



**HAL**  
open science

# Franz Liszt: un acteur essentiel de la rencontre entre E.T.A. Hoffmann et George Sand ?

Stéphane Lelièvre

► **To cite this version:**

Stéphane Lelièvre. Franz Liszt: un acteur essentiel de la rencontre entre E.T.A. Hoffmann et George Sand?. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, 2013, 54 (2), pp.135-146. 10.1556/SMus.54.2013.2.2 . hal-04015533

**HAL Id: hal-04015533**

**<https://hal.science/hal-04015533>**

Submitted on 6 Mar 2023

**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.

# **Franz Liszt : un acteur essentiel de la rencontre entre E.T.A. Hoffmann et George Sand ?**

*Stéphane Lelièvre*

Université de Paris-IV Sorbonne, Paris, France

Abstract:

E.T.A.Hoffmann, Franz Liszt and George Sand share the same vision of art and in particular of music. Is this similarity fortuitous ? Up to which extent did Liszt and Sand know Hoffmann and could discuss on his work? Anyhow after meeting Liszt, Sand gets a deeper knowledge of Hoffmann, and develops her theories about art : to that point, meeting the Hungarian musician was probably critical.

Keywords: Liszt, Hoffmann, Sand, vision of art and music.

Si les liens qui unissent Liszt et Sand sont bien connus, si l'importance de la littérature et l'influence qu'elle put avoir sur l'œuvre de Liszt ont été étudiées dès longtemps, les similitudes entre l'œuvre de Hoffmann et les écrits littéraires de Liszt ont peut-être moins attiré l'attention ; de même, le parallèle que l'on peut établir entre la définition de l'art et la conception de l'artiste selon Liszt et Sand mérite sans doute d'être approfondi, précisément au regard des écrits de Hoffmann. Car les œuvres de ces trois écrivains se font si souvent écho que, des *Lettres d'un voyageur* aux « Kreisleriana », de *Consuelo* aux *Lettres d'un bachelier ès musique*, c'est parfois la même voix qui semble se faire entendre, c'est une seule et même pensée qui, librement, semble étendre ses ramifications. Il convient dès lors d'étudier ces similitudes en mettant au jour d'éventuelles variations, mais aussi de rechercher selon quelles modalités les pensées de ces trois artistes ont pu éventuellement circuler de l'un à l'autre.

## LISZT ET HOFFMANN : LES SYMPATHIES ARTISTIQUES

### *Hoffmann, figure incontournable des années 1830*

Il ne s'agit pas de chercher ici à savoir si Liszt connaissait Hoffmann : le fait est avéré (le compositeur, pour définir l'essence de la musique, cite un extrait des « Kreisleriana<sup>1</sup> »). Comment aurait-il pu ne pas connaître Hoffmann, alors qu'il séjourne à Paris au plus fort de la mode hoffmannienne en France ? Cet engouement pour l'auteur allemand, dans les années 1830, gagne la France avec une puissance telle qu'il en devient très vite lassant pour plusieurs critiques – ou artistes, qui, consciemment ou non, subissent son influence. Cette influence s'exerce principalement dans deux domaines : l'essor des œuvres dont les thèmes et l'esthétique ressortissent au fantastique, mais aussi – et peut-être surtout – une conception de l'art et de l'artiste en laquelle se reconnaîtra toute une génération de romantiques.

Très vite les théories hoffmanniennes sont à ce point divulguées, répétées, adaptées, qu'elles en deviennent banales et peuvent assez rapidement être qualifiées de poncifs. Les repères alors finissent par se brouiller : tout d'abord, Hoffmann n'a pas l'exclusivité de ces théories, partagées par certains de ses confrères allemands – ou d'autres, français, dont on ne sait plus s'ils s'inspirent explicitement de Hoffmann ou s'ils développent leurs propres réflexions, influencées plus ou moins directement par ce qu'on pourrait appeler *l'air du temps* – et donc par Hoffmann, indirectement ! La question se pose, assurément, pour Liszt : on ne peut s'empêcher, entre autres exemples, d'être frappé par les évidentes ressemblances entre *Les lettres d'un bachelier ès musique* et les « Kreisleriana ». Et dans le même temps, comment ne pas sentir que ces pages procèdent de leur époque autant que de Hoffmann ou de Liszt lui-même ? Peut-on, par conséquent conclure à une influence réelle du conteur berlinois sur le musicien hongrois ? Il serait peut-être imprudent de répondre trop rapidement par la négative : les similitudes thématiques, idéologiques, scripturales entre les œuvres de ces deux musiciens/écrivains sont telles qu'elles ne sauraient s'expliquer par le seul fruit du hasard.

---

1 Franz Liszt, *Schriften zur Tonkunst* (Leipzig : Reclam, 1981), 188.

## Thèmes et idées

### a- Le fantastique

Nous ne nous arrêterons pas ici aux thèmes participant du fantastique : on ne saurait évidemment faire du *Rondeau fantastique*, de *La Lugubre gondole* ou du recours au personnage de Satan dans les *Mephisto-vals* un hommage à l'œuvre de l'auteur allemand. En revanche, l'épisode rêvé à Milan dans les salons de la comtesse Samoïloff (huitième *Lettre d'un bachelier*) est souvent considéré comme typiquement hoffmannesque. Or si influence de Hoffmann il y a, elle est peut-être moins à chercher dans le rêve du narrateur que dans l'évocation de la fête et des plaisirs mondains qui l'importunent et finissent par favoriser l'éclosion du rêve – exactement comme les soirées musicales du conseiller Röderlein, dans les « Kreisleriana », poussent le maître de chapelle à se réfugier dans l'art, l'imaginaire, la fantaisie<sup>2</sup>. Quant au rêve en lui-même, peut-être est-il plus d'inspiration sandienne que hoffmannienne : nous sommes en effet surpris de constater que ses principaux éléments (l'apparition d'un personnage étrange, la « force magnétique<sup>3</sup> » qui attache les pas du narrateur à ceux de ce personnage, leur course-poursuite dans un paysage austère prenant des couleurs de plus en plus fantastiques, leur dialogue fait de répliques lyriques, déclamatoires, proches de la mélodée) constituent l'essentiel de la trame narrative d'*Histoire du rêveur* de George Sand. Ce récit ayant été écrit vers 1830, il n'est pas interdit de penser que Sand en avait fait la lecture à Liszt<sup>4</sup> avant la publication de cette lettre à Lambert Massart.

### b- Image de l'artiste

Plus intéressante sans doute que cette dimension possiblement fantastique de l'œuvre de Liszt, l'image de l'artiste, telle qu'on la découvre dans les *Lettres d'un bachelier*, semble prolonger directement certaines pages des « Kreisleriana ». Un artiste exilé, exclu d'une *Ur-Welt* idéale mais définitivement hors de portée : « N'est-il pas toujours étranger parmi les hommes ? Sa patrie n'est-elle pas ailleurs ? Quoi qu'il fasse, où qu'il aille, partout il se sent exilé. Il lui semble qu'il a connu un ciel plus pur, un soleil plus chaud, des êtres meilleurs<sup>5</sup> » ; un artiste exclusivement consacré à son art, un musicien qui « pense, sent, parle en musique<sup>6</sup> ». On songe ici encore une fois à Kreisler, pour qui la musique n'est pas dissociable de l'être même du musicien (Kreisler ne dit-il pas dans le *Chat Murr* qu'il sent couler un « sang musical dans ses veines<sup>7</sup> » ?) ; un artiste entier, refusant tout compromis qui le ferait renoncer à son idéal ; un artiste en proie à la solitude, constamment exposé à la vulgarité et au prosaïsme : le compositeur est un « inutile baladin, mêlant le son de sa guitare au bruit des discordes civiles<sup>8</sup> », devant travailler au milieu de « bruits discordants<sup>9</sup> » : Hoffmann, quant à lui, ne

---

2 E.T.A. Hoffmann, « Souffrances musicales du maître de chapelle Johannès Kreisler », in « Kreisleriana », traduction Albert Béguin, in *Les Romantiques allemands*, éd. Maxime Alexandre (Paris : Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1963), vol. I, 888.

3 Franz Liszt, « Lettre VIII, À M. Lambert Massart », in *Lettres d'un bachelier ès musique*, [Bègles] : Le Castor astral, coll. « Les inattendus ; Série Musique », 1991), 115.

4 Sand ne publia pas cette œuvre de jeunesse, qui ne parut qu'une centaine d'années après sa rédaction (dans la *Revue des Deux Mondes*, nov.-déc. 1925).

5 Liszt, « Lettre II, À un poète voyageur. À M. George Sand », in *Lettres d'un bachelier*, 31.

6 Ibidem, p. 27.

7 E.T.A. Hoffmann, *Le Chat Murr* (Paris : Phébus, coll. « Verso », 1988), 128.

8 Liszt, « Lettre VIII », in *Lettres d'un bachelier*, 103.

souhaite-t-il pas la création d'une loi interdisant toute activité bruyante dans le voisinage des musiciens<sup>10</sup> ? Ce prosaïsme ambiant, ce sont aussi les tracasseries bassement matérielles et administratives auxquelles se heurtent les « donneurs de concert<sup>11</sup> », et que Hoffmann décrit si bien, avec un humour très proche de celui de Liszt, dans ses *Tribulations d'un directeur de théâtre* ; un artiste souffrant, enfin et surtout, de la distance qui sépare de façon irréversible sa quête d'un idéal, des œuvres parfois géniales mais définitivement humaines qu'il est condamné à produire. Cette distance constitue l'un des moteurs de l'écriture hoffmannienne : Hoffmann, inlassablement, compose, écrit de la musique, sur la musique, pour tenter de conjurer cette impuissance à rendre compte par les mots d'un langage d'essence divine. Liszt rend compte de cette quête douloureuse à deux reprises dans les *Lettres d'un bachelier*, et dans des termes on ne peut plus hoffmannesques : il évoque en effet dans la lettre à George Sand « l'idéal que toute sa vie l'artiste tendra à reproduire. Là lui apparaissent des formes divines, insaisissables [...] ; il entend l'harmonie éternelle dont la cadence régit les mondes<sup>12</sup>. [...] Alors une fièvre ardente le saisit [...], une force inconnue le presse de manifester par des paroles, des couleurs ou des sons, cet idéal qui s'est emparé de lui [...]. Mais son œuvre terminée, il reste à demi-satisfait, mécontent, et la briserait peut-être, si une nouvelle apparition ne détournait ses regards de la chose accomplie, pour le jeter de nouveau dans ces extases célestes et douloureuses qui font de sa vie la poursuite d'un but jamais atteint<sup>13</sup>... » La deuxième allusion à cette impossible quête de l'artiste se fait de façon métaphorique, par le biais de la légende de la Lorelei, dont les accents séduisent le poète avant que son rêve ne se brise contre le réel<sup>14</sup>...

#### c- Origine divine de la musique

Ce qui rend la réalisation de cette quête impossible, c'est, nous l'avons vu, l'origine divine de la musique. Il s'agit là d'une conception en partie héritée des Lumières et continûment soulignée par Hoffmann. La musique est bien une langue (« La musique était sa langue », dit Liszt de Chopin ; « langue divine dans laquelle il exprimait tout un ordre de sentiments que le petit nombre seul pouvait comprendre<sup>15</sup> »), permettant de donner à la poésie sa forme la plus aboutie et se définissant principalement par l'expression d'une « compréhension intime de la nature et le sentiment de l'infini<sup>16</sup> » – caractéristiques qui, toutes, appartiennent à la pensée, voire au lexique de Hoffmann.

#### d- Très haute dignité de la musique

L'origine divine de la musique lui confère une dignité extrême, une « très haute dignité » pourrait-on dire pour paraphraser Hoffmann<sup>17</sup>. Elle ne saurait évidemment avoir une finalité aussi triviale que celle consistant à reproduire platement la réalité objective : de même que Hoffmann

---

9 Liszt, « Lettre II », in *Lettres d'un bachelier*, p. 31.

10 Hoffmann, « Souffrances musicales », in « Kreisleriana », 888.

11 Liszt, « Lettre VIII », in *Lettres d'un bachelier*, 104-105.

12 On songe à « la musique des sphères » du Songe de Scipion, évoquée par Hoffmann dans les « Automates » des *Frères de Saint-Sérapion* (Paris : Phébus, coll. « Verso », 1981-1982), vol. II, 118.

13 Liszt, « Lettre II », in *Lettres d'un bachelier*, 31-32.

14 Liszt, « Lettre XIV, À M. Léon Kreutzer », in *Lettres d'un bachelier*, 179.

15 Liszt, « Lettre XIII, Concert de Chopin », in *Lettres d'un bachelier*, 166.

16 Liszt, « Lettre II », in *Lettres d'un bachelier*, p. 37.

17 Voir le titre du troisième *Kreislerianum* (Première série).

ironise sur « les levers de soleil [mis en musique], les orages, les Batailles des trois empereurs, etc., etc., [qui] n'ont jamais été que de ridicules égarements et ont encouru la juste punition d'un oubli total<sup>18</sup> », Liszt rappelle que le compositeur peut s'inspirer de la nature mais « sans la copier<sup>19</sup> ».

Impossible, également, de réduire la musique aux exercices froids et mécaniques du virtuose sans âme. Au profond dégoût qu'inspire à Hoffmann la virtuosité gratuite font écho les pages dans lesquelles Liszt porte un regard critique sur sa carrière d'enfant prodige, ou encore celles dans lesquelles il évoque avec ironie Gusikow, qui séduit les foules en faisant « infiniment de notes dans une infiniment courte durée ». A ce sujet, le chien savant Munito cité par Liszt dans *sa Lettre à un poète voyageur* égale en ridicule le singe Milo des « Kreisleriana » de Hoffmann<sup>20</sup>.

Mais au-delà de ces thèmes ou idées que partagent Liszt et Hoffmann, les deux artistes se rencontrent encore dans certains choix d'écriture très particuliers.

### *Tonalités et procédés d'écriture*

#### a- Humour et ironie

Ni Hoffmann, ni Liszt ne souffrent les imposteurs, les « philistins » donnant des soirées musicales qui sont autant d'atteintes à l'Art, et les « Souffrances musicales du maître de chapelle Johannès Kreisler » annoncent l'humour grinçant avec lequel Liszt se moque des protestants qui « protestent avec un zèle fanatique contre la mesure et l'intonation », à l'instar des invités du conseiller Röderlein de Hoffmann<sup>21</sup>.

#### b- Écriture métaphorique

Pour évoquer les visions qui saisissent le poète et la difficulté qu'il éprouve à les mettre en mots ou en notes, Liszt recourt à des images fréquemment utilisées par Hoffmann : dans la « Lettre à un poète voyageur », notamment, se lit tout un lexique qui était sans aucun doute perçu comme typiquement hoffmannesque dans la France des années 1830-1840 : « les formes divines et insaisissables », « l'harmonie éternelle », « la fièvre ardente<sup>22</sup> »... Mais ce qui retient surtout notre attention, ce sont deux autres métaphores, employées dans les mêmes termes par Hoffman et Liszt : celles du tableau et de la gravure, le premier évoquant une partition d'orchestre, quand la seconde ne suggère que la transcription pour piano de cette partition<sup>23</sup>.

#### c- Des ouvertures *in medias res*

---

18 Hoffmann, « La Musique instrumentale de Beethoven », in « Kreisleriana », 899.

19 Liszt, « Lettre II », in *Lettres d'un bachelier*, 27.

20 Pour ces différents points, voir la Lettre II, 26, 29 et 24.

21 Voir « Souffrances musicales », in « Kreisleriana », 885 et la deuxième des *Lettres d'un bachelier*, 14.

22 Liszt, « Lettre II » in *Lettres d'un bachelier*, 31-32.

23 Voir la « Lettre à Adolphe Pictet » in *Lettres d'un bachelier*, 49, et « La musique instrumentale de Beethoven », 904.

Liszt comme Hoffmann, pour ouvrir une des sections de leurs œuvres, recourent tous deux à une forme d'écriture *in medias res* se caractérisant par l'emploi de tournures interrogatives, auxquelles succède l'affirmation d'une ignorance : « Où je vais ? Ce que je deviens ? Le sais-je ? » (début de la lettre à Adolphe Pictet). « D'où vient-il ? – Nul ne le sait ! – Qui étaient ses parents ? – On l'ignore ! » (premières lignes du premier *Kreislerianum* de Hoffmann).

#### d- Le genre épistolaire

Les « Kreisleriana » donnent à lire la correspondance entre Kreisler et le baron Wallborn ; mais plus troublant encore que ce recours au genre épistolaire qui, somme toute, n'a en soi rien d'exceptionnel, remarquons que les deux premières lettres du recueil de Liszt émanent d'un voyageur et sont adressées à un autre voyageur : en écrivant à son ami M. George Sand, Liszt n'écrit-il pas en quelque sorte à un autre lui-même, exactement comme Kreisler, en écrivant à Wallborn, s'adresse en réalité à son double ?

#### e- Éloge de la forme brève

Le genre épistolaire implique, nécessairement, le recours aux formes brèves, typique là encore de Hoffmann dont l'art se caractérise, en partie du moins, par une poétique de la brièveté et du fragment. Cet éloge de la forme brève prend une forme explicite, chez Liszt, dans son hommage à Chopin : les *Préludes* ne sont évidemment pas des pièces mineures destinées à introduire des morceaux plus importants : ce sont des œuvres « poétiques, qui bercent l'âme en des *songes dorés*, et l'élèvent jusqu'aux *régions idéales*<sup>24</sup> ». Plus étonnant : les lignes qui suivent cette allusion aux *Préludes* et qui analysent le génie de Chopin pourraient s'appliquer à la perfection... aux ouvrages de Hoffmann ! « Admirable par leur diversité, le travail et le savoir qui s'y trouvent ne sont appréciables qu'à un scrupuleux examen. [...] Ils ont la libre et grande allure qui caractérise les œuvres du génie. Que dire des mazurkas, ces petits chefs-d'œuvre si capricieux et si achevés pourtant<sup>25</sup> ? »

#### f- Le rêve d'une œuvre autobiographique

Notons pour finir que Liszt médite un livre de souvenirs qu'il dit vouloir écrire dans ses vieux jours<sup>26</sup>. Or les titres auxquels il pense ont des résonances explicitement hoffmannesques : le premier d'entre eux : *Des grandes tribulations qui s'attachent aux petites renommées*, évoqué juste après le récit des nombreuses tracasseries administratives infligées aux artistes, rappelle les *Tribulations d'un directeur de théâtre* de Hoffmann, en proie très exactement aux mêmes soucis (la traduction française de ces *Tribulations* de Hoffmann, par Théodore Toussenet, était parue en France au cours de l'année 1838, et la lettre de Liszt est datée de la fin de cette même année) ; quant au second titre projeté : *Vie d'un Musicien, longue dissonance sans résolution finale*, il pourrait, absolument, servir de sous titre aux méditations du *Chat Murr*, lesquelles racontent la vie on ne peut plus étrange (*dissonante*, pourrait-on dire) de Kreisler sans apporter aucune *résolution finale*, puisque le roman, inachevé, semble suggérer dans sa structure même une œuvre sans fin...

---

24 Liszt, « Lettre XIII », in *Lettres d'un bachelier*, 168. Nous soulignons ces termes on ne peut plus hoffmannesques.

25 Ibidem, 169. Nous serions tentés de substituer au terme de « mazurkas » celui de « Kreisleriana » !

26 Liszt, « Lettre VIII », in *Lettres d'un bachelier*, 106.

## E.T.A. HOFFMANN, FRANZ LISZT ET GEORGE SAND

### *Liszt et Sand : des lectures partagées autour de Hoffmann*

George Sand prend très vite connaissance des premières traductions françaises des œuvres Hoffmann : ce n'est pas Franz Liszt qui fait lui découvrir l'auteur allemand. Peut-on, dans ces conditions, considérer que le musicien hongrois permit à George Sand d'approfondir sa connaissance de Hoffmann ?

Les différents épisodes de la relation amicale et artistique entre Sand et Liszt (leurs premières entrevues lors des soirées d'octobre et novembre 1834, l'excursion en Suisse en 1836, les séjours de Liszt à Nohant au cours de l'hiver et du printemps 1837) sont trop connus pour que nous les développions de nouveau ici. Certes, l'influence de Hoffmann se fait très tôt sentir dans l'œuvre de Sand bien avant cette période, mais ce qu'il y a de curieux, c'est que jamais Hoffmann n'occupa à ce point l'esprit de l'auteur français qu'au cours des années 1834-1840, alors que le plus fort de la vogue hoffmannienne en France est déjà passé. Lorsque Liszt séjourne à Nohant, l'ombre de Hoffmann est omniprésente : les journées et les soirées sont consacrées, entre autres activités, à la lecture de grands auteurs, et au nombre de ces auteurs Hoffmann n'occupe pas la moindre place : « Nos occupations et nos plaisirs, les voici : la lecture de quelque philosophe naïf ou de quelque profond poète ; Montaigne ou Dante, Hoffmann ou Shakespeare ; la lettre d'un ami absent ; de longues promenades sur les bords cachés de l'Indre<sup>27</sup> ». Remarquons que sitôt le nom de Hoffmann prononcé, l'épithète obligée « fantastique » est utilisée dans l'évocation des soirées de Nohant, de même qu'est décrite une apparition quasi surnaturelle : « La lueur de nos lampes jetait aux arbres des teintes fantastiques ; alors, cette femme venait à nous sous son long voile blanc, sans paraître toucher la terre, et nous disait avec son doux accent grondeur : « Vous voilà encore rêvant, artistes incorrigibles<sup>28</sup> [...] ! »

Indiscutablement, donc, aux côtés des Fellows (Liszt et Marie d'Agoult), Hoffmann est l'hôte de George Sand à Nohant. Et c'est à n'en pas douter le moment où Hoffmann, déjà si apprécié de Sand, prend dans sa vie une importance inédite : en juin 1837, elle demande à François Buloz de lui procurer tout ce qui, de Hoffmann, a été traduit en français<sup>29</sup>. Et les Fellows, sitôt de retour en Suisse, lui envoient à leur tour un volume de Hoffmann, peut-être en réponse à l'une de ses demandes et en souvenir des débats artistiques de Nohant.

Y a-t-il eu pour autant une influence de Liszt dans l'appropriation par Sand de l'œuvre de Hoffmann ? Y a-t-il eu éventuellement transmissions de connaissances, de théories, de textes que Sand auraient ignorés ?

### *Liszt, médiateur entre Hoffmann et Sand ?*

---

27 Liszt, « Lettre III, À M. Adolphe Pictet » in *Lettres d'un bachelier*, 44.

28 Idem.

29 Voir Thérèse Marix-Spire, *Les Romantiques et la musique – le cas George Sand, 1804-1838* (Paris : Nouvelles Éditions Latines, 1954), 546.



Comment définir avec certitude les liens qui unissent Liszt, Sand et Hoffmann ? Liszt joua-t-il un rôle de médiateur entre Hoffmann et Sand ? Les textes dont nous disposons (les références à Hoffmann dans *Les Lettres d'un voyageur* de Sand<sup>30</sup> ou les *Lettres d'un bachelier ès musique* de Liszt, la lettre de Marie d'Agoult du 13 août 1837 attestant qu'un volume de Hoffmann a été envoyé de Genève à Nohant<sup>31</sup>) sont trop peu nombreux pour que nous apportions à cette question une réponse définitive.

Il faut cependant rappeler l'extraordinaire force de persuasion de Liszt, qui communique à George Sand ses enthousiasmes, ses passions, ses idées. Lui qui sut si bien intéresser son amie aux théories philosophiques ou politiques d'un Lamennais dut, à n'en pas douter, déployer les mêmes trésors de persuasion pour lui faire partager ses goûts artistiques – et il n'est pas impossible qu'il ait, au cours de leurs échanges, contribué à accroître son intérêt pour l'œuvre de Hoffmann. Quoi qu'il en soit, une constatation s'impose : certes, l'influence de Hoffmann se fait sentir dès les premières œuvres de Sand, mais de façon assez superficielle. *Histoire du rêveur*, un récit écrit vers 1830 et resté inachevé, déploie une thématique fantastico-musicale, propose une réexploitation habile et prometteuse de thèmes et de procédés hoffmannesques, sans présenter toutefois l'intérêt et la profondeur des grands récits à venir consacrés à l'art. Quant au *Secrétaire intime* (1834), Sand considère elle-même ce roman comme un pastiche de Hoffmann<sup>32</sup>. Mais tous les grands textes que Sand consacre à l'art, à la musique (*Les Maîtres mosaïstes*, *Le Château des Désertes*, *Consuelo*, *Les Maîtres Sonneurs*) ont été écrits après 1835, soit après sa rencontre avec Liszt. La lecture de ces œuvres révèle une compréhension plus profonde de Hoffmann, une appropriation personnelle de ses théories sur l'art, ainsi qu'une communauté d'idées évidente entre l'auteur allemand, George Sand et le musicien hongrois. Le tableau suivant permet de mettre au jour quelques points de convergence particulièrement importants entre les trois artistes :

---

30 Notons, entre autres exemples, que le titre de la septième lettre (« Sur Lavater et sur une maison déserte »), expressément adressée à Liszt, sonne comme un hommage à Hoffmann.

31 Marie d'Agoult, *Correspondance générale*, éd. Charles F. Dupêchez (Paris : Honoré Champion, 2004), vol. II, 97.

32 C'est le terme qu'elle emploie dans la lettre qu'elle envoie à Sainte-Beuve le 14 novembre 1833.

	HOFFMANN	LSISZT	SAND
Refus de toute compromission (fût-ce avec les puissants) qui pousserait l'artiste à renoncer à son idéal	<i>K.</i> <sup>33</sup> (préambule) : Kreisler refuse de mettre en musique les vers du poète officiel de la cour, ou n'hésite pas à parler « avec mépris du primo uomo », ou encore refuse de travailler avec la prima donna de la cour.	<i>LB</i> (I) : En la personne du prince Belgiojoso, « l'aristocratie de l'intelligence et du talent » prime sur la noblesse de sang.	<i>C.</i> : le Porpora ne tient aucun compte des caprices, plaintes et récriminations de la Corilla, pas plus qu'il ne se soumet aux grands de ce monde : il est le seul, « par instinct et par système », à ne pas participer à la « fureur de prostration » qui gagne l'assemblée lorsque paraît l'impératrice Marie-Thérèse. (LXXXVIII)
Musique comme sacerdoce Art et religion	Conception en creux de l'art comme religion, par l'évocation des <i>philistins</i> , adorateurs selon Hoffmann non de l'Art, mais des biens terrestres, prosaïques, matériels.	<i>LB</i> (I) : Dieu est perçu comme l'artiste parfait, « à la fois le poète, l'architecte, le musicien et le sculpteur omnipotent, éternel, infini ».  Voir aussi la description de la <i>Sainte Cécile</i> de Raphaël, tableau dont les personnages symbolisent la musique et les différents aspects de la personnalité du compositeur. (XI)	<i>C.</i> (LI) : Albert n'hésite pas à substituer à la religion catholique qui le déçoit tant celle de l'Art et du théâtre.  À Consuelo : « Je regarde votre rôle comme sacré, et comme votre profession est la plus sublime qu'une femme puisse embrasser, votre âme est la plus digne d'en remplir le sacerdoce. »
Nostalgie d'un Âge d'or	<i>K.</i> (I, 4) : Kreisler est torturé par une	<i>LB</i> (I) : « [L'artiste] n'est-il pas toujours étranger parmi les	<i>Lettre à Liszt</i> (21 avril 35) : « Je sens trop vivement votre musique, pour

<sup>33</sup> Abréviations utilisées dans le tableau : *K.* (« Kreisleriana ») ; *LB* (*Lettres d'un bachelier ès musique*) ; *C.* (*Consuelo*) ; *CD* (*Le Château des désertes*)

	« aspiration imprécise ».	hommes ? Sa patrie n'est-elle pas ailleurs? (...) Il lui semble qu'il a connu un ciel plus pur, un soleil plus chaud, des êtres meilleurs ».	n'en avoir pas déjà entendu de pareille avec vous quelque part, avant votre naissance. Il paraît que vous vous en souvenez bien, vous, puisque vous avez conservé les mélodies des anges [...]. Cela me fait espérer de retourner un jour au pays d'où vient la musique. Ce doit être le paradis des hommes. »
Quête impossible de l'artiste	<i>K.</i> (II, 7) : « La musique nous parle en accords mystérieux et étranges que nous tentons vainement d'enfermer dans des signes ».	<i>LB</i> : « Que de fois je me suis senti tout prêt à briser l'instrument infirme qui me sert d'interprète, désespérant de jamais rendre la plus minime partie de ce que j'avais éprouvé ! [...] Aussitôt que nous voulons donner un corps à nos sensations, fixer ces élans fugitifs de l'âme, l'illusion s'anéantit, le dieu disparaît... »	<i>CD</i> (X) : Boccaferri exhorte ses élèves à poursuivre l'impossible rénovation de l'art : « Ayez-en du moins le désir, caressez-en l'espérance ; quand même ce ne serait qu'un rêve, [...] il vous en restera quelque chose qui vous fera supérieurs aux acteurs vulgaires ».
Conséquences sur l'artiste	Artiste fou, asocial (Kreisler)	<i>LB</i> (IV et VIII) L'artiste peut prendre une part active à la vie : exemples de Lamartine – ou de Liszt lui-même qui, contrairement au Kreisler de Hoffmann, est parvenu à « cheminer assez lestement entre l'idéal et le réel, sans trop [s]e laisser séduire	<i>C.</i> : Deux images de l'artiste : asocial comme Kreisler (le Porpora) ; parvenant à composer avec le siècle (Haydn).

		par l'un, sans jamais [s]e laisser écraser par l'autre ».	
Refus d'une imitation du monde réel par la musique	<i>K.</i> (I, 4) : « Vos levers de soleil, vos orages, vos Batailles des trois empereurs, etc., etc., n'ont jamais été que de ridicules égarements et ont encouru la juste punition d'un oubli total ».	<i>LB</i> (II) : Le compositeur peut s'inspirer de la nature mais « sans la copier ».	<i>C.</i> (XCIX) : Conseils de Porpora à Haydn :  « Que dirais-tu d'un poète, qui, pour peindre une bataille, te dirait en vers que le canon faisait <i>boum, boum</i> , et le tambour <i>plan, plan</i> ? Ce serait pourtant de l'harmonie imitative plus exacte que de grandes images ; mais ce ne serait pas de la poésie ».
Refus de la virtuosité gratuite, de la gloire facilement acquise	Dégoût de Hoffmann pour la musique mécanique (« L'Homme au sable ») ou la virtuosité gratuite (le singe Milo, <i>K.</i> , II, 4).	Regard critique porté par Liszt sur sa carrière d'enfant prodige ( <i>LB</i> , II).	<i>C.</i> : Personnages de la Corilla, rivale de Consuelo, et du ténor Anzoletto, tous deux faisant assaut de mesquinerie, de fourberie, de paresse, de cabotinage.
Respect absolu pour les maîtres du passé	<i>K.</i> : vénération de Kreisler pour Haydn, Gluck, Mozart.  Attention cependant à ne pas imiter de façon stupide. A propos de <i>Werther</i> : « Quel est le chef-d'œuvre qui ne suscita point les ridicules productions d'aveugles imitateurs? » ( <i>K.</i> , II, 6)	<i>LB</i> (XII) : Ingres incarne la liaison entre le passé et le présent : « c'était le génie moderne évoquant le génie antique ».  Attention à ne pas « Byroniser » ou « Wertheriser » de façon grotesque !	<i>C.</i> : Haydn représente le compositeur dont la nécessaire modernité se nourrit pourtant des leçons du passé. Il est prêt à parcourir à pied de très longues distances pour profiter des leçons du vieux maître Porpora.

<p>Communication ou fusion entre les différents modes de perception et les différents arts</p>	<p>Théorie des synesthésies</p>	<p><i>LB</i> : Complémentarité/singularité des différents arts ; une œuvre d'art peut en susciter une autre, dans un autre langage artistique : la <i>Sainte Cécile</i> de Raphaël engendre l'écriture de la lettre XI ; Marie D'Agoult propose sa version de <i>Erlkönig</i> pendant que Nourrit chante celui de Schubert (III).</p>	<p><i>CD</i> (XI) : « Le sentiment du vrai et du beau sert à comprendre toutes les faces de l'art. <i>L'art est un</i>, n'est-ce pas ? »</p> <p>Voir également <i>Le Contrebandier</i>, poème que Sand rédige d'après <i>Le Rondeau fantastique sur un thème espagnol</i> : <i>El Contrabandista</i>.</p>
--	---------------------------------	---	---

Impossible de proposer ici un relevé exhaustif de ces thèmes croisés entre les univers de Hoffmann, Liszt et Sand : il aurait fallu, entre autres exemples, évoquer celui de l'artiste en proie à l'hostilité du vulgaire ; ou encore l'intérêt que manifestent parfois ces trois artistes pour des formes de musique simples, non savantes, populaires ; le concept de frères en art, si important chez Hoffmann, et qui trouve des transpositions littérales chez Liszt et Sand (avec, pour Liszt, l'évocation dans sa dixième lettre des Poniatowski de Milan, qui montent des opéras en famille, ou, pour Sand, celle des amateurs répétant *Don Giovanni* dans *Le Château des Désertes*, dont on découvre, à la fin du roman, qu'un lien de sang les unit tous).

Franz Liszt a-t-il été un acteur essentiel de la rencontre entre les univers sandien et hoffmannien ? Un acteur, certainement. Essentiel ? Sans doute, même s'il faut relativiser ce mot : Sand n'a pas eu besoin de Liszt pour découvrir Hoffmann ; et peut-être l'influence artistique n'a-t-elle pas joué que dans un sens ; il n'est pas exclu que Sand, à son tour, ait fait découvrir au compositeur certains aspects de l'œuvre de Hoffmann. Ce qui est certain, c'est qu'à partir du moment où Sand rencontre Liszt, et après les séances de lectures de Hoffmann à Nohant, sa perception de l'œuvre de l'auteur allemand ne sera plus la même : il laissera dès lors dans l'univers de la romancière des empreintes beaucoup plus profondes que le fantastique décoratif ou la fantaisie de certains récits d'avant 1835. Ces échanges entre Liszt et Sand autour de Hoffmann furent à n'en pas douter féconds pour la romancière comme pour le musicien, et contribuèrent à enrichir sensiblement leur réflexion sur l'art et la musique.

Hoffmann ; Liszt ; Sand : ainsi se trouve constituée, par-delà les années et les frontières qui séparent ces trois artistes, une triade romantique posant les bases de ce qui constituera, pour une grande partie du XIX<sup>e</sup> siècle, la définition du compositeur et de l'art musical en général.