

LISZT ET WAGNER

par

Georges LIÉBERT

Séance du 2 octobre 2014

Comme vous le savez, Wagner passe pour le méchant, le croque-mitaine d'une édifiante histoire de la musique où, lui excepté, ne figureraient, de Bach à Schoenberg, que des saints et des martyrs. À l'opposé, Liszt est auréolé de toutes les vertus qui étaient censées lui manquer : générosité, modestie, désintéressement, abnégation.

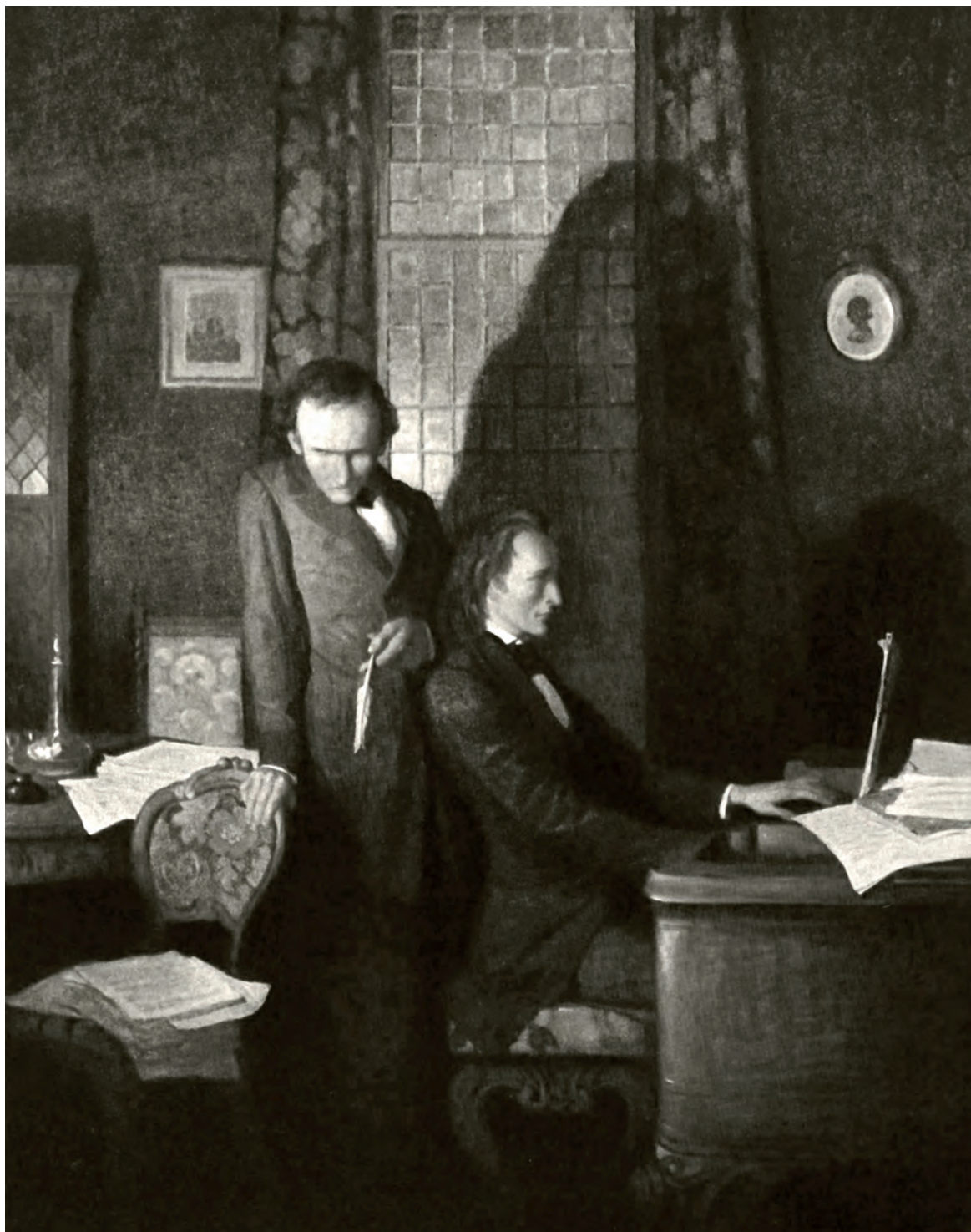
Qu'une amitié de près de quarante ans ait uni les deux compositeurs a donc de quoi surprendre, d'autant plus qu'au départ, rien ne semblait les y prédisposer. En 1840-1841, à Paris, qu'il avait follement rêvé de conquérir, Wagner, obscur, famélique, se présentait par deux fois à un Liszt pressé et distrait ; et cet homme qui, dira-t-il, était devenu « la merveille et l'enchantement » du monde artistique parisien, lui « apparut incarner le contraire de [sa] nature et de [sa] situation ».

Après une fugitive rencontre, Wagner, invité par Liszt, assista à deux flamboyants récitals du pianiste virtuose, alors presque au zénith de sa carrière. À la demande du public, Liszt exécuta plusieurs morceaux de bravoure, en particulier sa *Fantaisie sur Robert le Diable*, le grand opéra à succès de Meyerbeer. « Je n'éprouvai d'autre impression que de l'ahurissement », écrira Wagner dans *Ma vie*, son autobiographie. Et, sur le moment, dans une « Lettre de Paris » adressée à un journal de Dresde, il regrettait vivement qu'au lieu d'être un « un artiste libre », Liszt fût « l'esclave du public le plus absurde, le public des virtuoses ».

Après un premier rapprochement à Berlin, en décembre 1842, c'est à Dresde, en février 1844, que tous deux firent vraiment connaissance et se lièrent. Une représentation de *Rienzi* révéla à Liszt le génie de Wagner, tandis que Wagner découvrait – je le cite – « la nature essentiellement aimable et aimante de Liszt », le « premier homme, dira-t-il à Cosima, qui lui donna une impression de noblesse ». De divers côtés lui parvinrent ensuite des témoignages de son « active sympathie » ; et, celle-ci, après deux nouvelles rencontres, se mua en une sorte d'apostolat, quand Liszt, nommé *Kapellmeister* à Weimar en 1842, eut pris effectivement ses fonctions six ans plus tard, en mettant fin à sa carrière de virtuose itinérant.

Le 18 novembre 1848, l'ouverture de *Tannhäuser* y est exécutée pour la première fois, sous sa direction. Le 16 février suivant, Weimar est, après Dresde en 1845, la deuxième ville d'Allemagne où cet opéra est représenté. Au mois de mai, Liszt héberge Wagner, révolutionnaire

COMMUNICATIONS 2013-2014



N. C. Wyeth, Wagner et Liszt, 1918
(Steinway collection)

Georges Liébert, *Liszt et Wagner*

en fuite, et le munit de subsides pour gagner Zürich et Paris où l'attend son ancien secrétaire. Entre-temps, *Le Journal des débats* a publié un article élogieux de lui sur *Tannhäuser*.

Au début de 1850, c'est encore à son instigation et avec son aide que Wagner, installé à Zürich, séjourne de nouveau à Paris dans l'espoir d'y faire adopter un de ses projets d'opéra. Le 28 août, apogée de ce crescendo, Liszt dirige la création de *Lohengrin*, auquel il consacre, peu après, un long et vibrant article explicatif. Puis il s'emploie à convaincre le grand-duc héréditaire de Saxe-Weimar, Charles-Alexandre, de passer commande à Wagner d'un nouvel ouvrage, intitulé « La mort de Siegfried ». Désormais, Liszt va, pendant de nombreuses années, répondre inlassablement aux requêtes de Wagner et l'encourager dans ses desseins artistiques.

Au rebours d'une légende très répandue, Wagner ne marchandera pas sa reconnaissance ; ses lettres et ses écrits en témoignent.

Grâce à l'amour de cet ami si rare entre tous et dans le moment même où je devenais sans patrie [écrivait-il en 1851 dans Une Communication à mes amis], j'obtenais, depuis si longtemps désirée, si mal cherchée et jamais trouvée, une véritable patrie pour mon art. [...] Liszt fut pour moi ce que je n'avais jamais rencontré encore avec cette plénitude.

En août 1876, à Bayreuth, à la fin d'un grand banquet organisé pour les artistes ayant participé au premier festival, Wagner lui portera ce toast :

Voici celui qui, le premier, a eu foi en moi, alors que personne ne savait encore rien de moi, et sans lequel vous n'auriez peut-être pas entendu une seule note de moi aujourd'hui, mon cher ami Franz Liszt !

Et il le redira, presque dans les mêmes termes, en juillet 1882, la veille de la création de *Parsifal*.

Wagner exagérait quelque peu. Depuis la création triomphale de *Rienzi* en 1842, qui lui avait valu d'être nommé *Kapellmeister* à l'opéra de Dresde, il n'était plus un inconnu ; et si, contrastant avec l'atmosphère héroïque de cet opéra, le sombre *Vaisseau fantôme* ne remporta qu'un succès d'estime, *Tannhäuser* en revanche, après un accueil mitigé, attira un public de plus en plus enthousiaste.

Données avec des moyens modestes sur une petite scène, les représentations weimariennes, puis la première très remarquée de *Lohengrin*, eurent surtout le mérite de montrer que la réputation faite aux ouvrages de Wagner d'être trop complexes pour qu'on les jouât ailleurs que dans de grands théâtres était infondée. Moins de deux ans après – le temps de modifier les répertoires et de préparer les productions –, *Tannhäuser* commença à se propager dans toute l'Allemagne ; et même les grands théâtres officiels durent répondre à la demande du public, en dépit de l'hostilité que leurs intendants, ou les gouvernants, ressentaient à l'égard de son auteur désormais proscrit.

En outre, lorsque au cours de l'été 1848, en quête d'un opéra allemand nouveau ou récent à monter lors de l'anniversaire de la grande-duchesse de Saxe-Weimar au mois de février suivant, Liszt se décida pour *Tannhäuser*, il n'avait guère le choix. Depuis *Fidelio* (créé en 1814) et le

Freischütz (1821), la scène lyrique allemande ne brillait pas par les chefs-d'œuvre. Les opéras de Schubert étaient restés dans ses cartons, et Liszt ayant songé à exhumer *Alfonso et Estrella*, il en fut dissuadé par la médiocrité du livret, que ne rachetait pas un lyrisme généreux, plus proche de l'univers du lied que du théâtre. Après *Hans Heiling*, son ouvrage le plus connu, qui datait de 1833, Marschner avait inexorablement décliné. Et, bien qu'il eût été nommé en 1842 *Generalmusikdirektor* de Berlin, Meyerbeer continuait de composer d'abord pour Paris, où il faisait sagement attendre sa nouvelle partition, *le Prophète*, commencée en 1838.

Des contemporains de Wagner, aucun n'avait produit d'œuvre marquante. Souffrant du « mal d'opéra », Mendelssohn l'avait exorcisé dans l'oratorio, sans aller plus loin, au théâtre, que des ouvertures et des musiques de scène. Quant à Schumann, enfin, sa « prière du matin et du soir » avait beau être l'« opéra allemand », elle tardait à être exaucée. Seul Wagner relevait avec succès l'héritage de Beethoven et de Weber.

Les représentations de *Tannhäuser* et plus encore celles de *Lohengrin* suscitèrent un vif intérêt et redonnèrent du lustre à Weimar, dont le renom s'était bien fané depuis le règne éclairé du grand-duc Charles-Auguste, le protecteur de Wieland, Herder, Goethe et Schiller. En embrassant la cause de Wagner, après avoir renoncé aux lauriers du virtuose, Liszt rehaussa du même coup sa position ; ce qui fera dire à son ami Peter Cornelius que c'est « sur les épaules de Wagner » qu'« il s'était audacieusement et adroitement élevé à la prééminence ». Bien qu'il ne soit pas de mise d'en convenir, le propos contient une bonne part de vérité.

Mais ce n'est pas à un calcul d'ambition qu'obéissait d'abord Liszt. Si le compositeur de *Lohengrin* lui devint particulièrement cher, il ne fut pas le seul objet de son dévouement bientôt proverbial. Très nombreux les confrères, les collègues, les élèves auxquels, sans ménager son temps ni sa peine, Liszt s'appliqua à rendre service ou qu'il s'efforça de faire connaître, même quand ils ne méritaient pas vraiment sa sollicitude. On échappait difficilement à son irrépressible générosité.

Avec la pénétration dont il était coutumier, Wagner discerna ce qu'elle avait d'ambigu. Dans une lettre où il le remerciait chaleureusement de son article sur *Tannhäuser*, il se demandait pourquoi Liszt, « cet homme merveilleux », ne s'était « pas encore avisé de concentrer sa force de volonté pour concevoir et exécuter une grande œuvre digne de lui » :

Avec une individualité aussi marquée serait-il trop peu égoïste ? Est-il trop aimant et fait-il comme Jésus sur la croix, le sauveur qui ne veut pas se sauver lui-même ?

Si, de ces lignes, on rapproche deux confidences de Liszt, l'une à Marie d'Agoult en 1836 : « Faites quelque chose ou *quelqu'un* de moi » ; l'autre à Agnes Street en 1855 : « Le besoin d'être *quelque chose* à *quelqu'un* est une blessure de ma jeunesse qui ne s'est jamais cicatrisée », une faille douloureuse se dévoile dans sa nature, que dissimulait d'ordinaire un charme conquérant. Le doute qu'il éprouvait sur lui-même et l'insécurité foncière qui en résultait le vouaient à dépendre étroitement d'autrui, comme s'il en attendait des gages de son existence et de son génie. Avoir eu, pendant une dizaine d'années, tous les publics d'Europe à ses pieds ne fit qu'accentuer cette dépendance.

Georges Liébert, *Liszt et Wagner*

De là un pressant besoin de plaire, le goût du monde, des honneurs qui lui fit collectionner les décorations. Vanité que lui reprochèrent les deux principales compagnes de sa vie, Marie d'Agoult et Carolyne Sayn-Wittgenstein ; mais, « grande ennemie de l'égoïsme, a observé Valéry, la vanité peut engendrer tous les effets de l'amour du prochain ».

De là, également, un profond besoin d'admirer et, faute d'un ego consistant, la recherche d'alter ego accomplis, qui s'exprima en musique par une magistrale faculté de transcription et de paraphrase.

Il n'est alors pas étonnant que, conquis par *Tannhäuser* et *Lohengrin*, Liszt l'ait aussi été par leur auteur, dont la personnalité était presque l'antipode exact de la sienne.

Incarnation achevée de l'« égoïsme » créateur, mû par une indéfectible confiance en soi, c'est à lui-même plus qu'aux autres que Wagner se souciait d'abord de plaire. Aussi a-t-il pu, de 1848 à 1859, « empiler » des opéras – *Lohengrin*, *l'Or du Rhin*, *la Walkyrie*, *Tristan* – sans les entendre avant de longues années (treize *Lohengrin*, une vingtaine *l'Or du Rhin* et *la Walkyrie*). En « obéissant aux exigences de sa vocation artistique », il devait, se plaignait-il, « laisser en friche ses dispositions morales. [...] Être un homme totalement moral signifierait se sacrifier entièrement ». Rien ne lui importait davantage que son œuvre, l'énergie et la ténacité peu communes qu'il y consacra ne s'embarrassaient pas toujours d'égards ou de scrupules. Ses créanciers, notamment, en surent quelque chose. Mais aussi irritant, désagréable, odieux même qu'il lui arrivait d'être, « ce Wagner qui, selon Nietzsche, n'était qu'implacable volonté de se réaliser » n'en exerçait pas moins un singulier attrait, sans lequel ne s'expliqueraient pas tous les dévouements et bienfaits dont il a bénéficié sa vie durant.

Cependant, l'admiration de Liszt pour Wagner et l'amitié qui les unit répondaient d'abord à des motivations d'ordre musical. Tous deux œuvraient à renouveler la musique « par son alliance plus intime avec la poésie », selon la formule de Liszt.

Aux yeux de Wagner, dans ses ouvrages théoriques de 1850-1851 – *l'Œuvre d'art de l'avenir*, puis *Opéra et drame* –, les arts, cultivés séparément, étaient voués à s'étioler. Et alors que l'opéra se contentait de les juxtaposer de façon plus ou moins arbitraire, au mépris souvent de la logique dramatique, dans l'« œuvre d'art complète et commune » de l'avenir – *Gesamtkunstwerk* – ils se feraient valoir mutuellement dans « une grande synthèse » au service du drame.

Celui, né – je cite – d'une « égale et réciproque pénétration de la musique et de la poésie », serait l'aboutissement de l'Histoire, Beethoven ayant ouvert la voie en opérant « la rédemption du son par le mot » dans le dernier mouvement de sa *Neuvième Symphonie*, laquelle serait, du même coup, la dernière symphonie. Sitôt achevé ce prélude théorique – que je viens de résumer à gros traits –, Wagner, à la fois poète et musicien, se lança dans la rédaction et la composition de *l'Anneau du Nibelung*.

Comme l'opéra était à cette époque le grand genre musical et la voie royale vers le succès, Liszt, lui aussi, quand il avait été nommé à Weimar, ambitionnait de « conquérir le théâtre ». Au moins un ouvrage lyrique l'occupa quelque temps : un *Sardanapale* (sujet alors à la mode), mais qu'il abandonna, découragé sans doute par les opéras de Wagner. Liszt se repliera sur l'oratorio

qui, disait-il, n'exigeait pas d'« approfondir l'aspect dramatique ». Car, s'il avait un tempérament théâtral (comme Berlioz), l'instinct dramatique lui faisait défaut : la capacité de se projeter dans des personnages en action.

Mais son énergie créatrice, Liszt, au cours des années 1850, l'investit surtout dans la musique dite à programme. Par-delà l'exemple que donnait Berlioz – avec la *Symphonie fantastique* et *Harold en Italie* –, elle avait, d'après lui, sa source dans l'ouverture d'opéra. Aussi n'est-ce pas un hasard si, dans un grand texte sur *Tannhäuser* en 1851, Liszt accorde une large place à l'ouverture que, dès 1848, il avait transcrite pour le piano.

Cette grande ouverture forme un tout symphonique si complet qu'on peut la considérer comme un morceau indépendant de l'opéra qu'il précède. [Les deux motifs principaux] sont si caractéristiques, [...] ils peignent si vivement les émotions qu'ils interprètent que, pour comprendre leur nature, il est inutile de connaître les paroles qui s'y adaptent plus tard. Prétendre qu'elles sont nécessaires à l'intelligence de cette symphonie serait imiter ceux dont Shakespeare dit qu'ils veulent « blanchir le lys, peindre la violette, dorer l'or » [...].



Pause musicale : début de l'ouverture de *Tannhäuser* au piano.



Un peu plus loin dans l'article sur *Tannhäuser* que j'ai cité, Liszt revient sur l'ouverture qu'il qualifie de « poème symphonique », employant ainsi pour la première fois le terme par lequel il désignera douze de ses compositions inspirées de textes poétiques, de personnages littéraires ou légendaires : *Ce qu'on entend sur la montagne* et *Mazeppa* d'après Victor Hugo ; les *Préludes* d'après Lamartine ; *Tasso*, *Hamlet*, *Orphée*, *Prométhée*...

Et ce n'est pas seulement avec l'ouverture de *Tannhäuser* que ces ouvrages présentent une analogie, mais avec l'opéra lui-même où, déjà, observait Liszt en 1851, Wagner s'est affranchi du découpage traditionnel en numéros séparés. De fait, comme l'a souligné le musicologue Alfred Einstein, la méthode de composition de l'un et de l'autre « révèle une parenté essentielle, en raison de leur tempérament romantique et révolutionnaire ». Par révolutionnaire, il faut entendre ici que c'est une même liberté formelle qui distingue leurs démarches : la cohésion et l'unité des œuvres ne sont plus assurées par des formes ou des cadres fixes, mais par des motifs caractéristiques – des leitmotive chez Wagner – sujets à transformations.

On comprend donc qu'en 1859, dédiant à Wagner sa *Symphonie Dante*, Liszt ait vu en lui son « maître » et son « modèle ». Deux ans auparavant, Wagner, dans sa *Lettre sur les poèmes symphoniques de Liszt*, avait salué la métamorphose du virtuose en un compositeur accompli et le créditait chaleureusement d'avoir inventé un genre symphonique nouveau. Ce qui n'allait pas, de sa part, sans faire subir une notable inflexion à la théorie exposée dans *Opéra et drame*.

Georges Liébert, *Liszt et Wagner*

Bien sûr, tous les poèmes symphoniques de Liszt ne lui plaisaient pas également. Par le *Journal* de Cosima et telle lettre à Mathilde Wesendonck, nous savons qu'il déplorait sa « manie de l'apothéose » et sa recherche d'effets tout extérieurs, qui l'apparentait « à l'école française, Victor Hugo en tête ». Mais ces critiques n'altéraient pas son admiration pour la faculté qu'avait son ami de créer, chaque fois, la forme que réclamait le motif poétique.

Autre trait commun : la liberté harmonique, particulièrement chez Liszt. Grand expérimentateur au piano – l'instrument y invite –, par goût de l'innovation, de la trouvaille et aussi parce que le virtuose ne répugnait pas aux effets, il persévéra avec l'orchestre. Wagner ne cachera pas qu'il lui devait beaucoup, qu'il l'avait plusieurs fois « volé », mais sans chercher à être aussi novateur. Les hardiesses ou les subtilités harmoniques ne l'intéressaient pas en tant que telles. Il en usait seulement pour intensifier les capacités expressives du système tonal, qu'il n'entendait pas subvertir, et à condition qu'elles fussent pleinement justifiées par la progression dramatique, sous peine de dérouter l'auditeur.

Enfin, Liszt et Wagner avaient aussi en commun beaucoup d'adversaires et même d'ennemis : la critique dans son ensemble, et une large partie, très conservatrice, de l'*establishment* musical germanique, dont le bastion était Leipzig. De là, où ils avaient appris à confectionner dans les règles symphonies et cantates, élèves ou disciples de Mendelssohn avaient essaimé dans toute l'Allemagne, à la tête d'orchestres, de festivals, de conservatoires, formant cette « association bigote de tempérance musicale » que Wagner brocarda, en 1869, dans son essai *Sur la direction d'orchestre*. Liszt et lui étaient souvent leurs bêtes noires.



N'y aurait-il eu entre eux que la musique, leur amitié eût sans doute été sans nuage. Mais le contraste des caractères se doublait d'une opposition d'idées et de convictions.

C'est d'un républicain hardi que s'était éprise Marie d'Agoult en 1833. Mortifié, cinq ans plus tôt, d'avoir dû rompre toute relation avec une belle aristocrate de ses élèves, à cause de sa condition de pianiste, Liszt appelait alors de ses vœux l'abolition des aristocraties fondées sur la naissance. Puis, « confusément entraîné par toutes les souffrances et toutes les doctrines du temps », comme l'en raillait Heine, il sympathisa avec les saint-simoniens, persuadé qu'une « grande mission sociale et religieuse » s'imposait aux artistes. Subjugué peu après par Lamennais, il prônait une « musique nouvelle, humanitaire », destinée à réunir « Dieu et le peuple ». Ce progressisme éclectique, Liszt le laissa loin derrière lui quand il s'installa à Weimar avec la princesse Sayn-Wittgenstein, qui avait fui pour lui son époux et la Russie.

C'est avec joie, mais en privé seulement, qu'il accueillit les révolutions de 1848-1849, en particulier la formation d'un gouvernement hongrois indépendant ; et, à la surprise attristée de nombre d'amis, il resta silencieux lorsque le soulèvement de ses compatriotes fut écrasé par les troupes russes alliées aux Autrichiens. Il se félicita même de l'alliance austro-russe qui consolidait le *statu quo* monarchique en Europe : la grande-duchesse de Saxe-Weimar, sa protectrice, était la

sœur du tsar, et sans l'accord de celui-ci le mariage de la princesse ne pourrait être annulé. Quand le tsar fit des difficultés, Liszt tourna antirusse. Entre-temps, il avait approuvé (comme Berlioz) le coup d'État de Louis-Napoléon Bonaparte, le 2 décembre 1851, et il allait vouer à l'empereur une fervente admiration.

La princesse ayant réveillé la foi de son enfance, Liszt, après l'échec de leur projet de mariage en 1861, dira répondre à sa vraie vocation en recevant les ordres mineurs de la prêtrise, lesquels, toutefois, n'impliquaient pas le vœu de chasteté. Dès lors, abbé, il adopta un catholicisme des plus orthodoxes, aligné sur celui de Louis Veuillot, le polémiste réactionnaire et ultramontain, qu'il lisait « passionnément ».

Le pouvoir temporel du pape, qu'il défendait, en blâmant donc le mouvement vers l'unité italienne, ne pouvait s'accorder avec « les principes de 89 », d'autant moins que « ces fameux principes, si souvent invoqués », disait-il, avaient conduit « aux catastrophes de 93 ». Et lui qui avait attendu vingt ans pour être anobli, avant d'être nommé chambellan par le grand-duc de Saxe-Weimar, il était devenu la coqueluche des salons de Rome, Vienne et Budapest, où il consentait à se mettre de nouveau au piano devant un public choisi.

L'hostilité à l'aristocratie et au *statu quo* était un trait saillant des articles que Wagner avait publiés en 1848 à Dresde, au moment où, sous l'influence de son ami Röckel et de Bakounine, il se lançait dans l'agitation révolutionnaire. S'y mêlaient une forme prémarxiste d'anticapitalisme, centré sur la dénonciation des méfaits de l'argent et de la propriété, ainsi qu'une vision anarchiste de l'organisation sociale. Ces idées, Wagner les développa dans ses écrits des années 1849-1851, et elles formèrent la trame de *l'Anneau du Nibelung*, où la malédiction de l'or entraîne la fin des dieux.

La réaction qui triompha en Allemagne en 1849 et, deux ans plus tard, le coup d'État de Louis-Napoléon réduisirent à néant ses espoirs. L'abatement dans lequel ils le plongèrent n'entama cependant pas ses convictions, même s'il se garda désormais de les exprimer publiquement. Ayant embrassé la philosophie pessimiste de Schopenhauer en 1855, il restait cependant attaché à l'idée d'évolution, et ne désespérait pas que l'homme parvînt à s'ennoblir, ne serait-ce que sous l'action de l'art et, en particulier, de ses propres œuvres. Certes, il ne croyait plus à la Révolution mais ne renonçait pas pour autant à toutes les aspirations de sa jeunesse : à preuve, dans ses dernières années, la sympathie qu'il témoignait à l'égard des mouvements socialistes. La législation passée par Bismarck contre les sociaux-démocrates l'indignait et il approuvait les nihilistes russes : « Je suis toujours du côté des rebelles ! » disait-il.

Si l'on ajoute que Wagner, en bon luthérien de culture, sinon de foi, détestait l'Église catholique, cette « peste du monde », les motifs de différends ne manquaient pas entre Liszt et lui. Évoquant dans *Ma vie* deux circonstances où, à Zürich, en octobre 1856, à propos de Napoléon III et de Goethe, s'était manifestée « l'humeur irascible et presque querelleuse de Liszt », tandis que lui-même parvenait à conserver son calme, il remarque avec clairvoyance :

Jamais il n'y eut de mots violents entre nous, mais j'ai gardé toute ma vie le sentiment obscur que la dispute pourrait éclater un jour et qu'alors ce serait effrayant. Et peut-être est-ce ce sentiment qui

Georges Liébert, *Liszt et Wagner*

m'a toujours empêché de me fâcher contre lui, bien que mon irascibilité et mon emportement soient assez connus de mes amis.

« Nous gagnons beaucoup à rester éloignés l'un de l'autre », avait-il noté en 1858. Et en effet, il est heureux pour eux – et pour nous – qu'entre 1849 et 1861 (année où, amnistié, Wagner put rentrer en Allemagne), leurs relations aient été essentiellement épistolaires. Presque jamais ils n'abordent des sujets qu'ils savaient périlleux. Craignant en outre les indiscretions de la Poste de Weimar, Liszt répondait rarement aux lettres les plus pensées ou les plus personnelles de Wagner, qui s'en plaignait. Aussi leur correspondance donne-t-elle parfois l'impression de se réduire à un échange, par son entremise, entre Wagner et lui-même – mais sans pour autant être moins intéressante.

Du reste, ce n'est pas vraiment une dispute qui fut la cause du refroidissement de leurs relations dans les années 1860. Un mouvement d'humeur de Liszt, en janvier 1859, provoqué par une requête maladroite de Wagner, n'aurait sans doute pas tiré à conséquence, s'il n'y avait eu, en tiers, la princesse. Voulant faire de Liszt le plus grand compositeur de son temps, après avoir admiré Wagner, elle conçut envers celui-ci une jalousie grandissante. S'y greffèrent la méfiance, puis l'hostilité que lui inspira l'adhésion du compositeur de *Tannhäuser* et de *Lohengrin* – qu'elle tenait pour des opéras catholiques – à la philosophie athée de Schopenhauer et son inclination pour le bouddhisme. À divers indices, Wagner soupçonna qu'elle suggérait à Liszt d'avoir envers lui une attitude plus réservée, et il s'impatia que leur intimité fût exposée à ses yeux. En octobre 1859, une indiscretion de Bülow, à qui il s'en était ouvert, envenima les choses. Et quand, quelques années plus tard, Cosima, la fille cadette de Liszt, quitta Bülow pour Wagner, elle s'évertua à convaincre Liszt de rompre avec lui.

Il fallut que Liszt prît ses distances avec la princesse pour qu'à partir de 1872 des relations suivies se rétablissent entre Wagner et lui. Elles passèrent beaucoup moins qu'auparavant par un échange direct de lettres, car Cosima servait souvent d'intermédiaire ; mais de fréquentes rencontres les rendirent plus étroites, alors que divergeaient les courbes dessinées par leurs existences, l'une ascendante, l'autre déclinante.

Wagner achève la composition du *Ring*, édifie le théâtre de Bayreuth, y organise le premier festival, et couronne son œuvre en apothéose avec la création de *Parsifal*. Liszt, lui, tout en maudissant les voyages, vagabonde entre Rome, Weimar et Budapest. Depuis l'oratorio *la Légende de sainte Élisabeth*, achevé en 1862, et les deux *Légendes* pour piano, composées l'année suivante, la sève créatrice reflue ; et maintenant sa santé se détériore par suite surtout d'un « insurmontable besoin de vin et d'alcool », comme le rapportera l'amie qui veillait sur lui à Weimar.

Affranchi de la tutelle de la princesse quand celle-ci était partie pour Rome en mai 1860, il avait du même coup perdu l'armature psychique et morale qu'elle lui assurait. Il avait besoin d'elle pour « se réconcilier avec lui-même et ne pas être accablé de son insuffisance », lui confiait-il peu après son départ ; et l'année suivante : « La raison d'être me manque. » Elle croyait plus en Liszt que Liszt ne croyait en lui. La « fatigue de vivre » le gagnait ; son « moi » lui paraissait

COMMUNICATIONS 2013-2014

« superflu », se plaignait-il à une proche, et il devenait « un individu de plus en plus impersonnel ». Aussi était-il comme aimanté par ce puissant alter ego qu'était Wagner, au point de se dire « perpétuellement son esclave amoureux ».

À Weimar, à Bayreuth, « métropole de l'Idéal », à Sienne, à Venise peu avant la mort de Wagner, ils se retrouvaient, non sans quelques frictions, mais unis dans la musique. Au piano, loin de l'absurde public des virtuoses, Liszt, de l'avis de Wagner, se montrait « l'interprète incomparable » de Beethoven et de Bach, qu'il lui avait « révélé ». S'y ajoutaient certaines de ses œuvres : la *Sonate en si mineur*, notamment, que Wagner admirait depuis qu'il l'avait entendue à Londres, en avril 1855, sous les doigts d'un ancien élève de Liszt.

Cette intimité avec Wagner, et dans son ombre, navrait la princesse. Et elle s'indignait à l'idée qu'on pourrait un jour, à Weimar, leur élever une double statue face à celles de Goethe et de Schiller. Des musiciens trouvaient aussi le rapprochement incongru, mais pour des raisons opposées. Ainsi, le chef d'orchestre Hermann Levi, qui dirigera la première de *Parsifal* en 1882, écrivait-il en 1876 à Clara Schumann, elle-même très hostile à Liszt :

Les gens qui se disent wagnériens et qui hissent sur leur pavois, à côté de Wagner, un charlatan de talent comme Liszt, me donnent autant la nausée que me sont incompréhensibles ceux qui s'opposent à Wagner par principe.

Trois ans plus tard, il le redisait au grand violoniste Joseph Joachim – lequel, d'abord très proche de Liszt, s'était éloigné de lui parce qu'il le soupçonnait d'insincérité, et surtout parce qu'il détestait sa musique. Et il était persuadé qu'un homme du discernement de Wagner ne pouvait pas ne pas avoir sur elle une aussi piètre opinion que lui-même, Brahms et bien d'autres. Même un lisztien et wagnérien de la première heure comme Bülow finira par être de l'avis de Joachim sur la musique de son ex-beau-père. Dès 1866, il avouait à un ami que l'enthousiasme qu'elle lui avait d'abord inspiré avait beaucoup diminué ; et que s'il continuait à s'en faire le prosélyte, c'était surtout par déférence pour lui et par gratitude.

Aujourd'hui, si le canon de la « littérature » pianistique comprend plusieurs œuvres de Liszt, ses ouvrages symphoniques et choraux, auxquels il attachait surtout son renom de compositeur, ont presque disparu des programmes de concerts, mais l'homme est quasiment sanctifié ; tandis que Wagner, dont les opéras ne quittent pas l'affiche, est diabolisé.

Ce discrédit ne tient pas seulement à son antisémitisme, bien qu'à lire certains commentateurs, on ait parfois l'impression que le triste libelle sur *le Judaïsme dans la musique* serait son œuvre principale et la matrice des opéras qui suivirent.

La figure dominatrice, égocentrique, héroïque de l'artiste de génie, comme celle du « grand homme » en général, n'a plus du tout bonne presse. Même Beethoven, naguère le symbole prométhéen de la « victoire sur soi-même » et du « Destin conquis » (pour parler comme Romain Rolland), a perdu beaucoup de son prestige au profit d'un Mozart transformé en punk hennissant. Et voilà pourquoi notre époque a plus d'indulgence pour les défauts et les faiblesses de Liszt que pour les qualités de Wagner.