sa faculté d'imagination : le contrebandier est reconnu précisément pour n'avoir *pas* chanté la chanson du pays, mais pour avoir fait plus que simplement l'exécuter. Dans l'histoire, le personnage principal est peu à peu reconnu, si bien qu'à la fin, lorsque l'identité du voyageur est révélée, il est déjà trop tard : lorsque Diego s'exclame « C'est José, c'est le fameux contrebandier, c'est le damné bandit », la reconnaissance qu'il a obtenue par ses chants lui reste acquise, et le châtelain répond : « C'est un noble enfant des montagnes, qui fut bachelier, amoureux et poète¹⁷ ». Le lecteur reconnaît alors Liszt dans l'enfant des montagnes (le récit de l'excursion dans les Alpes a été publié par Sand le 15 novembre 1836 dans la *Revue des deux mondes*), le bachelier (la première des

¹⁴ Voir George Sand, « Lettres d'un voyageur, V. Sur Lavater et sur une maison déserte. À M. F. Liszt », *Revue des deux mondes*, 1^{er} septembre 1835 ; et Franz Liszt, « Lettre d'un voyageur à M. George Sand », *Revue et gazette musicale de Paris*, 6 décembre 1835 (disponible sur Dicterco [https://dicteco.huma-num.fr/article/16125], consulté le 11/1/2019).

¹⁵ Les deux amis s'éloignent à partir des années 1840, en raison d'une brouille entre George et Marie, et, plus tardivement, entre Liszt et Chopin. La distance physique contribue également à la dégradation de leur amitié dans la mesure où Liszt ne revient que de manière épisodique sur le territoire français après 1844.

¹⁶ « [...] soyez oubliés, vous qui ne reconnaissez point un ancien ami », *Le Contrebandier*, *op. cit.*, p. 272.

¹⁷ *Ibid.*, p. 297.

Lettres d'un bachelier ès-musique de Liszt est en cours de publication¹⁸), l'amoureux (sa liaison avec Marie d'Agoult est de notoriété publique).

Le texte introductif permettait déjà de relier le contrebandier à la figure de l'artiste romantique, la vie de contrebandier y étant désignée comme l'idéal de la vie d'artiste¹⁹, et pour finir, Sand glisse les idées défendues par Liszt sur le rôle de l'artiste dans la société dans la bouche du contrebandier : « Châtelain, j'ai autre chose à penser qu'à te divertir. Je ne suis ni un improvisateur, ni un trouvère, ni un bouffon²⁰. » Pour cette unique réplique, le personnage central, habituellement désigné par le paratexte comme « le voyageur », est appelé « le pèlerin ». Cette dénomination n'a rien d'anodin : à la fin de la septième *Lettre d'un voyageur*, Liszt est appelé « pèlerin » par Sand²¹. Aucun doute ne subsiste donc sur le fait que cette réplique fait écho aux propos du musicien sur la « subalternité²² » des artistes, défendus en 1835 dans sa série d'article intitulés *De la situation des artistes, et de leur condition dans la société*²³.

La reprise des conceptions lisztienues apparaît comme le premier axe d'un plaidoyer sandien pour une nouvelle conception de la musique et de sa place dans la société, qui va se déployer de manière plus profonde dans l'analogie des processus d'écriture entre musique et littérature.

Un plaidoyer pour une nouvelle conception de l'écoute musicale

Le texte de Sand est précédé d'une introduction qui raconte, sur un ton poétique, les conditions de son écriture à partir de l'audition du *Rondeau fantastique sur un thème espagnol*. Sand affirme relever le défi de « formuler la musique en parole et en action²⁴ », renversant le processus habituel qui consiste à mettre en musique un texte littéraire ou poétique. À travers une analyse détaillée des procédés de la paraphrase musicale et littéraire, nous avons étudié comment la réflexion sur les analogies entre création littéraire et composition musicale devenait prétexte à un travail sur l'écriture elle-même²⁵. Nous souhaiterions désormais montrer comment ce mouvement relève d'une réflexion esthétique consciente dont le texte de Sand apparaît alors comme le manifeste.

Il est fréquent que la musique fasse éclater les œuvres littéraires de Sand, et la présence de la musique dans ses écrits dépasse largement l'exemple du *Contrebandier*²⁶. Dans le même

¹⁸ Elle sera publiée le 12 février 1837 dans la *Revue et gazette musicale de Paris*. Voir Céline Carencu, « Liszt, Franz : Lettres d'un bachelier ès-musique (1837-1841) », Notice du *Dictionnaire des écrits de compositeurs* [<https://dicteco.huma-num.fr/fr/article/2484>], dernière révision le 17/01/2018, consulté le 11/1/2019.

¹⁹ « Il [Garcia] prétendait, dans ses jours de verve poétique, que le mouvement, le caractère et le sens de cette perle musicale étaient le résumé de la vie d'artiste, de laquelle, à son dire, la vie de contrebandier est l'idéal. » *Le Contrebandier*, *op. cit.*, p. 263.

²⁰ *Le Contrebandier*, *op. cit.*, p. 274-275.

²¹ L'identification entre Liszt et le personnage du pèlerin ou du voyageur sera même revendiquée par le compositeur à travers les titres de plusieurs de ses recueils de pièces pour piano, de l'*Album d'un voyageur* aux *Années de pèlerinage*.

²² Le terme est employé par Liszt, « Encore quelques mots sur la subalternité des musiciens », le 15 novembre 1835 dans la *Revue et Gazette Musicale de Paris*.

²³ Franz Liszt, *De la situation des artistes et de leur condition dans la société*, série d'articles publiés entre mai et novembre 1835 dans la *Revue et Gazette Musicale de Paris*. Voir Céline Carencu, « Liszt, Franz : De la situation des artistes, et de leur condition dans la société (1835) », Notice du *Dictionnaire des écrits de compositeurs* [<https://dicteco.huma-num.fr/fr/article/2471>], dernière révision le 30/10/2017, consulté le 11/1/2019.

²⁴ *Le Contrebandier*, *op. cit.*, p. 265.

²⁵ Carencu, « *Le Contrebandier* de George Sand, un portrait lisztien ? », art. cit.

²⁶ Parmi l'abondante bibliographie sur le sujet, on consultera l'ouvrage de Thérèse Marix-Spire, *Les romantiques et la musique : le cas George Sand*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1954 (en particulier p. 502-507), mais aussi

temps, Liszt formule au cours de sa carrière de très nombreux « projets d'union littéraire et musicale » (selon une expression employée par Liszt dans une lettre à Sand le 27 juin 1835), et ce bien avant les poèmes symphoniques et les années 1850 : dès les années 1830, un recueil comme l'*Album d'un voyageur* (précurseur des *Années de pèlerinage*) est imprégné de littérature. Cette démarche s'inscrit dans un contexte esthétique particulier, dans la mesure où Liszt peut être considéré comme l'un des principaux initiateurs de la réflexion autour des potentialités narratives de la musique instrumentale : l'inventeur du poème symphonique s'inscrit dans la voie doublement ouverte par E.T.A. Hoffmann et ses propos sur la *Cinquième symphonie* de Beethoven²⁷, et par Hector Berlioz et son « genre instrumental expressif²⁸ ». Ce n'est pas un hasard si, dans ce contexte, le texte de Sand est publié dans le même numéro de la *Revue et gazette musicale* que la deuxième partie du célèbre essai de Berlioz sur l'imitation musicale, qui interroge justement les mêmes concepts²⁹.

Le degré de précision que la musique peut atteindre dans la représentation, sa capacité à exprimer clairement une action ou des sentiments déterminés, ou à évoquer des personnages et des situations précises, est une question qui fait débat au XIX^e siècle. Selon le musicologue Jean-François Candoni, on trouve dans les discours esthétiques de l'époque deux tendances apparemment contradictoires :

- d'un côté, on observe une « quête de la précision de la représentation musicale³⁰ » dans le cadre d'un mouvement de pensée qui revendique l'idée de progrès en art. Candoni écrit : « le développement historique du langage musical irait dans le sens d'une détermination toujours croissante qui mène du formalisme de la musique instrumentale pure vers la détermination caractéristique de la peinture sonore et de la musique à programme³¹ ». Selon Candoni, ce schéma téléologique est cher à Liszt et aux théoriciens de la Nouvelle École allemande³².
- Mais d'un autre côté, on observe ce qu'on pourrait appeler une défense de l'indétermination : les mêmes penseurs restent attachés à une conception romantique de la musique instrumentale, qui serait selon le mot d'Hoffmann « le plus romantique

les travaux plus récents publiés parmi les *Actes du colloque sur George Sand et les arts* tenu en 2004 (Marielle Caors (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2005), ainsi que les articles de Béatrice Didier, « George Sand et l'imaginaire de la musique » (dans *George Sand : pratiques et imaginaires de l'écriture*, Brigitte Diaz et Isabelle Naginski (éd.), Presses universitaires de Caen, 2006, p. 215-224), et de Brigitte Diaz, « Sand et la fraternité des arts » (dans *Romantismes, l'esthétique en acte*, Jean-Louis Cabanès (dir.), Presses universitaires de Paris Ouest, 2009). On lira aussi dans *Franz Liszt, Lectures et écritures, op. cit.*, les textes de Liliane Lascoux, « Un échange fécond entre George Sand et Franz Liszt ? Des *Sept Cordes de la Lyre* (1839) à l'*Héroïde Funèbre* (1849) », p. 81-99, et de Suzel Esquier, « Franz Liszt et George Sand. Dialogue épistolaire et témoignages (1834-1837) », p. 149-162.

²⁷ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *Écrits sur la musique*, Brigitte Hébert et Alain Montandon (trad.), Lausanne, L'Âge d'homme, 1985, p. 38-50 (article publié en deux livraisons les 4 et 11 juillet 1810 dans l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*).

²⁸ Hector Berlioz, « Aperçu sur la musique classique et la musique romantique », *Critique musicale*, vol. 1, H. Robert Cohen et Yves Gérard (dir.), Paris, Buchet/Chastel, 1996, p. 63-68, expression employée p. 67 (article publié dans *Le Correspondant* le 22 octobre 1830).

²⁹ Hector Berlioz, « De l'imitation musicale », *Critique musicale*, vol. 3, Anne Bongrain et Marie-Hélène Coudroy-Saghāi (dir.), Paris, Buchet/Chastel, 2001, p. 1-14 (article publié en deux parties dans la *Revue et gazette musicale de Paris* le 1^{er} et le 8 janvier 1837).

³⁰ Jean-François Candoni, *Penser la musique au siècle du romantisme. Discours esthétiques dans l'Allemagne et l'Autriche du XIX^e siècle*, Paris, PUPS, 2012, p. 135.

³¹ *Ibid.*, p. 112.

³² L'expression *Neudeutsche Schule* est forgée par Franz Brendel (1811-1868) pour désigner l'ensemble formé par Berlioz, Liszt et Wagner, et les collaborateurs de la *Neue Zeitschrift für Musik*. L'emploi qu'en font les contemporains est cependant assez variable. Voir à ce sujet Detlef Altenburg, « Die Neudeutsche Schule – eine Fiktion der Musikgeschichtsschreibung ? », *Liszt und die Neudeutsche Schule*, Detlef Altenburg (dir.), Laaber Verlag, 2006, p. 9-31.

de tous les arts³³ », avant tout par sa capacité à dire l'indicible. Cette idée repose sur l'affirmation de la dimension métaphysique de l'art des sons, « lequel ne se contente pas de communiquer des sentiments ou de susciter le plaisir de la contemplation des belles formes, mais offre à l'auditeur la révélation de l'absolu, de l'au-delà ou du divin³⁴ ». Cette conception sera aussi défendue par Liszt dans son essai sur *Harold en Italie* de Berlioz en 1845³⁵. Elle transparait déjà dans la remarque qui clôt le texte d'introduction de Sand en 1837 : « on mit au défi [l'auteur] de formuler la musique en parole et en action. Il se récusa d'abord, parce que la musique instrumentale ne peut jamais avoir un sens arbitraire³⁶ ».

C'est parce qu'elle défend cette idée que la musique instrumentale ne peut avoir de sens arbitraire que Sand met en avant l'autorisation qu'elle a obtenue de Liszt pour écrire son texte, dont le sens est alors en quelque sorte validé par le compositeur : « le compositeur lui ayant permis de s'abandonner à son imagination, il prit la plume...³⁷ ».

L'imagination devient une valeur centrale, paradigme d'évaluation de la création artistique, condition de son caractère inspiré. De fait, s'il n'est pas étonnant que les œuvres de Liszt et Sand se conjuguent (étant donné leur attrait respectif et réciproque pour la littérature et la musique), il n'est pas surprenant non plus que le résultat soit publié dans la *Revue et gazette musicale de Paris* : ce périodique affiche sous la direction de Maurice Schlesinger dans les années 1830 une ligne très germanophile³⁸, appelant à un nouveau mode d'écoute de la musique instrumentale qui sollicite l'imagination de l'auditeur. Dans cette perspective, le texte de Sand témoigne d'une nouvelle attitude d'écoute en même temps qu'il la promeut. Il propose une nouvelle façon d'écouter la musique dans laquelle la littérature a fonction de guide d'écoute, susceptible d'aiguillonner l'imagination. Au-delà d'une défense, non seulement des compétences de compositeur de Liszt, mais encore de ses positions sur la place de l'artiste dans la société, *Le Contrebandier* se constitue ainsi comme un plaidoyer pour une écoute romantique de la musique³⁹.

Céline CARENCO
Université de Lorraine

³³ Hoffmann, *op. cit.*, p. 38.

³⁴ Candoni, *op. cit.*, p. 28.

³⁵ Franz Liszt et Carolyne von Sayn-Wittgenstein, « Berlioz und seine *Harold Symphonie* », publié en 5 parties dans la *Neue Zeitschrift für Musik*, vol. 43, entre le 15 juillet et le 24 août 1855. Cet essai propose une réflexion générale sur la musique à programme, dans laquelle l'exemple d'*Harold en Italie* vient illustrer le propos au cours des deux derniers chapitres. Le texte, rédigé en français, est de la plume de Carolyne von Sayn-Wittgenstein, mais Liszt a porté sa signature en bas du manuscrit (aujourd'hui conservé à la BnF sous la cote MS-24359), et il a signé de son nom le texte paru en traduction allemande (traduit par Richard Pohl) ; il en revendiquait donc le contenu.

³⁶ *Le Contrebandier*, *op. cit.*, p. 265-266. La même idée sera encore présente dans *Histoire de ma vie* : « parler de la couleur en peinture, c'est vouloir faire sentir et deviner la musique par la parole. Décirait-on le *Requiem* de Mozart ? On pourrait bien écrire un beau poème en l'écouter ; mais ce ne serait qu'un poème et non une traduction ; les arts ne se traduisent pas les uns par les autres. Leur lien est serré étroitement dans les profondeurs de l'âme, mais, ne parlant pas la même langue, ils ne s'expliquent mutuellement que par de mystérieuses analogies. » (Sand, *Histoire de ma vie*, Martine Reid (éd.), Paris, Gallimard, 2004, cinquième partie, chapitre 5, p. 1326).

³⁷ *Le Contrebandier*, *op. cit.*, p. 266.

³⁸ Consulter à ce sujet Katharine Ellis, *Music criticism in nineteenth-century France : la Revue et gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge University Press, 1995.

³⁹ Au sujet des emplois de l'adjectif « romantique » dans le Paris des années 1830, on consultera les travaux d'Emmanuel Reibel, en particulier *Comment la musique est devenue romantique : de Rousseau à Berlioz*, Paris, Fayard, 2013.