HAL
open science

La représentation du salon de Liszt et l'esthétique du Nouveau Weimar

Damien Ehrhardt

To cite this version:

Damien Ehrhardt. La représentation du salon de Liszt et l'esthétique du Nouveau Weimar. Colloque - Image, Trace, Signe, Université de Picardie Jules-Verne, Mar 2015, Amiens, France. hal-01166496

HAL Id: hal-01166496

https://hal.science/hal-01166496

Submitted on 22 Feb 2017

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.

La représentation du salon de Liszt et l'esthétique du Nouveau Weimar

Communication au colloque *Image, trace, signes, question esthétiques*
Amiens, Université de Picardie Jules-Verne, Logis du Roy
10 mars 2015

par

Damien Ehrhardt
(Université d'Evry Val d'Essonne / Université Paris-Saclay)

Dans la première moitié du XIXe siècle, des compositeurs comme Schumann ou Liszt ont pris conscience très tôt de l'importance des périodiques spécialisés qui sont devenus les vecteurs de l'information et de la publicité musicale. Maurice Schlesinger, éditeur et rédacteur en chef de la *Revue et Gazette musicale* (qui compte 1800 abonnés) conserve son journal bien qu'il soit déficitaire. Il jouit ainsi d'un pouvoir non négligeable dans le champ musical de son temps, lui permettant de défendre ses protégés et de critiquer ses concurrents[1]. Liszt et son entourage à Weimar ont pris conscience eux aussi du pouvoir d'agir des médias : la *Neue Zeitschrift für Musik*, fondée par Schumann en 1834, leur sert de caisse de résonnance au cours du débat sur l'esthétique de la musique qui les oppose à Brahms et à Hanslick. Richard Pohl (qui se fait appeler Hoplit) et Brendel – qui a succédé à Schumann en tant que rédacteur en chef de cette revue – sont cités au rang des « écrivains propagateurs » de la nouvelle école lisztienne. Qualifiée de *Neudeutsche Schule*, j'opterai plutôt pour la dénomination Nouveau Weimar, en référence à l'association *Neu-Weimar-Verein* créée par Liszt à son domicile, l'Altenburg, en 1854.

Je vais m'intéresser ici à deux illustrations du salon de Liszt, publiées dans l'article de Richard Pohl intitulé « Ein Besuch bei Liszt in Weimar », une visite chez Liszt à Weimar. Il s'agit du salon tenu par Liszt et sa compagne, la Princesse Carolyn von Sayn-Wittgenstein, à l'Altenburg entre 1848 et 1861, et non de celui du premier étage de la Hofgärtnerei, lieu où Liszt élit domicile plusieurs mois par ans entre 1869 et l'année de sa mort, 1886.

Ces deux illustrations sont parues dans le plus ancien journal illustré allemand. La *Illustrirte Zeitung*, comparable à l'*Illustration* en France, est intéressante parce qu'elle est destinée à un public très large, dépassant de loin le seul monde musical. Le tirage du journal, qui paraît à Leipzig chez l'éditeur Johann Jakob Weber à partir de 1843, est relativement important pour l'époque (7500 exemplaires six mois après sa création, 11 000 trois ans plus tard, la massification de la presse n'interviendra que durant la seconde moitié du XIXe siècle). Il est donc compréhensible qu'un soin tout particulier ait été apporté à la fabrication de ces illustrations qui incarnent davantage que le miroir du salon qu'elles représentent, et contribuent à la construction de tout un monde[2].

Je me propose ici de les étudier sous les angles suivants :

- quelle image donnent-elles du salon de Liszt à Weimar ? Comment celui-ci dans sa singularité se démarque-t-il de la forme symbolique de la méta-image du salon, saisi dans toute sa complexité ?
- dans quelle mesure témoignent-elles de l'esthétique lisztienne ?

Liszt et le salon musical au XIXe siècle

Mais avant d'étudier ces illustrations, je dirai quelques mots du salon musical au XIXe siècle et de sa déclinaison toute singulière sous la Monarchie de Juillet. Avec l'émergence d'une nouvelle aristocratie en quête d'argent facile, le salon – maintes fois associé à l'esprit et à l'art du raisonnement – devient le lieu de prédilection du divertissement mondain. La musique y joue un rôle primordial, mais elle n'est pas toujours du goût des critiques les plus exigeants tels que Robert Schumann. C'est l'époque de la romance, mais aussi de la virtuosité instrumentale. Les salons représentent le passage obligé vers une carrière de virtuose réussie. En l'absence d'agents artistiques, les musiciens et les compositeurs virtuoses y trouvent eux-mêmes les auditeurs prêts à acheter des places de concerts ou des partenaires musiciens, avec lesquels ils pourront envisager un projet commun, offrant ainsi une programmation variée et séduisante dans l'esprit des concerts panachés ambiants[3].

Toutefois, Franz Liszt, dans son essai « De la situation des artistes et de leur condition dans la société », regrette la subalternité des musiciens, dont la cause et l'effet seraient le manque de foi, l'égoïsme mesquin et mercantile d'un grand nombre d'entre eux. Il n'est pas le seul à regretter la faible culture musicale du public et le peu de reconnaissance sociale accordée aux musiciens, associés le plus souvent à du personnel dans les salons : arrivés par une porte dérobée, ils sont reconduits vers la sortie à la fin de leur prestation. Pour Liszt, l'artiste devrait se révéler au public et à la société matérialiste comme un créateur ou « un prêtre d'une ineffable et mystérieuse religion ». Dans les salons de la haute-société parisienne, il a été frappé par la discrépance entre la mission élevée qu'il attribue à l'artiste et la réalité sociale de ce dernier. Dans son propre salon, Liszt pourrait donc bien prendre le contre-pied des lieux de sociabilité parisiens.

Ces illustrations symbolisent-elles la conception lisztienne du salon ?

1re illustration :

Bibliothèque et salon de musique avec le piano à queue Érard et le Broadwood de Beethoven dans l'Altenburg, in : Illustrirte Zeitung*, Leipzig, 26 mai 1855, p. 348*

Au premier plan apparaissent deux pianos emboîtés tête-bêche : un piano à queue Érard et le Broadwood ayant appartenu à Beethoven, dont Liszt est particulièrement fier[4]. Le piano de droite, sur lequel est disposé un chandelier, semble être celui de Beethoven, car il ressemble à celui qui est actuellement conservé au Musée National Hongrois à Budapest. Au fond, deux meubles de bibliothèque sont disposées dans l'espace compris entre les fenêtres ; un autre est placé entre la double-porte et la fenêtre toutes deux situées à droite de l'image. Entre les deux pianos et le fond de la salle se trouve une table avec des présentoirs aux extrémités et un

pendule entouré de deux bougeoirs au milieu. Sur le sol est disposé un tapis en peau d'ours blanc, d'aspect très confortable et moelleux, non dépourvu d'une touche un peu rustique et « exotique » qui contraste avec le reste de la pièce. Provenant peut-être de Sibérie, il a dû lui être offert durant ses nombreux voyages lors de la *Glanzperiode*, au cours de laquelle il a parcouru toute l'Europe. Il fait songer à un trophée de chasse qui consacrerait la dimension énergique, sensuelle et vigoureuse qui caractérise plusieurs aspects de la vie de Liszt.

L'image peut être divisée en deux horizontalement : la partie inférieure comprend les pianos, la table, les chaises, le canapé, le pendule, le chandelier, les bougeoirs, le tapis (même s'il détone par son originalité...), éléments de mobilier courant dans les salons du XIXe siècle. Apparaissent dans la partie supérieure les bibliothèques et les fenêtres dont émane la lumière. Liszt veut remettre à l'honneur la bibliothèque dans le salon, comme symbole du savoir et de la connaissance, afin qu'elle l'illumine à l'image de la lumière qui baigne la pièce.

L'endroit le plus éclairé de toute l'image est le couvercle du piano de gauche qui scintille. Celui de droite symbolisant de toute évidence Beethoven, celui de gauche, plus récent, pourrait être attribué à Liszt. La disposition du fauteuil, des chaises et du casier à musique à éventail laisse à le penser. En effet, le fauteuil de droite, très éloigné du piano, fait croire à un instrument peu joué – conservé à la manière d'un instrument de musée –, alors que le pupitre relevé, les chaises et la proximité du casier à partition laissent apparaître le piano de gauche comme l'instrument de travail du compositeur.

Cette illustration peut être lue du bas vers le haut. Selon mon interprétation, elle serait le témoin de deux périodes de l'histoire de la musique : la base est représentée par Beethoven qui part du classicisme, ou, comme l'entend Franz Brendel, de l'ère de la musique absolue, durant laquelle la musique ne se borne plus à l'accompagnement de la parole, mais acquiert son autonomie, pour ouvrir la voie à la fusion des arts du Nouveau Weimar, dont la symphonie à programme, le poème symphonique et le drame musical constituent les genres les plus caractéristiques. De ce point de vue, la bibliothèque symbolise non seulement le savoir et la connaissance, mais aussi l'ouverture de la musique vers les autres arts, et tout particulièrement la *Weltliteratur*, concept-clé de la *Weimarer Klassik*. Lorsque Liszt est nommé *Hofkapellmeister im außerordentlichen Dienst* à Weimar avant même son installation dans cette ville, il ne se reconnaît pas comme le successeur de Johann Nepomuk Hummel[5], mais comme l'héritier direct de Goethe et de Schiller[6]. Par son idée de la fusion des arts, il a l'ambition de s'imprégner du *genius loci*, afin de réaliser la synthèse de la *Wiener* et de la *Weimarer Klassik*.

En outre, se dégage de cette représentation visuelle du salon de Liszt à Weimar, qui abrite beaucoup d'objets personnels et la bibliothèque du maître, une atmosphère intimiste, propice au culte de la musique. C'est certainement cette dimension spirituelle du salon de musique que le cercle de Liszt a voulu transmettre à ses contemporains.

On peut aussi confronter cette image à la réalité des lieux. Les dimensions du salon apparaissent ainsi exagérées. Un coup d'œil sur la pièce qui appartient aujourd'hui à la Hochschule für Musik Franz Liszt Weimar suffit pour s'en rendre compte. Elle mesure 63 m^2 (243,81 m^3)[7] et communique, à l'image des salons d'artistes parisiens de l'époque, avec deux salons attenants d'un peu plus de 30 m^2 : ceux de sa compagne Carolyne von Sayn-

Wittgenstein (31,95 m^2 ; 124,28 m^3) et de la fille de cette dernière, Marie (32 m^2 ; 125 m^3). Mais à la différence des salons d'artistes parisiens, l'espace de concert ne peut s'ouvrir aux salons attenants (1.6 et 1.8), réservés aux visites privées respectives de Carolyne et de Marie von Sayn Wittgenstein. Les doubles portes de part et d'autre de la bibliothèque-salon de musique restent fermées au public, comme le laissent penser la position des rideaux de la double porte à droite sur l'illustration qui masquent l'entrée du salon de Marie. Dans l'*Altenburg*, les vastes espaces privés attribués aux habitants du lieu sont respectés, contrairement aux grands appartements parisiens, où les pièces de réception occupent la majeure partie de l'espace et où l'on n'hésite pas à ouvrir les salons attenants au public. Cela va de pair avec l'atmosphère intimiste évoquée plus haut.

2e illustration :

Salon de musique du 2e étage de l'Altenburg à Weimar, in : Illustrirte Zeitung, *Leipzig, 26 mai 1855, p. 348.*

Au deuxième étage, juste au-dessus de la bibliothèque-salon de musique et de ses deux salons attenants, se situe le salon de musique principal[8] (2.7 b/c). Celui-ci est toutefois plus petit que la pièce représenté sur la première illustration (39,68 m^2 ; 132,13 m^3).

Au centre du salon de musique principal trône un grand piano à pédalier, éclairé par la lumière du jour. Aussi appelé « piano géant », à mi-chemin entre piano et orgue, il est l'œuvre du facteur parisien Alexandre et Fils et a été conçu vraisemblablement en coopération avec Erard à la demande de Liszt et selon les indications de ce dernier. Cet instrument, dont la construction a nécessité plusieurs années, compte trois claviers, 16 jeux et un pédalier. Installé à l'Altenburg en 1853, il a été offert en 1887 à la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne et se trouve aujourd'hui au Kunsthistorisches Museum de la même ville[9].

Dans l'ensemble, ses dimensions correspondent sensiblement à celles de l'instrument conservé à Vienne. Toutefois, dans le salon principal de Liszt, le piano géant a été posé sur un socle, et le fauteuil placé devant lui semble minuscule. Pourquoi avoir placé cet instrument géant sur un socle ?

Afin d'accentuer le contraste entre la taille de celui-ci et les dimensions réduites d'un autre instrument de musique, disposé au fond de la pièce, contre le mur : il s'agit d'une épinette qui a longtemps appartenu à Mozart. Afin de mieux visualiser l'espace occupé par ces deux instruments dans le salon, un fauteuil identique à celui situé devant le piano géant a été placé aussi devant l'épinette. Ces deux fauteuils servent d'étalon pour mesurer à vue d'œil les dimensions des deux meubles. En outre, le piano géant est éclairé directement par la lumière du jour, contrairement à l'instrument de Mozart. Dans son article, Richard Pohl commente ce contraste. Il y oppose l'épinette, symbole du passé, au piano géant à la pointe du progrès en matière de facture et d'écriture instrumentales :

> Pendant que je voulais m'attarder avec étonnement près de l'instrument géant, Liszt s'approcha d'un petit instrument à clavier en chêne sobre, d'une couleur brun foncé, vieillie par le temps, avec des touches noires et des tangentes en métal, et il me dit : « c'est une relique que je voulais vous montrer : l'instrument de Mozart » ! – Seule une

> vie humaine sépare l'instrument de Mozart et le piano géant de Liszt – mais de l'un à l'autre, quel progrès infini ! Les deux symbolisent, ici l'un à côté de l'autre, le début et le plus haut sommet de notre technique pianistique d'aujourd'hui. Ils sont les deux frontières de la culture musicale des XVIIIe et XIXe siècle ![10]

Cette opposition est imprégnée de la pensée du Nouveau Weimar et de son idée du progrès en tant que dimension historique. Ce progrès conduit, selon Franz Brendel, de l'*Altdeutsche Schule* à l'ère de la musique absolue, puis de cette dernière à la *Neudeutsche Schule*. Ces diverses périodes de l'histoire ont été déterminées par Franz Brendel, disciple de Hegel : elles correspondent, comme dans la philosophie de l'histoire, à des moments logiques hiérarchisés de l'élucidation de l'Esprit.

Enfin, l'image peut être lue également de la gauche vers la droite, du passé vers l'avenir : l'épinette se situe à gauche, le piano géant à droite. La ligne médiane horizontale traverse le clavier de l'instrument de Mozart et le clavier inférieur du piano de Liszt. De part et d'autre de cette ligne médiane peuvent être tracées d'autres lignes de forces qui accentuent l'augmentation de l'espace occupé par les instruments successifs.

Les trois salons musicaux de l'*Altenburg*

Durant les années 1848-1861, la bibliothèque-salon du premier étage et le salon principal du deuxième étage sont destinés à un emploi polyvalent : c'est là que se déroulent les matinées et les soirées musicales, les réunions de compositeurs, musiciens, artistes et intellectuels, ainsi que les cours du maître. Toutefois, en dehors de ces espaces de concert, les espaces privés – notamment ceux de Marie et de Carolyne von Sayn-Wittgenstein – sont respectés, visiblement même lors des manifestations du salon de Liszt.

Le salon du second étage – malgré sa taille réduite – est le plus important, en raison de la présence du piano géant et de la localisation des appartements du compositeur au second étage, dont la « chambre bleue » – son bureau de travail – et sa chambre à coucher. Le premier étage réunit, quant à lui, les salles de réception de Carolyne von Sayn-Wittgenstein.

Selon les descriptions de Richard Pohl et de Peter Raabe, chaque étage possède son propre salon de musique. Outre les espaces de concert des premier et second étages, le salon de musique du rez-de-chaussée est destiné très certainement à la musique de chambre, puisqu'il comprend des pupitres et un piano à queue viennois. Cette salle, richement décorée aux murs, notamment par un masque de Beethoven et des reliefs de Wagner, Berlioz, Schumann et de Clara Wieck, comporte de nombreuses partitions, surtout de musique de chambre[11].

Force est de constater la symbolique de chaque salon : celui du rez-de-chaussée présente le cadre intime de la musique de chambre ; celui du premier étage, situé à côté des salles de réception de Carolyne Sayn-Wittgenstein, la synthèse de la *Weltliteratur* (ou des beaux-arts) et de la musique réalisée dans le poème symphonique ; celui du second étage, à proximité des appartements de Liszt, le postulat du progrès comme dimension historique.

Cette caricature anonyme intitulée « Dans la Salle de Concert » (1847) témoigne de l'incroyable succès de Liszt, adulé par un public essentiellement féminin qui l'applaudit chaleureusement et lui envoie des bouquets. Après que Liszt est devenu une idole, c'est

autour de son salon, réunion intime d'artistes voués au culte de la musique et désireux de promouvoir l'art dans un esprit de fraternité, de le devenir. Les illustrations parues dans l'article de Richard Pohl visent à construire l'image d'un salon « néo-weimarien », symbole des idéaux du Nouveau Weimar aux antipodes du salon musical parisien. Liszt étant suffisamment connu, ses objets personnels suffisent à incarner l'esprit du maître et de son entourage. Ce salon vide de toute concrétude humaine, mais investi d'une histoire singulière, laisse affleurer le *genius loci* et l'âme du compositeur qui le transfigure. Radicalement opposé aux salons parisiens, il en constitue une contre-image exemplaire.

---

[1] Anik Devriès-Lesure, « Un siècle d'implantation allemande en France dans l'édition musicale (1760-1860) », *Le concert et son public. Mutations de la vie musicale en Europe de 1780 à 1914 (France, Allemagne, Angleterre)*, dir. Hans Erich Bödeker, Patrice Veit et Michael Werner. Paris : Editions de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 33.

[2] W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want. The Lives and Loves of Images*. Chicago et Londres, The University of Chicago Press, 2005, p. XV.

[3] Andreas Ballstaedt & Tobias Widmaier, *Salonmusik. Zur Geschichte und Funktion einer bürgerlichen Musikpraxis*. Stuttgart, Franz Steiner Verlag Wiesbaden, 1989.

[4] Liszt évoque lui-même ce piano à queue dans son testament (*Liszts Testament*, trad. et éd. par Friedrich Schnapp, Weimar, Hermann Böhlaus, 1931, p. 11). Ce Broadwood porte les inscriptions de Ries, Cramer, Moscheles et Beethoven (ce dernier en haut du clavier). Il a été offert à Liszt après la mort de Beethoven. Dans son testament, le compositeur fait don de ce piano au Musée National Hongrois de Budapest.

[5] *Hofkapellmeister* à Weimar de 1819 à 1837.

[6] Detlef Altenburg, « Franz Liszt und das Erbe der Klassik », *Liszt und die Weimarer Klassik.* Laaber, Laaber Verlag, 1997, p. 10.

[7] Les indications concernant le volume sont obtenues en multipliant la surface du sol et la hauteur sous plafond. Elles ne tiennent pas compte des corniches.

[8] *Hauptmusikzimmer* selon Raabe, *Liszts Leben*, *op. cit.,* p. 150.

[9] Cf. description de l'instrument : Richard Pohl, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, II, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1883, p. 65 sq.

[10] Richard Pohl, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker, op. cit.,* II, p. 63 : « Während ich staunend bei dem Rieseninstrument verweilen wollte, trat Liszt an ein kleines, vom Alter dunkelbraun gefärbtes Klavier von einfachem Eichenholz, mit schwarzen Tasten und Metalltangenten, und sagte : "Das ist eine Reliquie, die ich Ihnen zeigen wollte : Mozarts Instrument !" – Nur ein Menschenalter liegt zwischen Mozarts Klavier und Liszts Riesen-Pianoforte – aber von jenem bis zu diesem, welcher unendliche Fortschritte ! Beide bezeichnen, hier nebeneinander stehend, den Anfang und die höchste Spitze unserer heutigen Klaviertechnik. Sie sind die zwei Grenzscheiden der musikalischen Kultur des 18. und des 19. Jahrhunderts ! »

[11] Cf. Richard Pohl, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, *op. cit*., II, p. 58-59 et Peter Raabe, *Liszts Leben*, *op. cit.,* p. 149. La lithographie de C. G. Crehen intitulée *Matinee bei Franz Liszt* (1846) est antérieure aux « matinées du dimanche » à proprement parler, initiées en 1852 par Joachim. Cette lithographie représente Krieghuber, Liszt, Czerny, Berlioz et le violoniste H. W. Ernst, vraisemblablement dans le salon de musique de chambre du rez-de-chaussée qui se situait peut-être en dessous des salles 1.9-1.11 et 1.13-1.14 (cf. annexe 2) du premier étage, ce qui laisse penser à deux espaces de 27 m^2 (1.9) et de 20 m^2 (1.10-1.11 et 1.13-1.14), séparés par une large ouverture en arc.