Langues, discours et inter cultures
Volume 09 Numéro 02 Décembre 2025
ISSN : 2602-5558 ***EISSN : 2773-4390***

Entre musique et éthique. Poésie lyrique et philosophie des arts selon les œuvres précoces de Marcel Proust et Hugo von Hofmannsthal

Between Music and Ethics. Lyric Poetry and Philosophy of the Arts According to Marcel Proust and Hugo von Hofmannsthal's early works.

Bockius, Julian *
Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, Allemagne.
jbockius@web.de

Reçu le 20/11/ 2025 Accepté le 14/12/2025. Publié le 31/12/2025

Résumé : L'article étudie la lecture du symbolisme par les jeunes Marcel Proust et Hugo von Hofmannsthal, ainsi que leurs manières, différentes mais comparables, de surmonter la poétique symboliste. Afin de comprendre la poésie lyrique précoce des deux auteurs et d'interpréter leurs notions théoriques de l'art et de l'artiste, seront analysés leurs deux recueils *Portraits de musiciens* (1895/96) et *Sieben Sonette* (1891). En contextualisant surtout quatre poèmes (*Chopin*, *Künstlerweihe*, *« Zukunftsmusik »*, *« Epigonen »*) devant leur arrière-plan musical, et en les lisant à partir de leurs influences philosophiques (Schopenhauer, Nietzsche, Wagner), nous constatons que les approches parallèles des deux poètes révèlent, finalement, des divergences poétologiques saisissantes : si, aux yeux de Proust, la musique de Chopin exemplifie l'art du poète comme expression de soi, Hofmannsthal préconise une notion de l'art qui se mette au service d'autrui par une éthique wagnérienne de la compassion.

Mots clés : poésie lyrique ; musique et poétique ; symbolisme ; philosophie des arts ; fin de siècle

* *Auteur correspondant*

Abstract : The article examines the young Marcel Proust and Hugo von Hofmannsthal's interpretation of symbolism, as well as their different but comparable ways of overcoming symbolist poetics. In order to understand the early lyric poetry of both authors and interpret their theoretical notions of art and the artist, their two cycles *Portraits de musiciens* (1895/96) and *Sieben Sonette* (1891) will be analysed. By contextualising four poems in particular (*Chopin*, *Künstlerweihe*, *« Zukunftsmusik »*, *« Epigonen »*) against their musical backdrop and reading them in light of their philosophical influences (Schopenhauer, Nietzsche, Wagner), we find that the parallel approaches of the two poets ultimately reveal striking poetological divergences : While, in Proust's view, Chopin's music exemplifies the art of the poet as self-expression, Hofmannsthal advocates a notion of art that's in service of others through a Wagnerian ethic of compassion.

Key-words : lyric poetry ; music and poetics ; symbolism ; philosophy of the arts ; Fin de siècle

---

Introduction

Dans *Prismen* ('Prismes'), Theodor Wiesengrund Adorno compare le jeune Hugo von Hofmannsthal, poète de la Jeune Vienne, à Marcel Proust. Selon Adorno, les deux auraient parcouru une biographie parallèle : « *comme si l'Histoire aurait conçu la même expérience à deux reprises différentes* ».[1]

Si l'évolution des deux œuvres littéraires montre bien des divergences, leurs points de départ respectifs ont, effectivement, beaucoup en commun.[2] On peut constater que, nés dans la même décennie (1871 et 1874), les deux auteurs élaborent d'abord une œuvre précoce de poésie lyrique et de textes courts. Leurs poèmes s'inscrivent dans l'époque du symbolisme français – d'autant plus que les deux écrivains témoignent d'un certain goût

[1] Adorno 203sq.: « *als hätte die Geschichte zweimal an verschiedenen Stellen das gleiche Experiment geplant* ». C'est nous qui fournissons toutes les traductions dans la présente étude.

[2] Cf. Juliette Spering. (1983). « Das Ich und das Gegenüber. Zur Identitätsproblematik in Hofmannsthals *Andreas* und Prousts *À la recherche du temps perdu* », *In Arcadia*, n° 18/1–3, 1983, pp. 139–157, ici 139sq.

pour la musicalité.[3] Quel est donc le rapport entre la première poétique proustienne et l'écriture lyrique du jeune Hofmannsthal, notamment face à l'héritage des symbolistes ? Et quel rôle la musique y joue-t-elle ?

Afin de poursuivre cette problématique, nous situons d'abord Proust et Hofmannsthal dans le discours littéraire de l'époque. L'interprétation de leurs poèmes (*Portraits de musiciens* (1895/96), *Sieben Sonette* (1891)), illustrera comment chaque auteur, s'interrogeant sur le lien entre poésie et musique, fonde sa propre philosophie de l'art poétique. L'étude adopte une approche comparatiste qui vise à analyser les points de contact entre la poésie et des morceaux musicaux modèles d'une part, et entre les différents poèmes d'autre part. Cette comparaison inter-médiale et intertextuelle s'inscrit dans une optique historique, qui fournit également le choix du corpus : les poèmes en question datent tous des années 1890, et renvoient à des courants musicaux du XIX^{ème} siècle.

1) Proust, Hofmannsthal, et le symbolisme : triade univoque ?

Il n'est plus guère en cause que le mouvement symboliste ait pour modèle artistique la musique.[4] Dans la seconde moitié du XIX^{ème} siècle, la poésie (non seulement) lyrique s'inspire d'œuvres musicales et du langage des sons pour embellir, repenser et réinventer ses moyens d'expression. Il s'agit là d'un héritage esthétique des Romantiques – citons les contes musico-fantastiques de E.T.A. Hoffmann (*Ritter Gluck* (1809), *Kreisleriana* (1810–

[3] Quant à Hofmannsthal, cf. Karl Katschthaler. (2021). « Überlegungen zur vielbeschworenen Musikalität von Hugo von Hofmannsthals Lyrik », *In Sehnsucht nach dem Leben. Tradition und Innovation im Werk Hugo von Hofmannsthals*. Éd. par Roland Innerhofer/Szilvia Ritz. Vienne : Praesens, pp. 148–162.

[4] Pour un aperçu général, cf. par exemple Margaretha Müller. (1983). *Musik und Sprache. Zu ihrem Verhältnis im französischen Symbolismus*. Berne/Francfort-sur-le-Main/New York : Peter Lang ; Joseph Acquisto. (2006). *French Symbolist Poetry and the Idea of Music*. Aldershot : Ashgate.

1815), *Don Juan* (1813)) ou la pièce *Prometheus Unbound* (1820) de Percy Bysshe Shelley, dont le quatrième acte ouvre une fenêtre sur la recherche d'un nouveau langage poétique. Ce goût prononcé pour la sonorité des mots et pour le rythme de l'écriture littéraire, ne cesse d'être repris au long du siècle, et traverse le symbolisme en poésie tout autant qu'en essai. Ainsi, Paul Verlaine encadre son *Art poétique* (1874) par une proclamation de la musicalité du verbe :

> De la musique avant toute chose,
> Et pour cela préfère l'Impair
> Plus vague et plus soluble dans l'air,
> Sans rien en lui qui pèse ou qui pose
> […]
> De la musique encore et toujours !
> Que ton vers soit la chose envolée
> Qu'on sent qui fuit d'une âme en allée
> Vers d'autres cieux à d'autres amours.[5]

Ut musica poesis, serait-on tenté de résumer.[6] Mais la poétique formulée par Verlaine, qui, en guise de traditionalisme, se distancie bien d'un 'art poétique' à la Horace ou Boileau, va plus loin que la simple imitation : en premier lieu, la poésie telle que l'envisage Verlaine cherche, certes, à exprimer le « *vague* », le fugitif et l'indicible auxquels donne accès une écoute musicale. Mais les strophes citées impliquent, deuxièmement, que cet art aussi poétique que musical prévoirait également un accès au monde : il s'agit de 'sentir' comment « *la chose envolée* » s'échappe d'une âme humaine, poursuivant – « [s]*ans rien en* [elle] *qui pèse ou qui pose* » – des

[5] Paul Verlaine. [1959] (1965). *Œuvres poétiques complètes*. Éd. par Y.-G. Le Dantec/Jacques Borel. Paris : Gallimard (Éditions de la Pléiade), 326sq.

[6] Cf. l'ouvrage de Winfried Eckel. (2015). *Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik. Ein Beitrag zur Poetik der Figuration*. Paderborn : Fink, mais qui ne considère pas Verlaine dans son aperçu historique du rapport entre poésie et musique européennes.

sentiments amoureux. Si la forme de la poésie, selon Verlaine, est censée rivaliser avec, et en cela devenir, de la musique, son objet consiste aux états d'âme de l'être humain. La musicalité de la forme entraîne la subjectivité du contenu.[7]

Cette approche poétologique est reprise, par altérations, par Stéphane Mallarmé. Si celui-ci préconise moins une écriture d'apesanteur, à l'instar des *Romances sans paroles* (1874) de Verlaine, qu'il prône la sonorité des mots eux-mêmes,[8] il partage avec Verlaine l'idée que la musique fournirait au poète une inspiration majeure, voire un modèle incontournable : « *y eut-il* […] *lieu de confronter à telles phrases une réminiscence de l'orchestre* ».[9] Réminiscence, parallèle, analogie même : car Mallarmé s'engage à effacer toute différence entre 'La Musique et les Lettres' : « *oublions la vieille distinction, entre la Musique et les Lettres, n'étant que le partage* […] *du cas premier* » (ML, p. 69). La poésie se voue par conséquent au but de « *nier l'indicible, qui ment* » (ML, p. 73), puisque « *ouïe* » et « *feuillet* » (ML, p. 69), art des sons et art des mots, connaissent « portée égale » face à une essence commune, que Mallarmé appelle « *l'Idée* » de l'œuvre (ML, p. 69). Comme chez Verlaine, inspiration devient convergence, et poésie et musique s'approchent l'une de l'autre par moyen de la création poétique. Se révèle alors, de Verlaine à Mallarmé, le fil rouge au cœur du mouvement symboliste – de sorte que Jean Moréas, dans son manifeste *Le*

[7] Cf. Müller 1983, pp. 84–106.
[8] Cf. Touya de Marenne 2005, pp. 87–142 ; Eckel 2015, pp. 263–309.
[9] Stéphane Mallarmé. (2003). *Œuvres complètes* 2. Éd. par Bertrand Marchal (*Œuvres complètes* 2. Éd. par Bertrand Marchal. Tome 2). Paris : Gallimard (Éditions de la Pléiade) (= ML), p. 68.

Symbolisme de 1886, ne manque pas de s'incliner devant les deux poètes qu'il considère chefs de file.[10]

Musicalité subjective, vague suggestion, transformation du langage poétique – voilà les ingrédients essentiels communs aux différents styles des symbolistes. C'est à l'époque de cette poésie que les jeunes Proust et Hofmannsthal saisissent leurs plumes littéraires – nés en 1871 et en 1874 respectivement, leurs œuvres précoces coïncident exactement avec l'apogée du mouvement symboliste autour de 1890. Ils se trouvent apparemment tous deux dans une position de successeur : d'une part Proust, admirateur de Mallarmé et de Richard Wagner, ce dernier ayant à son tour profondément fasciné le maître de la Rue de Rome ;[11] d'autre part Hofmannsthal, qui fait connaissance des symbolistes français à l'aide de Stefan George et Hermann Bahr.[12] Tous les deux proches d'un 'art nouveau' littéraire et d'une poétique

[10] Cf. Jean Moréas. (1973). *Les premières armes du Symbolisme*. Éd. par Michael Pakenham (Textes littéraires. Éd. par Keith Cameron. Tome 8). Exeter : University of Exeter, p. 31.

[11] En ce qui regarde Proust et Mallarmé, cf. Akio Ushiba. (2005). « Proust et Mallarmé », *In Proust au tournant des siècles* 2. Éd. par Bernard Brun/Juliette Hassine. Paris/Caen : Lettres modernes Minard, pp. 85–108.; concernant Proust et Wagner cf. Theo Hirsbrunner. (2012). « Proust und der französische Wagnerismus », In *Marcel Proust und die Musik. Beiträge des Symposiums der Marcel Proust Gesellschaft*. Éd. par Albert Gier. Cologne : Insel, pp. 18–27 ; Arne Stollberg. (2012). « Die Sinnlichkeit des Gedenkens. Aspekte der Leitmotivik bei Wagner und Proust », *In Marcel Proust und die Musik. Beiträge des Symposiums der Marcel Proust Gesellschaft*. Éd. par Albert Gier. Cologne : Insel, pp. 87–103 ; Luc Fraisse. (2022). « Jusqu'à quel point la Recherche serait-elle un roman wagnérien ? », *In Proust et la musique*. Éd. par Sjef Houppermans et al. Leyde/Boston : Brill, pp. 33–47.

[12] Cf. Steven P. Sondrup. (1976). *Hofmannsthal and the French Symbolist Tradition*. Berne/Francfort-sur-le-Main : Herbert Lang, pp. 23–36 ; Thomas Martinec. (2023). *Unsagbarkeit und Musik in der Poetik um 1900. Ein Beitrag zur Rezeption des romantischen Musikbegriffs*. Baden-Baden : Rombach Wissenschaft, p. 201.

proche des symbolistes,[13] ils laissent néanmoins transparaître certaines réserves à l'égard du mouvement.

Qui plus est, il s'agit de réserves bien comparables. Proust, dans son fragment *Jean Moréas*, inclus dans la liasse éditée sous le titre *Contre Sainte-Beuve*, reconnaît à la poésie symboliste une « *école du sous-entendu* », qui, cependant, souffrirait d'un « *néant du fond* », d'une « *absence d'originalité* », voire d'une « *sorte de banalité et de souffle* ».[14] Son jugement est encore plus sévère dans l'essai *Contre l'obscurité* de 1896 : constatant que les œuvres littéraires récentes deviennent « *à peu près inintelligibles* » (CSB, p. 391), Proust assigne à la poésie de son temps une obscurité double : « *obscurité des idées et des images d'une part, obscurité grammaticale de l'autre* » (CSB, p. 391). S'il reconnaît bien l'intérêt des poètes de cultiver, dans leurs œuvres, image symbolique (métaphorique) et idée, que Proust, suivant Mallarmé (cf. ML, p. 69), considère inséparable de la langue poétique (cf. CSB, p. 392), il attaque la pratique littéraire qu'en déduisent les symbolistes :

> Les œuvres purement symboliques risquent donc de manquer de vie et par là de profondeur. […] [A]u lieu de toucher l'esprit […], les poèmes, qui devraient être de vivants symboles, ne sont plus que de froides allégories (CSB, p. 394).

Un lyrisme trop chiffré, une ambiguïté opaque, un hermétisme gratuit dénaturent, d'après Proust, la poésie, quitte à lui ôter tout rapport à la vie

[13] En ce qui concerne la proximité de l'œuvre proustienne d'une esthétique de l'art nouveau, cf. Cyril Barde. (2023). *Littérature et Art nouveau. De Mallarmé à Proust*. Paris : Classiques Garnier. Hofmannsthal, quant à lui, figure fréquemment dans des anthologies dédiées à l'art nouveau en littérature moderne. Cf. Jürg Mathes (éd. sc.). (1982). *Prosa des Jugendstils*. Éd. par Jürg Mathes. Stuttgart : Reclam, pp. 41–59.

[14] Marcel Proust. (1971). *Contre Sainte-Beuve. Précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Éd. par Pierre Clarac/Yves Sandre. Paris : Gallimard (Éditions de la Pléiade) (= CSB), 311.

réelle. À l'artificialité superficielle et stérile, il oppose la « *profondeur* » de la « *vie* » susceptible de « *toucher l'esprit* » au lieu de vaguement concevoir une notion idéelle. Si cette prise de position semble recommander à un symbolisme devenu rigidie la chantabilité légère à la Verlaine, elle sert principalement à esquisser la poétique de Proust même. Car celui-ci est bien loin de désavouer un langage recherché qui se distingue du parler de tous les jours, appréciant au contraire « *une sorte de musique latente que le poète* [puisse] *faire résonner en nous avec une douceur incomparable* » (CSB, p. 393). Il faut, cependant, que cette douce résonance parle directement du poète derrière le texte : c'est son esprit qui, par la musicalité de son langage individuel, nous parle en tant que poème – sans se coder en forme de symbole. Pour ce faire, le poète doit s'écouter soi-même comme un morceau musical. Cette poétique mélophile proustienne dépasse le symbolisme en intégrant dans le processus de création l'intérieur et la conscience du poète, voire en faisant du poème un portrait verbal du seul artiste :

> Les belles choses que nous écrirons si nous avons du talent sont en nous, indistinctes, comme le souvenir d'un air qui nous charme sans que nous puissions en retrouver le contour […]. Le talent est comme une sorte de mémoire qui leur permettra de finir par rapprocher [de soi-même] cette musique confuse, de l'entendre clairement, de la noter, de la reproduire, de la chanter (CSB, p. 312).

Du chant à la parole lyrique : la poétique de Proust consiste à s'écouter soi-même afin de se composer en partition verbale – création de soi qui, évidemment, pour le futur auteur de la *Recherche*, passe par la mémoire.

Cette poétologie fortement imprégnée par le symbolisme contemporain, mais soucieux de ne pas se contenter de son esthétisme sonore, constitue une parallèle remarquable au point de vue du jeune Hofmannsthal : en 1895, dans un compte-rendu des *Poèmes et poésies* de Francis Vielé-Griffin, parus la même année, l'enfant prodige du mouvement de la Jeune

Vienne atteste au symbolisme un manque de vitalité immédiate. C'est en tant qu'exemple de cette écriture glacée et distanciée que sert le volume de Vielé-Griffin : « *C'est comme s'il n'avait jamais touché aux choses dont il parlait, jamais senti leur odeur comme les enfants sentent l'odeur des chambres et jardins et ruelles, jamais goûté leur arôme* ».[15] Tandis que Proust, par l'évocation de l'idée de la parole poétique, implique que nonobstant toute réserve, Mallarmé reste un modèle qu'il faut tout autant suivre que dépasser, c'est Verlaine que Hofmannsthal cite comme chef de file incontournable.[16] Artiste séduisant par son génie (cf. RuA, p. 153), Verlaine aurait produit des épigones tels que Vielé-Griffin, mais dont la plume produirait « *quelque chose de froid, qui inquiète* » (RuA, p. 153).[17] Quoique les coordonnées exactes illustrent des différences de détail – Verlaine au lieu de Mallarmé –,[18] le bilan que tirent Proust et Hofmannsthal face au symbolisme représente un

[15] Hugo von Hofmannsthal. (2015). *Reden und Aufsätze* 1. *1891–1901*. Éd. par Hans-Georg Dewitz et al. (*Sämtliche Werke*. *Kritische Ausgabe*. Éd. par Rudolf Hirsch et al. Tome. 32). Francfort-sur-le-Main : Fischer (= RuA), p. 153 : « *Es ist, als ob er die Dinge, von denen er redet, nie angerührt hätte, nie wirklich ihren Geruch gerochen, wie Kinder den Geruch von Zimmern und Gärten und Gassen riechen, nie wirklich ihren Geschmack geschmeckt* ».

[16] La poésie du jeune Hofmannsthal est effectivement souvent comparée à celle de Verlaine. Cf. Sondrup 1976, pp. 75–77, 80–82 ; Elsbeth Dangel-Pelloquin/Alexander Honold. (2024). *Grenzenlose Verwandlung*. *Hugo von Hofmannsthal*. *Biographie*. Francfort-sur-le-Main : Fischer, p. 225.

[17] Il y aurait « etwas beunruhigend Erkältendes » dans les textes de Vielé-Griffin (RuA, p. 153).

[18] Notons néanmoins que les poètes figurent tous deux parmi les influences qu'à partir de 1916, Hofmannsthal qualifie de majeures en s'interrogeant rétrospectivement sur l'évolution de son écriture : cf. Hugo von Hofmannsthal. (2015). *Aphoristisches, Autobiographisches, Frühe Romanpläne*. Éd. par Ellen Ritter (*Sämtliche Werke*. *Kritische Ausgabe*. Éd. par Rudolf Hirsch *et al*. Tome 37). Francfort-sur-le-Main : Fischer, p. 157: « *Premières influences : Edgar Poe – Baudelaire – Verlaine – Mallarmé : l'esprit du temps : le musical* » (« *Frühe Einflüsse : Edgar Poe – Baudelaire – Verlaine – Mallarmé : der Zeitgeist : das Musikhafte* »).

dénominateur commun de leurs trajectoires artistiques : s'ils s'inclinent devant les artistes phares Verlaine et Mallarmé et qu'ils font l'éloge de l'innovation stylistique que ceux-ci ont prodiguée à la poésie, ils ne cachent point leur ambition de surmonter les modèles au lieu de devenir de simples épigones – sort qu'ils décèlent dans les textes de Moréas et de Vielé-Griffin respectivement. Proust et Hofmannsthal s'imposent chacun, en conséquence de leurs lectures et réflexions poétologiques, comme successeurs critiques des symbolistes. Et ils le font tous deux, en partie, à travers une réflexion sur la musique.

2) La poésie comme papillon : Proust écoutant du Chopin

Les *Portraits de musiciens*, écrits en 1895 et publiés dans *Les plaisirs et les jours* en 1896, connaissent un statut marginal dans l'œuvre proustienne – à en croire la critique. On peut certes se contenter de conclure qu'ils « sont mauvais »,[19] mais une lecture plus précise permet de comprendre leur position centrale dans le recueil de 1896.[20] Les quatre compositeurs dont les poèmes font l'éloge se laissent comprendre comme quatre figures de référence artistique, quatre poètes-musiciens modèles. Car lus à travers le prisme de la réception proustienne des symbolistes, du goût de la musicalité du verbe et du souci de revigorer une poésie devenue épigonale, ils traduisent la recherche d'un propre langage poétique. Celui-ci se veut autant libre de toute obscurité symboliste, les poèmes étant d'une facilité qui rappelle plutôt le romantisme lamartinien ou hugolien, qu'enrichi par

[19] Stéphane Chaudier. (2020). « Les descriptions musicales de Proust », *In Musiques de Proust*. Éd. par Cécile Leblanc/Françoise Leriche/Nathalie Mauriac Dyer. Paris : Hermann, pp. 277–299, ici p. 280.

[20] Cf. Cécile Leblanc. (2012). « Schrift und Musik in Prousts *Les plaisirs et les jours* », *In Marcel Proust und die Musik. Beiträge des Symposiums der Marcel Proust Gesellschaft*. Éd. par Albert Gier. Cologne : Insel, pp. 28–44, p. 28, qui assigne aux quatre poèmes une position centrale (« *Zentralstellung* »), les considérant l'âxe de symétrie des *Plaisirs*.

l'imaginaire musical de son époque. Ainsi, les petites compositions de Proust multiplient les *Leitmotive* de façon wagnérienne : trois poèmes sur quatre situent leur propos dans un jardin ou dans un parc, faisant allusion à un contexte d'écoute musicale tel que l'esquisse également le conte *Famille écoutant la musique* de la série de vignettes narratives *Rêveries couleur du temps*, publiée dans le même recueil.[21] Il s'agit de spatialiser la musique, qui est décrite à partir des associations du sujet lyrique à l'écoute : dans un « *Jardin pensif, affectueux, frais et fidèle, / Où se baisent les lys, la lune et l'hirondelle* ».[22] Se profilent encore d'autres motifs clés comme les « *pleurs* » (PJ, pp. 82–84), le contact immédiat entre âme humaine et œuvre musicale (PJ, p. 82) et la qualité mémorable de la musique (cf. PJ, pp. 82sq.), qui, pourtant, « *frappe de nouveau pour la première fois* » à chaque inspiration et à chaque écoute (PJ, p. 84). Proust conçoit ici un tissu de sensations musicales transposées dans le médium de la parole. Dans les *Portraits de musiciens*, il cherche à la fois à professer sa révérence devant des idoles artistiques (de sa jeunesse) et à trouver son propre langage musico-poétique.

Si les poèmes *Gluck*, *Schumann* et *Mozart*, en plus de leur connexion par le motif du jardin, renvoient explicitement aux œuvres des compositeurs dont Proust s'inspire (*Alceste*, *Iphigénie en Aulide*, *Orfeo ed Euridice* pour Gluck, *Don Giovanni* et *Die Zauberflöte* pour Mozart, les coordonnées géographiques du Rhin et de Cologne pour Schumann), le

[21] Cf. PJ, 108sq. : « *Pour une famille vraiment vivante où chacun pense, aime et agit, avoir un jardin est une douce chose.* […] *Mais pour une famille vraiment vivante, où chacun pense, aime et agit, pour une famille qui a une âme, qu'il est plus doux encore que cette âme puisse, le soir, s'incarner dans une voix, dans la voix claire et intarissable d'une jeune fille ou d'un jeune homme qui a reçu le don de la musique et du chant* ».

[22] Marcel Proust. (1971). Jean Santeuil. *Précédé de Les Plaisirs et les jours*. Éd. par Pierre Clarac/Yves Sandre. Paris : Gallimard (Éditions de la Pléiade) (= PJ), p. 84.

poème sur Chopin fait exception. Sans aucun nom propre, hormis son titre, et sans localisation fictive illustrative, placé notamment en tête du petit quatuor lyrique, *Chopin* semble avoir une valeur plus programmatique et, en cela, plus poétologique que les autres *Portraits de musiciens*. Au lieu de passer par l'évocation de personnages ou de lieux dramatiques et biographiques, le poème sur le pianiste franco-polonais s'intéresse à la fois plus généralement et plus immédiatement au rapport entre musique et poésie : si les trois compositeurs allemands fournissent au panthéon personnel de Proust des statues vénérables, Chopin lui est, en 1895, une figure d'identification artistique.
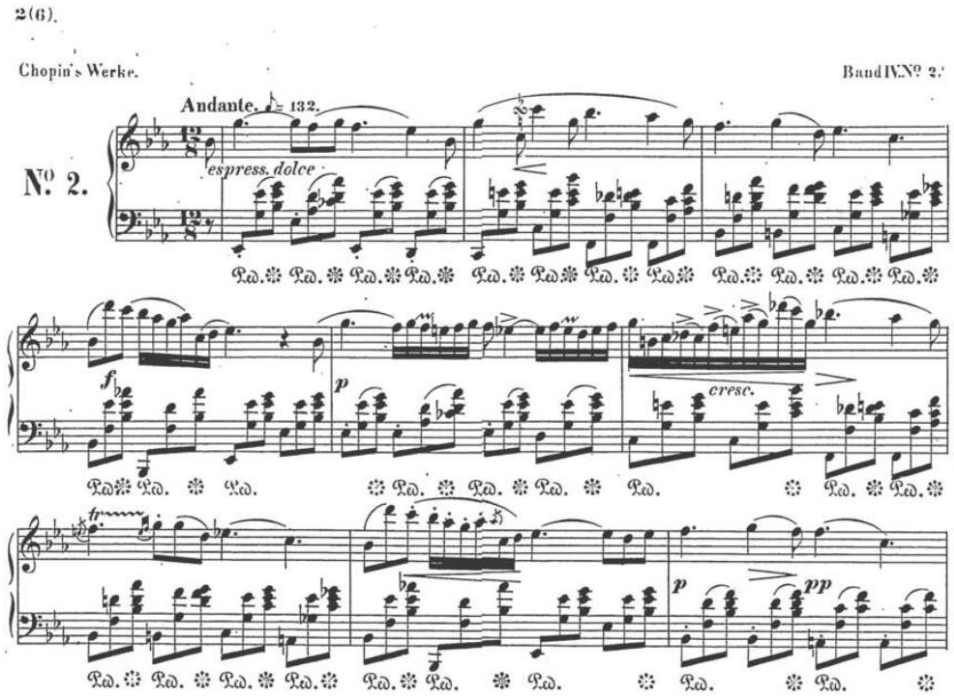
L'effet qu'exerce la musique de Chopin sur le sujet lyrique, semble plus immédiat que celui des autres compositeurs dans la mesure où il ne passe par aucun intermédiaire telles que les énumérations d'œuvres dans les poèmes suivants.[23] Le portrait de Chopin consiste donc aux associations évoquées par sa musique : le musicien se transforme en son art, sans que celui-ci ne soit précisé ou concrétisé par des titres ou des citations. Art et artiste deviennent ici synonymes, et ceci à partir de l'écoute que semble avoir vécue le sujet lyrique, qui chante la louange du compositeur. Cela se profile plus clairement si nous regardons de près la structure du texte : Les quinze vers du poème consistent de cinq propositions complètes, presque toutes de longueur différente (prenant d'abord trois vers, puis quatre, ensuite deux fois un seul avant de prendre six vers entiers pour la proposition finale). L'asymétrie – l'impair, pour citer Verlaine –,[24] est complémentée par l'alternance capricieuse entre de différents états d'âme que le sujet lyrique professe entendre dans l'art de Chopin : les « *pleurs* » (PJ, p. 82 : v. 9)

[23] On aurait pu imaginer que soient mentionnées des notions de genre comme 'Nocturne', 'Mazurka', 'Polonaise', 'Valse' ou 'Sonate'.
[24] Cf. Chaudier 2020, p. 286 pour l'influence de Verlaine sur la notion musicale de Proust dans ce contexte.

reviennent comme « larmes » et « sanglots » (PJ, p. 82 : v. 1), puis s'approfondissent en « *douleur* » (PJ, p. 82 : v. 5) et « *désespoir* » (PJ, p. 82 : v. 11), mais basculent finalement dans « *Sourire* » et « *Espoir* » (PJ, p. 82 : v. 15) qui se mêlent à la souffrance (cf. PJ, p. 82 : v. 13). La musique de Chopin, telle que la verbalise Proust, trace un itinéraire des sentiments qui se relaient et se superposent. Y correspondent les isotopies de l'eau (cf. PJ, p. 82 : v. 1, 3, 10, 13) et de la lumière (cf. PJ, p. 82 : v. 10, 13), dont la juxtaposition du « *soleil inondant ta chambre de malade* » (PJ, p. 82 : v. 13) annonce le chiasme conclusif : « *Sourire du regret et larmes de l'Espoir !* » (PJ, p. 82 : v. 15).[25]

Cependant, l'inspiration poétique que Proust retient de son image de Chopin va bien au-delà de la seule échelle thématique. Car, comme l'indique la métaphore du papillon qui « *sans se poser traverse* » les différents sentiments (PJ, p. 82 : v. 2), « [j]*ouant sur la tristesse ou dansant sur les flots* » (PJ, p. 82 : v. 3), les vagabondages syntaxiques du poème imitent ludiquement le cours des phrases de Chopin. Dans un poème sur le compositeur franco-polonais, des inversions (cf. PJ, p. 82 : v. 8, 10), hypotaxes et appositions constituent un équivalent lyrique des mélodies rêveuses, graciles et richement ornées de ses morceaux. Citons par exemple la reprise du premier motif du *Nocturne en mi bémol majeur* (op. 9), soit les mesures 5 à 8 :[26]

[25] Cf. Leblanc 2012, p. 40.
[26] Frédéric Chopin. (1936). *Nocturne n° 2, op. 9*. Alexandria : Alexander Street Press/Breitkopf & Härtel.



Quoique la structure des accords reste relativement simple sans provoquer la tonalité de mi bémol majeur (hormis quelques bécarres, un re bémol et un sol bémol dans des positions de passage), la mélodie s'amuse à décorer par appoggiature (m. 5, 3ème temps), trémolo (m. 7, 1er temps) et doubles croches (m. 5, 6 et 8) les progressions harmoniques des quatre mesures. La phrase musicale et la phrase poétique, sous la plume de Proust écoutant Chopin, convergent. C'est dans *À Recherche du temps perdu*, dans *Un amour de Swann* (*Du côté de chez Swann* (1913)), que Proust rappellera la parenté entre le style de Chopin et l'écriture littéraire, en faisant saisir à Madame Cambremer le chemin sentimental que parcourrait une phrase du compositeur :

> Elle avait appris dans sa jeunesse à caresser les phrases, au long col sinueux et démesuré, de Chopin, si libres, si flexibles, si tactiles, qui commencent par chercher et essayer leur place en dehors et bien loin de la direction de leur départ, bien loin du point où on avait pu espérer qu'atteindrait leur attouchement, et qui ne se jouent dans

> cet écart de fantaisie que pour revenir plus délibérément – d'un retour plus prémédité, avec plus de précision, comme sur un cristal qui résonnerait […] – vous frapper au cœur.[27]

Voici l'exégèse narrative des papillons traversant le poème, qui « *volent de fleur en fleur* » (PJ, p. 82 : v. 7) – « *comme sur un cristal qui résonnerait* » –, telles les décorations mélodieuses de Chopin avant d'entrer dans leur arrière-fond harmonique. On peut aller jusqu'à y comparer les nombreux impératifs du vers 4, qui ne se rattachent à aucun membre grammatical avant que le vers suivant ne spécifie leur mode et leur emploi à la deuxième personne du singulier. Chez Proust, les mots du poème flottent dans la syntaxe et 'papillonnent' à travers les isotopies comme les notes ornementales d'un Nocturne de Chopin tournent autour de leurs accords avant de retrouver la tonique. Cette *ekphrasis* musicale donne une image poétique d'un artiste qui,[28] à son tour, sert de modèle pour le jeune Proust. On aura noté que l'alternance des humeurs (« *Rêve, aime, souffre, crie, apaise, charme ou berce* » (PJ, p. 82 : v. 4)) ainsi que l'évocation de « [l']*oubli vertigineux* » (PJ, p. 82 : v. 6), préfigurent des éléments thématiques qui resteront centraux jusqu'à la fin de la *Recherche du temps perdu*. Plus saisissante encore : l'image de la « *chambre de malade* » (cf. PJ, p. 82 : v. 13), qui, rappelant le héros frêle et sensible du cycle romanesque, transforme Chopin en personnage littéraire proustien par excellence, superposant davantage compositeur romantique et poète de l'époque fin-de-siècle.[29] Vie intérieure, génialité créatrice de la maladie, alternance rapide des émotions, goût de la

[27] Marcel Proust. (1987). *À la recherche du temps perdu* 1. Éd. par Jean-Yves Tadié et al. Paris : Gallimard (Éditions de la Pléiade), p. 326. Cf. pour un commentaire du passage Leblanc 2012, p. 36.
[28] Cf. Leblanc 2012, p. 35.
[29] Cf. *ibid*.

description soignée, de l'allusion lyrique, de la sonorité des mots –[30] se voient déjà réunis quantité d'éléments caractéristiques de l'œuvre plus tardive, mais qui, en 1895, explorent un lyrisme mélophile pour établir, selon un imaginaire musical, une propre écriture poétique.

Et Proust de laisser sous-entendre ses inspirations philosophiques. Car l'idée que la musique exprimerait immédiatement les sentiments et, par conséquent, la volonté de l'être humain, est un topos répandu que le XIX[ème] siècle emprunte à Arthur Schopenhauer. Dans son chapitre 'à propos de la métaphysique de la musique' (*Zur Metaphysik der Musik* (1844)), il avance la thèse que « *nous entendons* » dans le langage de la musique seule « *l'histoire secrète de notre volonté et de toutes ses émotions et aspirations* ».[31] Idée qui fait école – par exemple dans l'œuvre de Friedrich Nietzsche, d'après lequel la 'naissance de la tragédie' découle 'de l'esprit de la musique' (*Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872)). Supposant une « *identité du poète lyrique et du musicien* »,[32] Nietzsche déclare que la poésie serait le

[30] Notons par exemple les rimes intérieures et les assonances entre de différents vers (« *papillons* » (PJ, p. 82 : v. 2, 7), « *tourbillon* » (PJ, p. 82 : v. 9) ; « *douleur* » (PJ, p. 82 : v. 5), « *ardeur* » (PJ, p. 82 : v. 9), « *seigneur* » (PJ, p. 82 : v. 11) « *pleure* » (PJ, p. 82 : v. 14) ; « *joie* » (PJ, p. 82 : v. 8), « *accroît la soif* » (PJ, p. 82 : v. 9), « *désespoir* » (PJ, p. 82 : v. 11)), dont les effets d'échos complètent le tissage sonore des rimes finales.

[31] Arthur Schopenhauer. (1988). *Die Welt als Wille und Vorstellung*. *Zweiter Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält*. Éd. par Ludger Lütkehaus (*Werke in fünf Bänden*. Éd. par Ludger Lütkehaus. Tome 2). Zurich : Haffmans, p. 525 : « *wir vernehmen […] in ihrer Sprache die geheime Geschichte unsers Willens und aller seiner Regungen und Strebungen* ». La musique représenterait, par sa logique de dissonance et harmonie, la dialectique de discorde et conciliation que vivrait l'être humain dans ses transports intérieurs (cf. *ibid.*, 584).

[32] Friedrich Nietzsche. [1976] [2](1988). *Die Geburt der Tragödie*. *Unzeitgemäße Betrachtungen* 1–4. *Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Éd. par Giorgio Colli/Mazzino Montinari (*Kritische Studienausgabe*. Éd. par Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Tome 1). Berlin/Munique/New

produit d'un « *enchantement dionysiaque et musical* »,[33] qui la ferait naître en tant que suite naturelle de la musique : « *La musique met au monde la poésie à partir de soi-même* […] *: le mot, l'image, le terme cherche* [sic] *une expression analogue à la musique* ».[34] Le portrait poétique *Chopin* du jeune Proust, s'inscrit dans la lignée de la philosophie musicale de Schopenhauer et Nietzsche : en lisant les propres états d'âme comme une partition, en écoutant Chopin comme trace sonore de la propre subjectivité, le sujet lyrique met en œuvre une poésie qui reconduit l'écriture à son inspiration musicale. Plus immédiate et plus directement inspirée par la vie – que ce soit celle du sujet lyrique fictif ou celle de l'auteur sous-entendu dans le texte –, Proust cherche à la fois à innover en poésie postsymboliste et à illustrer son interprétation du rapport entre les deux arts : la poésie est le substrat verbal de la musique de l'âme. Elle vient du cœur et 'frappe au cœur', telle une phrase de Chopin.

3) Un art de la compassion : Hofmannsthal lisant du Wagner

Il en est de même pour Hofmannsthal, chez qui les notes musicales « *frappent, résonantes, à tous les cœurs* » aussi (G2, p. 49 : v. 2) –[35] non face à Chopin, mais à Wagner : le sonnet *« Zukunftsmusik »*, dont le titre, placé entre guillemets, cite l'essai du même titre écrit par le maître de Bayreuth en

York : Deutscher Taschenbuch Verlag/De Gruyter, p. 43 : « *Identität des Lyrikers mit dem Musiker* ».

[33] *Ibid.*, 44 : « *dionysisch-musikalische Verzauberung* ».

[34] *Ibid.*, Rec p. 42sq. : « Die Melodie gebiert die Dichtung aus sich […] : das Wort, das Bild, der Begriff sucht [sic] einen der Musik analogen Ausdruck ».

[35] Hugo von Hofmannsthal. (1988). *Gedichte* 2. Éd. par Andreas Thomasberger/Eugene Weber (*Sämtliche Werke*. *Kritische Ausgabe*. Éd. par Rudolf Hirsch et al. Tome 2). Francfort-sur-le-Main : Fischer (= G2), p. 49, v. 2 : « *Klingend an jegliches Herze sie schlagen* ». Nous suivons souvent, tout en mettant nos propres accents, la traduction fournie par Jean Yves Masson : Hugo von Hofmannsthal. (2006). *Le lien d'ombre*. *Poèmes complets*. Traduit de l'allemand, présenté et annoté par Jean-Yves Masson. Paris : Verdier, pp. 280–290. Le recueil a été publié à titre posthume.

1860, se trouve en deuxième position du recueil *Sieben Sonette*. Écrit en 1891, et donc peu avant la rencontre entre Hofmannsthal et George, les sept poèmes (dont un n'est pas de véritable sonnet, mais extrait de la pièce précoce *Gestern* de la même année) témoignent d'une période où Hofmannsthal connaît déjà le mouvement symboliste européen.[36] Avant d'interpréter le tableau musical que dessine *« Zukunftsmusik »*, il est, en conséquence, utile de jeter un coup d'œil sur son co-texte.

Car *« Zukunftsmusik »* n'est pas le seul poème du recueil à citer une autre œuvre : le sonnet en quatrième position, *« Epigonen »*, renvoie à un roman de Karl Immermann publié en 1836 qui s'interroge sur le problème d'être né trop tard pour prétendre à l'originalité intellectuelle et culturelle. Le jeune Hofmannsthal, Viennois de petite noblesse, transpose ce malaise vis-à-vis du propre héritage dans le domaine de la création artistique. En outre, c'est à nouveau Nietzsche qui, par sa *Deuxième considération intempestive* (*Zweite unzeitgemäße Betrachtung*) de 1874, semble avoir contribué au propos du poème :

> Vous hésitez pitoyablement entre les partisans
> De couleurs nouvelles, de sons propres et nouveaux,
> De doutes, de recherches, de rires et de gémissements nouveaux
> Et les gardiens figés de l'héritage.[37]

Il y a donc au centre du recueil la recherche de nouveaux moyens d'expressions, qui ne négligeraient ni la tradition, ni les apports tout nouveaux d'une jeune génération. Notons que les formes artistiques – « *couleurs nouvelles* » et « *sons propres et nouveaux* » – vont de pair avec un fond de sentiments lui aussi 'nouveau'. Il ne suffit pas que sons et couleurs

[36] Cf. Dangel-Pelloquin/Honold 2024, p. 74.

[37] « *Ihr schwanktet kläglich zwischen den Verfechtern / Von neuen Farben, neuen eignen Tönen, / Von neuem Zweifeln, Suchen, Lachen, Stöhnen, / Und zwischen des Ererbten starren Wächtern* ».

soient composés de façon innovatrice, mais ils sont également censés correspondre aux états d'âme des êtres humains – d'où la nécessité d'un nouvel art original et innovateur. Reprenant Immermann et la critique culturelle de Nietzsche, Hofmannsthal, dans les *Sieben Sonette*, part à la recherche d'une poésie conforme à son époque.

Il semble entre autres la trouver dans un imaginaire musical – et cela tout d'abord sous les auspices de ses prédécesseurs et contemporains. Car c'est, comme mainte fois chez les symbolistes, la théorie musicale wagnérienne qui procure l'inspiration. Comme chez Proust, le sujet lyrique de *« Zukunftsmusik »* décrit ses impressions à la suite de, ou pendant, l'écoute d'une prestation musicale. Et comme chez le « *parent de loin* » français,[38] le sujet lyrique reste à peu près insaisissable, ne s'exprimant jamais à la première personne : l'attention de l'*ekphrasis* musicale est toute portée vers l'œuvre et vers les effets qu'elle provoque.

Au premier regard, *« Zukunftsmusik »* est marqué d'une notion de la musique qui rappelle fortement le romantisme, et que Hofmannsthal a héritée du XIX[ème] siècle.[39] La musique serait au-delà des mots, elle exprimerait ce que ceux-ci ne peuvent jamais verbaliser : « *Les mots sont des formules, ils sont impuissants à le dire, / Ils ne peuvent saisir les esprits de lumière* » (G2, p. 49 : v. 3sq.).[40] Étant donné la puissance absolue, quasiment divine de la musique – « *Divine et sans règle* » (G2, p. 49 : v. 10) –,[41] l'assemblée de

[38] C'est Hermann Broch qui propose de voir Proust et Hofmannsthal comme 'parents de loin', « Fernverwandte[] » : Hermann Broch. (1972). « Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften ». *In Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*. Éd. par Gotthart Wunberg. Francfort-sur-le-Main : Athenäum, pp. 435–454, ici p. 443.

[39] Cf. Martinec 2023, pp. 200–215.

[40] « *Worte sind Formeln, die können nicht sagen, / Können nicht fassen die Geister, die hellen* ».

[41] « *Regellos göttlich* ».

« *tous les cœurs* » (G2, p. 49 : v. 2), et de plusieurs « *âmes* » au pluriel (G2, p. 49 : v. 5),[42] se laisse lire comme une réunion religieuse, à l'instar d'un service ou d'un auditoire de messe. Il s'agit ici d'une sacralisation collective de l'art musical, où est vénéré le « *mécanisme titanesque* » (G2, p. 49 : v. 14) de la musique de l'avenir wagnérienne.[43]

Le titre du sonnet nous demande de nous rappeler les théories de l'art que Wagner développe dans l'essai de 1860. Fondé non par le compositeur lui-même, mais par les lecteurs et critiques de son essai *Das Kunstwerk der Zukunft* de 1849, la notion de 'Zukunftsmusik' inspire à l'essai en question, écrit en 1860 en tant que lettre à Frédéric Villot, publié en 1861, son propos principal. En retraçant le développement de sa propre œuvre musico-dramatique et en critiquant la scène d'opéra de son époque, Wagner proclame la nécessité d'une nouvelle poésie dans laquelle le poète réussisse à « *employer le langage d'une manière à le faire agir sur le sentiment lui-même* ».[44] Songeant à « *un changement total de la participation du poète à l'œuvre d'art* » (ZM, p. 63),[45] Wagner déduit une poétique de la musicalisation, selon laquelle l'art poétique s'approprie, voire devienne l'art des sons : « *en conséquence, devrait nous être l'œuvre poétique la plus réussie celle qui, dans son achèvement ultime, deviendrait complètement de la musique* » (ZM, 64).[46]

[42] « *die Seelen* ».
[43] « *Titanengetriebe* ».
[44] Richard Wagner. (1983). *Musikästhetik. Reformschriften. 1854–1869*. Éd. par Dieter Borchmeyer (*Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Éd. par Dieter Borchmeyer. Tome 8). Francfort-sur-le-Main : Insel (= ZM), p. 64 : « *die Sprache, in einer Weise zu verwenden, daß es auf das Gefühl selbst wirke* ».
[45] « *einer gänzlichen Veränderung des Charakters der Teilnahme des Dichters an dem Kunstwerke* ».
[46] « *als das gelungenste Werk des Dichters müßte uns daher dasjenige gelten, welches in seiner letzten Vollendung gänzlich Musik würde* ».

Repérant ainsi la nécessité d'une poésie plus immédiate, qui provoque de plus fortes sensations auprès du public, Wagner conclut que la poésie se trouve face à une bifurcation :

> Face à cette prise en connaissance indéniable, il ne devrait plus être ouvert à la poésie que deux itinéraires de développement. Soit une transition totale dans le champ de l'abstraction, une combinaison pure des termes et de la représentation du monde par l'explication des lois logiques de la pensée. Et cela, elle l'accomplit en tant que philosophie. Soit une fusion profonde avec la musique, à savoir avec la musique dont la capacité infinie a été gagnée pour nous par la symphonie de Beethoven (ZM, p. 72).[47]

D'après Wagner, ou la poésie se consacre à la pensée abstraite, à la raison et à l'énonciation d'arguments et d'idées, se faisant ainsi écriture philosophique qui opère par moyen de notion et de logique, ou bien elle se transforme en musique, par les procédés de laquelle elle serait capable de toucher immédiatement le sens et la sensibilité de l'homme. Si le compositeur allemand favorise cette seconde voie pour marier poésie et musique, et leur dédier l'espace de la scène théâtrale afin de poursuivre l'œuvre d'art totale (*Gesamtkunstwerk*), le poète autrichien, malgré toute fascination dont témoigne le sonnet, semble avoir des doutes. Certes, l'éloge de la 'musique de l'avenir' par le sujet lyrique du poème fait la part belle à la splendeur divine et vénérable de la musique, mais c'est précisément l'aspect utopique qui, chez Hofmannsthal, ne peut se passer d'un point d'interrogation : son sujet lyrique implique de l'incertitude par rapport au moment auquel revient cette nouvelle musique : « *Est-ce pour aujourd'hui, ou pour les jours à*

[47] « *Gegenüber dieser unabweislichen Erkenntnis dürften der Poesie fortan nur noch zwei Entwicklungswege offen stehen. Entweder gänzliches Übertreten in das Feld der Abstraktion, reine Kombination von Begriffen und Darstellung der Welt durch Erklärung der logischen Gesetze des Denkens. Und dies leistet sie als Philosophie. Oder innige Verschmelzung mit der Musik, und zwar mit derjenigen Musik, deren unendliches Vermögen uns durch die Symphonie Beethovens erschlossen worden ist* ».

venir ? » (G2, p. 49 : v. 8).[48] Au lieu de tout simplement emprunter à Wagner l'idée programmatique d'un art adressé à l'avenir auquel le poète-musicien soit censé aspirer, Hofmannsthal met en scène un sujet lyrique qui est tout autant enthousiasmé par le « *mécanisme titanesque* » de la musique qu'il s'en voit conduit à la réflexion. La question rhétorique du vers 8 s'interroge sur la portée de cette 'musique de l'avenir', qui pourrait bien s'adresser au présent. L'emploi du verbe allemand *gelten* souligne le sens de l'argumentaire philosophique que Hofmannsthal déduit de la pensée wagnérienne : *gelten* dit à la fois 'être valable', 'être vrai', 'être le cas' et 'être dédié à', 'être consacré à', 'être pour'. Le poète implique que l'immédiateté des sentiments que Wagner voit au centre de son esthétique musicale, est dédiée non à l'avenir, mais à l'art de son temps. Dans *« Zukunftsmusik »*, Hofmannsthal inaugure en premier lieu, sous le signe du compositeur de Bayreuth, une nouvelle poésie qui serait passée par la musique, mais il en retient par ailleurs une prise de position sur l'éthique de l'art.

Pour mieux comprendre l'idée derrière cette prise de position, il faut considérer le poème qui ouvre le recueil : dans *Künstlerweihe*, 'Consécration de l'artiste', le sujet lyrique fait le bilan des artistes de sa génération : « *Nous allons, muets, timides, courbés d'effroi,* / *Et cachons craintivement ce que nous cultivons dans nos cœurs* / *Et prononçons des paroles dépourvues d'émotion* / *Et célébrons des choses mortes avec délices* » (G2, p. 48 : v. 1–4).[49] On reconnaît ici le dilemme que Hofmannsthal observe dans le mouvement symboliste (comme Proust) : l'éloge lyrique de choses mortes finit par produire des œuvres dénuées de vie, dans lesquelles les vrais sentiments humains (« *ce que nous cultivons dans nos cœurs* ») n'auraient

[48] « *Gilt es dem Heute, den kommenden Tagen* ? ».

[49] « *Wir wandern stumm, verschüchtert, bang gebückt / Und bergen scheu, was wir im Herzen hegen, / Und reden Worte, die uns nicht bewegen, / Und tote Dinge preisen wir entzückt* ».

aucune place. Le culte du parfait, de l'achevé, ne correspond pas au for intérieur de l'artiste qui, lui plein d'originalité, de créativité, ne parvient plus à s'exprimer : « *Notre âme est ensevelie, et elle étouffe…* » (G2, p. 48 : v. 5).[50] Ensuite, le sujet lyrique déclare avoir lu le roman de *Perceval*, que Wolfram von Eschenbach remanie depuis Chrétien de Troyes autour de 1200, et qui fournit à Wagner la matière de sa dernière pièce, son 'Festival scénique sacré' (*Bühnenweihfestspiel*) *Parsifal*. C'est dès le premier poème que les *Sieben Sonette* explicitent la référence à Wagner. Et le sujet lyrique de trouver dans l'histoire du chevalier la réponse au dilemme de l'artiste profané. Il cite la question clé adressée à Perceval dans l'histoire : « *Devant moi se dressa la malédiction,* / *Qui déplore depuis le Graal perdu :* / *'Malheureux, pourquoi n'as-tu pas demandé ?!'* » (G2, p. 48 : v. 10–12).[51] Cette scène renvoie directement à plusieurs moments dans le conte du Graal, et il est probable que l'auteur de *« Zukunftsmusik »* ait principalement eu à l'esprit la pièce de Wagner. Dans celle-ci, le héros éponyme devient nouveau roi du Graal en vertu de sa preuve de compassion envers les souffrants – que ce soit la païenne démoniaque Kundry ou l'ancien prince du Graal Amfortas. La pièce promeut la compassion comme la plus haute des valeurs éthiques, et la qualité clé d'un sauveur : « *Bénie soit ta souffrance,* / *que la plus haute force de la compassion* / *et le pouvoir du plus pur savoir* / *donna au fou craintif* ».[52] Ainsi, le chevalier errant devient un nouvel avatar du Rédempteur chrétien. Seul celui qui partage la souffrance d'autrui pourrait

[50] « *Die Seele ist vergraben und erstickt…* ».
[51] « *vor mir stand der Fluch, / Der vom verlornen Gral herniederklagt: / 'Unseliger, was hast du nicht gefragt?!'* ».
[52] Richard Wagner. (1983). *Tristan und Isolde*. *Die Meistersinger von Nürnberg*. *Parsifal*. Éd. par Dieter Borchmeyer (*Dichtungen und Schriften*. *Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Éd. par Dieter Borchmeyer. Tome 4). Francfort-sur-le-Main : Insel (= P), p. 331 : « *Gesegnet sei dein Leiden, / das Mitleids höchste Kraft / und reinstes Wissens Macht / dem zagen Toren gab* ».

garder le sanctuaire du Graal (cf. P, p. 298sq.). En reprenant le fil de pensée de la pièce de Wagner, Hofmannsthal met au même rang les vertus du Christianisme et les codes éthiques de l'art : « *Par pressentiment et compassion, libère la souffrance muette : / Telle est la seule et unique consécration de l'artiste ! …* » (G2, p. 48 : v. 13sq.).[53] Consacré par une orientation morale, l'art devient une religion, mais qui est loin de tout esthétisme désintéressé et de tout solipsisme hermétique : si l'art se veut religion, l'artiste, en tant que figure messianique, est aux yeux du jeune Hofmannsthal censé s'engager à une éthique.

Cette lecture éthique du *Parsifal* que semble proposer Hofmannsthal dans *Künstlerweihe*, contribue à éclairer *« Zukunftsmusik »*, puisque le deuxième des *Sieben Sonette* évoque de nombreux mots renvoyant à l'éthique de compassion wagnérienne : le poème est ouvert par « *Les vagues grondantes de la sainte compassion* » (G2, p. 49 : v. 1),[54] qui, au vers 11, sont accompagnées par un « *comble de l'héroïsme et le plus brûlants des sentiments* » (G2, p. 49 : v. 11).[55] *« Zukunftsmusik »* est un palimpseste wagnérien – autant par son évocation du héros messianique que par l'image de la vague, signe annonciateur du sacré (cf. P, p. 285, 331).[56] La question clé de l'histoire de Percevel/Parsifal trouve chez Hofmannsthal une réponse aussi poétologique que philosophique : « *Qui est le Graal ? – Cela ne se dit pas* » (P, p. 295),[57] écrit Wagner. D'après Hofmannsthal, le Graal est l'art – le « *mécanisme titanesque* » de l'art animé par la compassion : la 'musique de

[53] « *In Mitleid ahnend stumme Qual befreie : / Das ist die einzig-eine Künstlerweihe !* ».
[54] « *Heiligen Mitleids rauschende Wellen* ».
[55] « *Heldenhaft höchstes und heiliges Fühlen* ».
[56] Mentionnons en outre que la prépondérance du <w>, dans *« Zukunftsmusik »*, fait écho aux allitérations des premiers vers du *Ring des Nibelungen*.
[57] « *Wer ist der Gral ? / Das sagt sich nicht* ».

l'avenir' est, par conséquent, dominée, guidée et inspirée par « *le vibrant pressentiment de l'amour rédempteur* » (G2, p. 49 : v. 14).[58] D'où la question au vers 8 : la 'musique de l'avenir' que le sujet lyrique écoute dans le drame musical wagnérien, est l'art du présent. L'art, d'après Hofmannsthal auteur des *Sieben Sonette*, consiste à pressentir ce qu'éprouvent les semblables de l'artiste (cf. G2, p. 49 : v. 6, 14), qui, quant à la Jeune Vienne, sera avant tout le poète. Celui-ci n'est donc point l'acteur d'un esthétisme épris des seuls symboles. Pour dépasser la littérature de son époque, Hofmannsthal inscrit à sa poétique une éthique des arts. Il se distancie en cela des influences pessimistes et relativistes de Schopenhauer et Nietzsche, et revendique un art qui, si mélophile, inter-médial et précieux qu'il soit, parle avant tout des sentiments humains qui l'entourent. En témoigne un de ses poèmes les plus connus, *Plus d'un, sans doute…* (*Manche freilich…*) : « *Et mon lot va au-delà de / la mince flamme ou frêle lyre de cette vie-ci* ».[59] Si, comme Hofmannsthal l'a lu chez Nietzsche, la poésie découle de la musique, toutes deux se voient appelées à la compassion, qui serait alors la plus haute valeur esthétique.

Conclusion

Proust et Hofmannsthal connaissent en conséquence des points de départ parallèles, mais en déduisent des poétiques différentes. Comparables, voire similaires dans l'intérêt pour la musicalité de la poésie et l'identification à un compositeur modèle, leurs écritures imaginent, chacune de manière distinctive, la place de l'artiste dans la société. Les deux recueils *Portraits de musiciens* et *Sieben Sonette*, jusque-là peu considérés par la

[58] « *Bebende Ahnung erlösender Liebe* ».

[59] Hugo von Hofmannsthal. (1984). *Gedichte* 1. Éd. par Eugene Weber (*Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Éd. par Rudolf Hirsch et al. Tome. 1). Francfort-sur-le-Main : Fischer, p. 54 : « *Und mein Teil ist mehr als dieses Lebens / Schlanke Flamme oder schmale Leier* ».

critique,[60] l'illustrent nettement. Selon Proust, la musique procure à la poésie les moyens pour représenter la vie intérieure de l'être humain : la composition poétique découle d'une écoute de soi-même en tant que partition, telle que la décèlerait la musique de Chopin. Au lieu d'écrire la subjectivité par moyen d'un symbole comme les poètes symbolistes, Proust approfondit les moyens d'expression personnelle de la poésie à l'aide de la musique. La poésie devient ainsi l'art de la vie de l'âme, comme le sera plus tard, dans son œuvre tardive, le roman. C'est justement de la « *lyre de cette vie-ci* » que traite, aux yeux de Proust, la poésie, tandis que Hofmannsthal cherche le sens de son art ailleurs.[61] Car pour lui, la poésie cherche à saisir les sentiments non du seul artiste, mais surtout des autres : elle est un art de la compassion, et le poète, tel Perceval/Parsifal chez Wagner, un successeur du Christ. La religion des arts, courant si répandu entre Munique et Vienne autour de 1900,[62] entraîne, d'après Hofmannsthal, des exigences morales pour l'artiste. Il chemine en cela vers une position de plus en plus chrétienne (qui annonce son œuvre plus tardive). Telle est la manière de l'enfant prodige de la Jeune Vienne de retrouver, dans le goût du beau, un accès au monde extérieur. Pour revenir à l'analyse par Adorno : « [i]*l ne peut se contenter du brillant de la belle vie* […]. *À cela, Proust seul rendit justice* ».[63]

[60] Cf. la critique sévère par Jean-Yves Masson. (2014). « Hofmannsthal et la musique », In *Littérature comparée et correspondance des arts*. Éd. par Michèle Finck/Yves-Michel Ergal. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, paragraphe 13.

[61] Idée qui reparaît en 1904 dans le *Gespräch über Gedichte* (*Entretien sur les poèmes*) : Cf. Hugo von Hofmannsthal. (1991). *Erfundene Gespräche und Briefe*. Éd. par Ellen Ritter (*Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Éd. par Rudolf Hirsch et al. Tome. 31). Francfort-sur-le-Main : Fischer, p. 76.

[62] Cf. Bernhard Böschenstein. (2006). *Von Morgen nach Abend. Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*. Munique : Wilhelm Fink, pp. 165–175.

[63] Adorno 203sq.: « *Er kann beim Glanz des schönen Lebens sich nicht bescheiden* […]. *Dem ist der eine Proust gerecht geworden* ».

Bibliographie

Éditions consultées

Adorno, Theodor W. (1977). *Kulturkritik und Gesellschaft 1*. *Prismen*. *Ohne Leitbild*. Éd. par Rolf Tiedemann (*Gesammelte Schriften*. Éd. par Rolf Tiedemann *et al*. Tome 10.1). Francfort-sur-le-Main : Suhrkamp.

Chopin, Frédéric. (1936). *Nocturne n° 2, op. 9*. Alexandria : Alexander Street Press/Breitkopf & Härtel, URL : http://www.ub.uni-heidelberg.de/cgi-bin/edok?dok=http%3A%2F%2Fwww.aspresolver.com%2Faspresolver.asp%3FSHMU%3B426348&katkey=1068543363 (consulté en dernier lieu le 19 novembre 2025 à 23h01).

Hofmannsthal, Hugo von. (1984). *Gedichte* 1. Éd. par Eugene Weber (*Sämtliche Werke*. *Kritische Ausgabe*. Éd. par Rudolf Hirsch *et al*. Tome 1). Francfort-sur-le-Main : Fischer.

– (1988). *Gedichte* 2. Éd. par Andreas Thomasberger/Eugene Weber (*Sämtliche Werke*. *Kritische Ausgabe*. Éd. par Rudolf Hirsch *et al*. Tome 2). Francfort-sur-le-Main : Fischer (= G2).

– (1991). *Erfundene Gespräche und Briefe*. Éd. par Ellen Ritter (*Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Éd. par Rudolf Hirsch *et al*. Tome 31). Francfort-sur-le-Main : Fischer.

– (2006). *Le lien d'ombre*. *Poèmes complets*. Traduit de l'allemand, présenté et annoté par Jean-Yves Masson. Paris : Verdier.

– (2015). *Reden und Aufsätze* 1. *1891–1901*. Éd. par Hans-Georg Dewitz *et al*. (*Sämtliche Werke*. *Kritische Ausgabe*. Éd. par Rudolf Hirsch *et al*. Tome 32). Francfort-sur-le-Main : Fischer (= RuA).

– (2015). *Aphoristisches, Autobiographisches, Frühe Romanpläne*. Éd. par Ellen Ritter (*Sämtliche Werke*. *Kritische Ausgabe*. Éd. par Rudolf Hirsch *et al*. Tome 37). Francfort-sur-le-Main : Fischer.

Mallarmé, Stéphane. (2003). *Œuvres complètes* 2. Éd. par Bertrand Marchal (*Œuvres complètes* 2. Éd. par Bertrand Marchal. Tome 2). Paris : Gallimard (Éditions de la Pléiade) (= ML).

[Mathes, Jürg (éd. sc.)]. (1982). *Prosa des Jugendstils*. Éd. par Jürg Mathes. Stuttgart : Reclam.

Moréas, Jean. (1973). *Les premières armes du Symbolisme*. Éd. par Michael Pakenham (*Textes littéraires*. Éd. par Keith Cameron. Tome 8). Exeter : University of Exeter.

Nietzsche, Friedrich. [1976] ^{2}(1988). *Die Geburt der Tragödie*. *Unzeitgemäße Betrachtungen I–IV*. *Nachgelassene Schriften 1870–1873*. Éd. par Giorgio Colli/Mazzino Montinari (*Kritische Studienausgabe*. Éd. par Giorgio Colli/Mazzino Montinari. Tome 1).

Berlin/Munique/New York : Deutscher Taschenbuch Verlag/De Gruyter.

Proust, Marcel. (1971). *Jean Santeuil*. *Précédé de Les Plaisirs et les jours*. Éd. par Pierre Clarac/Yves Sandre. Paris : Gallimard (Éditions de la Pléiade) (= PJ).

– (1971). *Contre Sainte-Beuve*. *Précédé de Pastiches et mélanges et suivi de Essais et articles*. Éd. par Pierre Clarac/Yves Sandre. Paris : Gallimard (Éditions de la Pléiade) (= CSB).

– (1987). *À la recherche du temps perdu 1*. Éd. par Jean-Yves Tadié *et al*. Paris : Gallimard (Éditions de la Pléiade).

Schopenhauer, Arthur. (1988). *Die Welt als Wille und Vorstellung*. *Zweiter Band, welcher die Ergänzungen zu den vier Büchern des ersten Bandes enthält*. Éd. par Ludger Lütkehaus (*Werke in fünf Bänden*. Éd. par Ludger Lütkehaus. Tome 2). Zurich : Haffmans.

Verlaine, Paul. [1959] (1965). *Œuvres poétiques complètes*. Éd. par Y.-G. Le Dantec/Jacques Borel. Paris : Gallimard (Éditions de la Pléiade).

Wagner, Richard. (1983). *Tristan und Isolde*. *Die Meistersinger von Nürnberg*. *Parsifal*. Éd. par Dieter Borchmeyer (*Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Éd. par Dieter Borchmeyer. Tome 4). Francfort-sur-le-Main : Insel (= P).

Wagner, Richard. (1983). *Musikästhetik*. *Reformschriften*. *1854–1869*. Éd. par Dieter Borchmeyer (*Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Éd. par Dieter Borchmeyer. Tome 8). Francfort-sur-le-Main : Insel (= ZM).

Ouvrages critiques

Acquisto, Joseph. (2006). *French Symbolist Poetry and the Idea of Music*. Aldershot : Ashgate.

Barde, Cyril. (2023). *Littérature et Art nouveau*. *De Mallarmé à Proust*. Paris : Classiques Garnier.

Böschenstein, Bernhard. (2006). *Von Morgen nach Abend*. *Filiationen der Dichtung von Hölderlin zu Celan*. Munique : Wilhelm Fink.

Dangel-Pelloquin, Elsbeth/Honold, Alexander. (2024). *Grenzenlose Verwandlung*. *Hugo von Hofmannsthal*. *Biographie*. Francfort-sur-le-Main : Fischer.

Eckel, Winfried. (2015). *Ut musica poesis*. *Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik*. *Ein Beitrag zur Poetik der Figuration*. Paderborn : Fink.

Martinec, Thomas. (2023). *Unsagbarkeit und Musik in der Poetik um 1900*. *Ein Beitrag zur Rezeption des romantischen Musikbegriffs*. Baden-Baden : Rombach Wissenschaft.

Müller, Margaretha. (1983). *Musik und Sprache. Zu ihrem Verhältnis im französischen Symbolismus*. Berne/Francfort-sur-le-Main/New York : Peter Lang.

Sondrup, Steven P. (1976). *Hofmannsthal and the French Symbolist Tradition*. Berne/Francfort-sur-le-Main : Herbert Lang.

Touya de Marenne, Eric. (2005). *Musique et poétique à l'âge du symbolisme. Variations sur Wagner : Baudelaire, Mallarmé, Claudel, Valéry*. Paris : L'Harmattan.

Articles critiques

Broch, Hermann. (1972). « Hugo von Hofmannsthals Prosaschriften ». *In Hofmannsthal im Urteil seiner Kritiker. Dokumente zur Wirkungsgeschichte Hugo von Hofmannsthals in Deutschland*. Éd. par Gotthart Wunberg. Francfort-sur-le-Main : Athenäum, pp. 435–454.

Chaudier, Stéphane. (2020). « Les descriptions musicales de Proust », *In Musiques de Proust*. Éd. par Cécile Leblanc/Françoise Leriche/Nathalie Mauriac Dyer. Paris : Hermann, pp. 277–299.

Fraisse, Luc. (2022). « Jusqu'à quel point la *Recherche* serait-elle un roman wagnérien ? », *In Proust et la musique*. Éd. par Sjef Houppermans *et al*. Leyde/Boston : Brill, pp. 33–47.

Hirsbrunner, Theo. (2012). « Proust und der französische Wagnerismus », *In Marcel Proust und die Musik. Beiträge des Symposiums der Marcel Proust Gesellschaft*. Éd. par Albert Gier. Cologne : Insel, pp. 18–27.

Katschthaler, Karl. (2021). « Überlegungen zur vielbeschworenen Musikalität von Hugo von Hofmannsthals Lyrik », *In Sehnsucht nach dem Leben. Tradition und Innovation im Werk Hugo von Hofmannsthals*. Éd. par Roland Innerhofer/Szilvia Ritz. Vienne : Praesens, pp. 148–162.

Leblanc, Cécile. (2012). « Schrift und Musik in Prousts *Les plaisirs et les jours* », *In Marcel Proust und die Musik. Beiträge des Symposiums der Marcel Proust Gesellschaft*. Éd. par Albert Gier. Cologne : Insel, pp. 28–44.

Masson, Jean-Yves. (2014). « Hofmannsthal et la musique », *In Littérature comparée et correspondance des arts*. Éd. par Michèle Finck/Yves-Michel Ergal. Strasbourg : Presses Universitaires de Strasbourg, [pp. 61–89], URL : https://books.openedition.org/pus/3134 (consulté en dernier lieu le 19 novembre 2025 à 21h28).

Spering, Juliette. (1983). « Das Ich und das Gegenüber. Zur Identitätsproblematik in Hofmannsthals *Andreas* und Prousts *À la*

recherche du temps perdu », *In Arcadia*, n° 18/1–3, 1983, pp. 139–157.

Stollberg, Arne. (2012). « Die Sinnlichkeit des Gedenkens. Aspekte der Leitmotivik bei Wagner und Proust », *In Marcel Proust und die Musik. Beiträge des Symposiums der Marcel Proust Gesellschaft*. Éd. par Albert Gier. Cologne : Insel, pp. 87–103.

Ushiba, Akio. (2005). « Proust et Mallarmé », *In Proust au tournant des siècles* 2. Éd. par Bernard Brun/Juliette Hassine. Paris/Caen : Lettres modernes Minard, pp. 85–108.