

*“Nos plus belles idées sont comme des airs
de musique” : musique, mortalité et pensée
(Proust, Broch)*

Pour la génération d'écrivains et de philosophes allemands des années vingt, la question de la mortalité aurait acquis, selon la formule de Hannah Arendt, “une dignité philosophique sans précédent” (CLC, p. 21¹). Chez l'un de ces auteurs en particulier, elle peut effectivement donner la clef d'une œuvre en apparence composite, qui comprend un roman “historique” (*Les Somnambules* [*Die Schlafwandler*], 1931–1932), un récit centré sur le monologue d'un poète mourant (*La mort de Virgile* [*Der Tod des Vergil*], 1945), un roman symbolique (*Le Tentateur*, inachevé²), des nouvelles – dont certaines, écrites dans les années 1920–1930, ont été rassemblées en 1950 pour former le volume des *Irresponsables* [*Die Schuldlosen: Roman in elf Erzählungen*] –, des pièces de théâtre et des poèmes³; sans oublier toute l'œuvre critique, philosophique et théorique, depuis les essais recueillis après sa mort dans *Création littéraire et connaissance* (*Dichten und Erkennen*) ou encore *Erkennen und handeln*, jusqu'à la *Théorie de la folie des masses*⁴.

¹ “[...] daß die Todeserfahrung zu einer vorher nie gekannten philosophischen Dignität gelangte”, *DE*, p. 19. Dans ce texte consacré à Broch, Arendt évoque les auteurs de langue allemande.

² L'édition française correspond à la première version de ce roman inachevé, publié après la mort de Broch: *Der Versucher* (1953). Une autre édition a été proposée en 1976 par P. M. Lützelers sous le titre *Die Verzauberung*, après la version en quatre volumes de Fr. Kress et H. A. Maier, *Bergroman. Die drei Originalfassungen textkritisch* (1969).

³ Voir les volumes *Dramen* et *Gedichte* des œuvres complètes (*Kommentierte Werkausgabe*), dont les références sont indiquées en bibliographie, p. 9.

⁴ Voir les détails des éditions de référence en bibliographie. Abréviations: *B* pour *Briefe* et *L* pour *Lettres 1929–1951*; *CLC* pour *Création littéraire et connaissance*; *DE* pour *Dichten und Erkennen*; *GI* pour *La Grandeur*

Le jugement – à première vue assez banal – de l’un de ses commentateurs, pour qui “le premier des thèmes concentriques de Broch, et le plus central, est le *temps*, sous ses deux formes premières: l’Histoire et la mort” (Dowden 1988: 3, je traduis), possède ainsi le mérite de souligner l’une des lignes de force d’une œuvre qui s’efforce de mettre elle-même en application l’un de ses credo. Toute action humaine visant selon Broch à combattre l’angoisse de la mort, la création littéraire s’inscrit dans une démarche de “libération”, comme il le note à propos des œuvres (même les plus réalistes) dans lesquelles le monde est représenté non tel qu’il est, mais “tel qu’on désire ou redoute qu’il soit”, et à l’intérieur duquel l’homme peut être victorieux (*CLC*, p. 344)⁵.

Que l’écrivain espère en “la permanence indestructible des formes d’art” (*So*, p. 629), que la “valeur d’éternité” soit “le but vers lequel nous [les auteurs] nous orientons”, n’est bien sûr pas propre à Broch (*L*, p. 113)⁶; toutefois, l’une des particularités de son œuvre est bien la récurrence de réflexions sur l’œuvre d’art comme “forme achevée et fermée sur elle-même”, donc “[extraite] hors du temps”, et qui “porte en elle cette intemporalité qui unit le passé à l’avenir” (*CLC*, p. 348)⁷. “Brusque illumination entre deux zones de ténèbres”, elle est présentée comme le «symbole de ce qui est et de l’éternité.

inconnue; *LMR* pour *Logique d’un monde en ruine*; *S* et *So* pour *Die Schlafwandler* et *Les Somnambules*; *PS 2* pour *Philosophische Schriften. 2. Theorie* et *SzL 2* pour *Schriften zur Literatur. 2. Theorie*. Les citations sont données en français puis en langue originale (dans le corps du texte ou en note, selon les cas).

⁵ “Le Mal dans le système des valeurs de l’art”: “die Welt zu schildern, wie sie gewünscht oder wie sie gefürchtet wird” (*SzL 2*, p. 134). C’est ce que Broch nomme l’“irrationalité mystique du but axiologique# [” die mystische Irrationalität des Wertziels”] (*Ib.*).

⁶ “[...] in der Unzerstörbarkeit der Kunstformen” (*S*, p. 622) et lettre du 17 juillet 1934 à H. Burgmüller (“[...] jenen “Ewigkeitwert” besitzt, an dem wir [...] uns immer wieder orientieren”, *B*, p. 290).

⁷ “Le Mal dans le système des valeurs de l’art”: “diese Abgeschlossenheit”, “diese Herausgehobenheit aus der Zeit” (*ZsL 2*, p. 137).

“*Nos plus belles idées sont comme des airs de musique*”

Elle est sans cesse libération de l’angoisse.” (Ib. 349)⁸ Une seconde particularité de l’œuvre brochienne, sentie par ses lecteurs comme «philosophique», est la place qu’elle accorde à la musique, qui sert de référence à la littérature dans son entreprise d’affranchissement de l’homme, et qui est systématiquement associée à la pensée.

La double hypothèse proposée ici est d’une part qu’il n’y a guère que chez Proust, dans *A la recherche du temps perdu*⁹, que l’on peut trouver une configuration équivalente à celle des *Somnambules*¹⁰, associant littérature, musique et pensée dans la relation au temps; que d’autre part, si l’importance de la musique et l’omniprésence de la théorie sont des éléments connus des lecteurs brochiens et proustiens, leur lien mérite d’être examiné.

La musique comme “abolition du temps” [*Zeitaufhebung*]

L’idée revient avec insistance dans la diégèse de la trilogie autrichienne. Lorsqu’un personnage exécute une sonate dans le dernier volume, *Huguenau*, “le temps lui-même [est] aboli et [prend] la forme de l’espace [...]” (*So*, p. 639; “es war die Zeit selber aufgehoben und sie hatte sich zum Raum geformt”, *S*, p. 632¹¹); dans

⁸ “ein Aufleuchten zwischen zwei Dunkelheiten”, “Symbol des Seienden und der Ewigkeit, immer wieder Befreiung von des Angst”, *SzL 2*, p. 138.

⁹ Voir les références en bibliographie. Sont cités ici *Du côté de chez Swann* (abrégé en *CS*), *Sodome et Gomorrhe* (abrégé en *SG*), *La Prisonnière* (*P*) et *Le Temps retrouvé* (*TR*).

¹⁰ Sur la musique dans d’autres œuvres de Broch, voir en particulier, en français, Marianne Charrière-Jacquín, *Structures musicales dans La Mort de Virgile de Hermann Broch*, thèse de doctorat sous la direction de René Gérard, Université d’Aix-Marseille, 1980.

¹¹ Le présent article développe une piste esquissée dans ““La permanence indestructible des formes d’art”, ou la consolation de la littérature chez Proust, Broch et Dos Passos”, in E. Poulain (dir.), *Littérature et consolation*, Arras, PU d’Arras, 2011 (à paraître); un article plus ancien et très bref (“Littérature, musique et architecture: l’espace dans *Les Somnambules* de Hermann Broch”, in J. Vion-Dury, J.-M. Grassin, B. Westphal (dir.), *Littérature et espaces*, Limoges, PULIM, 2003, p. 645–651) avait trop tendance à considérer comme convergentes l’œuvre fictionnelle et les essais de Broch.

Esch, un autre musicien remarque qu'il peut "s'ouvrir aux mille apparitions de l'éternité" (*So*, p. 358; "[...] war er der Vielfalt der Ewigkeit [...] hingegeben", *S*, p. 365) grâce à son art qui "abolit le temps pour le recueillir dans chaque mesure, qui abolit la mort pour la faire renaître, toute nouvelle, dans le monde des sons." (*So*, p. 358; "[...] die Zeit aufhebt, um sie in jedem Takte zu bewahren, den Tod aufhebt, um in Klänge neu ihn erstehen zu lassen", *S*, p. 365). Le sentiment d'échapper au temps, de sortir de la temporalité, permet d'occulter la mort. Dans *Pasenow*, enfin, le chant d'un oiseau évoque l'union et la spatialité, chassant un échange sur la solitude de la mort et l'impression de vide laissé par le frère disparu, comme le confirme la fin de la citation:

Et il y aurait certainement eu quelque discussion si au même instant le canari, dans sa cage, n'avait fait jaillir la gerbe jaune et frêle de sa voix. Aussitôt, tous de s'assembler autour de lui comme autour d'une fontaine et pour quelques instants tout fut oublié. Il semblait que le mince ruban jaune de cette voix, fusant, glissant, redescendant, s'enroulait autour d'eux et les liait en cette communauté où résidait le confort de leur vie et de leur mort; ce ruban jaune [...] jetait dans l'espace une frêle arabesque jaune, [...] les rappelait pour quelques instants à leur solidarité et les arrachait à cet effrayant silence dont le fracas et le mutisme dressent entre l'homme et l'homme un bruit opaque [...]. [...] aucun d'eux ne songea que Helmuth mort avait reposé là. (*So*, p. 84–85)

"[...] und es wäre sicherlich zu einer kleinen Auseinandersetzung gekommen, wenn nicht der Harzer Kanarienvogel in seinem Käfig die dünne gelbe Garbe seiner Stimme hätte emporschießen lassen. Da aber saßen sie um ihn herum wie um einen Springbrunnen und vergaßen für ein paar Augenblicke alles andere: es war, als ob dieser schmale gelbe Stimmstreifen auf- und nieder gleitend sich um sie schlänge und sie zu jener Gemeinsamkeit vereinte, in der die Behaglichkeit ihres Lebens und Sterbens begründet lag; es war, als ob dieser Streifen [...] ein dünnes, gelbes Ornament im Raum war, [...] er ihnen für ein paar Augenblicke zum Bewußtsein brachte, daß sie zusammen-

gehörten und sie heraushob aus der fürchterlichen Stille, deren Getöse und deren Stummheit undurchdringlicher Schall zwischen Mensch und Mensch steht [...]. [...] dachte keiner daran, daß Helmuth hier aufgebahrt gelegen hatte.” (S, p. 87)

Cette mise en relation avec l'espace apparaît d'autant plus nettement dans *Les Somnambules* au lecteur proustien qu'il garde en mémoire les scènes musicales de la *Recherche*, comme celle où Swann se souvient avoir déjà entendu la “petite phrase”: “au-dessous de la petite ligne du violon [...] il avait vu tout d'un coup chercher à s'élever [...] la masse de la partie de piano, multiforme, indivise, plane [...]” (CS, p. 205). Il s'agit du début de l'évocation de la sonate de Vinteuil pour piano et violon; mais le passage qui se rapporte à la petite phrase repose sur le même ordre d'images: «elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs [...]. [...] au point où elle était arrivée et d'où il se préparait à la suivre [...], brusquement elle changeait de direction [...]” (CS, p. 207)¹². C'est bien en référence à cette dimension qu'est défini l'effet produit par la musique sur le personnage: “la petite phrase, dès qu'il l'entendait, savait rendre libre en lui l'espace qui pour elle était nécessaire” (CS, p. 233) – et ces images seront confirmées par les impressions du héros-narrateur dans *La Prisonnière*, lors de l'audition du Septuor¹³.

Il ne faut certes pas simplifier l'image complexe que possède la musique dans la trilogie autrichienne; toutes les formes ne bénéficient pas de la même faveur de la part du narrateur des *Somnambules*, qui se montre plus réservé à l'égard des chants associés à l'Armée du Salut. En témoigne aussi l'ambivalence des sentiments d'Esch: “chanter, oui, c'était peut-être ce qu'il fallait faire, chanter l'âme prisonnière [...]. Au fond, ils avaient peut-être raison, ces

¹² Voir aussi p. 215 (“la petite phrase apparaissait, dansante, [...] appartenant à un autre monde”), p. 260 (“[...] et comme dans un paysage de montagne [...]).

¹³ Voir *P*, p. 753 (“je me trouvais en pays inconnu”, “Comme quand, dans un pays qu'on ne croit pas connaître [...]”), p. 763 (sur la “patrie perdue” des artistes, et des musiciens en particulier), etc.

idiots de Salutistes” (*So*, p. 370, traduction modifiée¹⁴). Toutefois, dans ce roman qui associe narration fictionnelle et pensée, un développement du troisième chapitre de la *Dégradation des valeurs* – consacré au style et à l’architecture – fait écho aux remarques convergentes des personnages, en une formule aphoristique: “Même la musique, qui est uniquement dans le temps et qui remplit l’espace, transmue le temps en espace” (*So*, p. 441; “Selbst die Musik, die bloß in der Zeit ist und die Zeit erfüllt, wandelt die Zeit zu Raume”, *S*, p. 445).

L’importance de la musique est bien d’ordre métaphysique, comme invite à le penser une autre formule péremptoire de l’auteur (fictif et fictionnel) de la *Dégradation des valeurs*: “quoi que l’homme fasse, il le fait pour anéantir le temps, pour le supprimer, et cette suppression s’appelle l’espace” (ib. “Denn was immer der Mensch tut, er tut es, um die Zeit zu vernichten, um sie aufzuheben, und diese Aufhebung heißt Raum”, ib.). A l’extérieur de la fiction cette fois, les essais de Broch, en particulier les “Réflexions relatives au problème de la connaissance en musique” [*Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik*] de 1934 et “Le Mal dans le système des valeurs de l’art” [*Das Böse im Wertsystem der Kunst*] de 1933, confirment le statut de la musique comme modèle de transmutation, de “transformation” du temps en espace, ce qui valide les théories proposées dans la trilogie romanesque: la musique “abolit le temps dans un rapport immédiat et immédiatement vécu», permettant une «abolition directe de la mort dans la conscience de l’humanité” (*LMR*, p. 110 et 111¹⁵).

¹⁴ “[...] von der gefangenen Seele zu singen [...]. Sie mochten schon recht haben, die Heilsarmeeidioten [...]”, *S*, p. 377. Des velléités avaient déjà saisi Esch plus tôt dans le récit (*So*, p. 211; *S*, p. 217). Sans doute le statut de l’Armée du Salut dans *Les Somnambules* rejaillit-il sur cette expression musicale, sans toutefois qu’une condamnation directe soit exprimée: voir les remarques du huitième chapitre de la *Dégradation des valeurs* sur son organisation et son recours à la musique (*So*, p. 587; *S*, p. 582).

¹⁵ “Réflexions relatives au problème de la connaissance en musique”: “die Funktion der unmittelbaren und unmittelbar erlebten Zeitaufhebung”, “die unmittelbare Aufhebung des Todes in Bewußtsein der Menschheit”, *PS 2*, p. 242 et 243).

La musique comme “mise en forme architecturale du déroulement temporel”¹⁶

Parce qu’elle fait passer du temps à l’espace – “La transmutation du temporel en un système simultané, perçu comme spatial, c’est la musique en soi” (*CLC*, p. 338¹⁷) –, la musique devient pour Broch “reproduction de l’affranchissement absolu de la mort” [*CLC*, p. 347; *Abbild der absoluten Todeserlösung*, *SzL* 2, p. 136]. Or ce processus de spatialisation se fait, dans ces essais, en référence à un autre art, central dans la réflexion de Broch, qui utilise le terme d’”architecturisation de l’écoulement du temps” (*CLC*, p. 27¹⁸) pour évoquer une transformation débouchant sur une juxtaposition totalisante, synonyme de simultanéité. Comme souvent chez lui, ces idées figurent également dans “La Vision du monde donnée par le roman” [*Das Weltbild des Romans*, 1933] à propos de la “suppression des intervalles naturels” en musique, qui équivaut pour Broch à la “suppression du temps” [*CLC*, p. 234; *die Aufhebung der Zeit*¹⁹] ainsi que dans les “Notes au sujet d’une esthétique systématique” [“Notizen zu einer systematischen Ästhetik”], l’un de ses premiers textes théoriques (1912): “Les deux pôles deviennent *impression de simultanéité* et la forme phénoménale du temps se mue en la *forme phénoménale* de l’espace: l’élément du rythme devient équilibre de *symétrie*.” (*GI*, p. 250²⁰).

¹⁶ Ib. 111 (“die Architekturierung des Zeitablaufes”, *PS* 2, p. 243).

¹⁷ “Le Mal dans le système des valeurs de l’art”: “die Umwandlung des Zeitlichen in ein räumlich empfundenes Simultansystem, es ist die Musik an sich”, *SzL* 2, p. 128.

¹⁸ Je reprends la traduction d’A. Kohn (*CLC*, p. 27), qui emploie un néologisme intéressant, parallèlement à la traduction récente par Christian Bouchindhomme (*LMR*, p. 111) de la même formule: “die Architekturierung des Zeitablaufes” (*PS* 2, p. 243).

¹⁹ “La Vision du monde donnée par le roman”: “die Aufhebung der natürlichen Pausen [...] die Aufhebung der Zeit”, *SzL* 2, p. 107.

²⁰ “die beiden Pole werden zum *Eindruck der Gleichzeitigkeit* und die Erscheinungsform der Zeit wandelt sich in die *Erscheinungsform des*

Le duo littérature et musique, constitué par des comparaisons et analogies récurrentes, devient parfois trio, lorsqu'il est fait appel à ce troisième terme: "Nous savons que là-aussi [dans le cas de la littérature] un contrepoint est à l'œuvre, que l'architecture de l'œuvre littéraire est d'aussi grand poids que celle d'une sonate" écrit ainsi Broch dans "La Vision du monde donnée par le roman" (*CLC*, p. 235²¹). Le choix de l'architecture pourrait sembler évident aux yeux du lecteur familier de la littérature du XX^e siècle, mais ce serait souscrire un peu vite à une impression de facilité, alors qu'il apparaît particulièrement cohérent dans une œuvre où la relation de l'architecture à la mort est fréquemment mise en avant: ainsi dans l'empressement avec lequel la famille Baddensen aménage sa demeure et la décore en cédant à la manie de la collection, se cache un espoir inconscient d'échapper à la mort, selon le narrateur²²; le même analyse, dans *La Dégradation des valeurs*, l'absence d'ornement en architecture comme un indice que l'époque moderne est marquée par la mort (*So*, p. 441 et 461; *S*, p. 445 et 464). Même si l'équivalence n'est pas aussi stricte que l'affirme Broch – la linéarité d'un texte ne pouvant rivaliser, sur le plan de la simultanéité, avec la polyphonie musicale –, il convient de retenir le *désir* manifesté dès *Les Somnambules* de parvenir à la fois à une simultanéité proche de celle de la musique et à une juxtaposition comparable à celle de l'architecture, les deux domaines artistiques étant fréquemment confondus dans des formules à la densité remarquable. La musique, modèle de l'œuvre littéraire, est ainsi définie comme "la transformation directe

Raumes – das Element des Rhythmus wird zum Gleichgewicht der Symmetrie.", *SzL* 2, p. 17 (l'auteur souligne).

²¹ "La Vision du monde...": "Wir wissen, daß auch hier eine Kontrapunktik am Werke ist, daß die Architektur des Dichtwerkes von ebenso großem Gewicht ist wie die einer Sonate", *SzL* 2, p. 108.

²² "[...] tout collectionneur [...] espère la conquête de son propre absolu et l'abolition de sa mort" (*So*, p. 78; "[...] daß jeder Sammler [...] die Erreichung seiner eigenen Absolutheit erhofft und die aufhebung seines Todes", *So*, p. 80). Voir également les notations sur l'impression de sécurité qui se dégage de la résidence des Baddensen en ville (*S*, p. 35; *So*, p. 36).

du temps en espace, la transformation du cours du temps en une configuration spatiale et architectonique” (*LMR*, p. 110²³).

Inutile de développer ici un rapprochement entre cette dernière et la composition de l’œuvre littéraire – ce point a été abondamment étudié, comme dans le cas de Proust, même si l’on a souvent tendance à simplifier cette question en parlant trop rapidement de “structure musicale”²⁴. Arrêtons-nous plutôt sur la seconde relation, établie entre architecture et musique. Le lecteur de Proust peut ici se rappeler les expériences du héros-narrateur, qui note dans *La Prisonnière*: “Dans la musique entendue chez Mme Verdurin, des phrases inaperçues, larves obscures alors indistinctes, devenaient d’éblouissantes architectures [...]” (*P*, p. 875). Le rapprochement entre les deux domaines est fréquente dans la *Recherche*, et ce jusque dans les moindres détails. Dès *Swann*, le clocher de Combray est évoqué au moyen d’une analogie filée avec la musique: la grand-mère le rapproche d’un pianiste pour louer ses qualités (“Je suis sûre que s’il jouait du piano, il ne jouerait pas *sec*”, *CS*, p. 63); le héros-narrateur note que les pierres éclairées par la lumière, “paraiss[ent] tout d’un coup montées bien plus haut, lointaines, comme un chant repris “en voix de tête” une octave au-dessus.” (*CS*, p. 63).

On pourrait multiplier les exemples, telle cette comparaison entre le jeu de la lumière sur le balcon et l’“un de ces crescendos continus comme ceux qui, en musique, à la fin d’une Overture, mènent une seule note jusqu’au fortissimo suprême [...]”, qui associe une nouvelle fois – indirectement ici – un élément architectural et un terme musical (*CS*, p. 389). L’analogie, très récurrente, prend parfois des formes plus discrètes. Luc Fraisse a noté de nombreux indices, parfois ténus, du rapport privilégié entre l’architecture et la musique, en particulier avec le chant: ainsi de “la femme à belle voix d’un architecte” (*SG*, p. 402), mentionnée à plusieurs reprises. Les deux domaines sont souvent évoqués de concert: ainsi d’Albertine, qui possède une “sûreté de goût” en architecture, mais un goût

²³ “Réflexions relatives ... “: “die Transformation des Zeitablaufs in ein räumlich-architektonisches Gebilde”, *PS 2*, p. 242.

²⁴ Dans le cas de Proust, voir la salutaire mise en garde de J.-J. Nattiez, *Proust musicien*, *op. cit.*, p. 21 et 31.

“deplorable” en musique (Fraisie 1990: 54–55). Chez Proust et Broch, la musique peut donc être assimilée à une “architecture symbolique”... tout comme la littérature²⁵.

Le “symbole sonore de tout le pensé” [*die klingendes Sinnbild alles Gedachten*]

L’intérêt supplémentaire de l’art musical dans cette perspective est son rapprochement avec la sphère rationnelle dans *A la recherche du temps perdu* et *Les Somnambules*²⁶. L’essai de Broch sur les “Réflexions relatives au problème de la connaissance en musique” entreprend de clarifier les relations entre connaissance, raison et langage: toute connaissance passe-t-elle par la sphère rationnelle et peut-elle être exprimée par le langage? Quelle relation établir entre l’horizon lointain (une connaissance universelle) et l’activité rationnelle? Comment nommer le type de connaissance qui échappe à cette dernière et “procède immédiatement” (*LMR*, p. 101²⁷) de l’activité humaine? La musique apparaît alors comme proche des mathématiques, dans leur “appréhension mystique et irrationnelle de la totalité du monde”²⁸, et comme “le plus rationnel des arts» (*CLC*,

²⁵ Parmi les exemples (non exclusifs) d’“architecture symbolique”, Broch mentionne en premier lieu “sons, mots, figures graphiques, notes de musique” (“Réflexions relatives...”, in *LMR*, p. 106; “Lauten, Worten, zeichnerischen Gebilden, musikalischen Tönen”, *PS 2*, p. 240).

²⁶ Il serait également possible d’examiner, pour boucler la boucle logique, les analogies entre architecture et abstraction, comme nous y invite une notation sur le clocher de Combray: “Et sans doute, toute partie de l’église qu’on apercevait la distinguait de tout autre édifice par une sorte de pensée qui lui était infuse [...]” (*CS*, p. 63).

²⁷ “Réflexions relatives...”: “diese Erkenntnis [...] geht unmittelbar aus dem musikalischen Tun hervor”, *PS 2*, p. 237.

²⁸ *Ibid.*, p. 109 (la formule de Broch est employée à propos des mathématiques; “ein mystisch-irrationales Erfassen der Welttotalität”, *PS 2*, p. 242)

p. 346²⁹). Or le lien se fait par l’espace, comme l’indique le même passage de la *dégradation des valeurs* qui présente la musique comme une spatialisation du temps; le texte se poursuit immédiatement par un rapprochement avec la l’activité rationnelle [*Denken*]: “toute pensée s’accomplit dans l’espace, et [...] le processus de pensée représente un amalgame d’espaces logiques à multiples dimensions, indiciblement compliqués” (*So*, p. 445³⁰).

Que le lecteur accepte ou non les rapports établis par Broch entre littérature, musique, architecture et espace, il ne peut que constater une tentative pour les mettre en relation dans ce qui apparaît comme le versant fictionnel des textes théoriques de Broch, ce roman contenant de l’essai (ou du moins, une forme d’essai³¹) qu’est la trilogie des *Somnambules*. Si l’on suit l’analyse du “Mal dans le système des valeurs de l’art”, les valeurs sont menacées par le passage du temps, qui révèle leur relativité: la mise en forme³² a

²⁹ “Le Mal... ”: “die rationalste Kunst”, *SzL2*, p. 136. Broch, pour sa démonstration, n’hésite pas à forcer le trait ici, quitte à distinguer, sur ce point, la musique de la littérature !

³⁰ «[...] alles Denken im Räumlichen vor sich geht, [...] der Denkprozess eine Verquickung unsagbar verwickelter vieldimensionaler logischer Räume darstellt”, *S*, p. 445. On trouve aussi dans la diégèse une mise en relation comparable: le même personnage qui, dans *Esch*, est porté par la conviction que la musique (comme on l’a vu) “abolit le temps” et “abolit la mort”, propose une analogie entre musique et idées, lorsqu’il considère cette dernière comme le “symbole sonore de tout le pensé” [*die klingendes Sinnbild alles Gedachten*], *So*, p. 358 (*S*, p. 365).

³¹ A ce sujet, je me permets de renvoyer à l’article “Is the Zerfall der Werte an Essay? Essayismus and its consequences on theory in *Die Schlafwandler* (H. Broch)», in *TRANS*, Internet journal for cultural studies, 2005–2006, n°16 [actes du congrès *IRICS*, “Innovations and Reproductions in Cultures and Societies”, Vienne, 2005].

³² Passer de “l’informé” au “formé” par la création, c’est passer de l’irrationnel (assimilé à la mort) à la connaissance: “L’irrationnel [...] est en même temps ce qui porte la mort en ses flancs et la forme qu’on lui donne et la clarté qu’on y met deviennent abolition de la mort, deviennent un morceau d’avenir éclairé, arraché à la mort, deviennent connaissance en train de s’accomplir [...]” (*CLC*, p. 338; “das Irrationale, [...] ist gleichzeitig das Todesschwangere, und seine Formung und Aufhellung wird

précisément pour but d’ordonner la succession des valeurs pour en faire une simultanéité des valeurs, [de] créer un système” où les valeurs sont disposées selon un schéma où elles “se soutiennent mutuellement”, dans une création “spatiale” [*räumlich*]³³; l’horizon étant toujours de lutter contre la mort (*CLC*, p. 334–335; *SzL* 2, p. 124–125). Or *Les Somnambules*, conçus comme une architecture et une composition musicale, intègrent précisément des passages théoriques plaçant au centre de leur réflexion la notion de valeur, comme l’indique le titre des dix chapitres (*Dégradation des valeurs* [*Zerfall der Werte*]) – en une sorte d’illustration au carré.

Chez Proust, il ne faudrait pas en rester à une simple dichotomie entre rationalité et musique, suggérée par le contraste entre la mémoire volontaire, portée par la raison, et la mémoire involontaire, qui relève de l’irrationnel. On connaît le passage de *Du côté de chez Swann* qui distingue entre les “expressions abstraites” renvoyant au passé de manière superficielle (“son intelligence n’y avait enfermé du passé que de prétendus extraits qui n’en conservaient rien”) et le choc né de la petite phrase, entendue fortuitement par Swann: “tous ses souvenirs du temps où Odette était éprise de lui [...] s’étaient réveillés” (*CS*, p. 339). Comme souvent dans la *Recherche*, le dernier volume montre une évolution de ces représentations, où les contraires finissent par s’associer: le héros-narrateur proustien, cherchant à découvrir une “vérité” dans les “impressions obscures” qu’il a jadis éprouvées, évoque ainsi dans *Le Temps Retrouvé* l’hypothèse que “nos plus belles idées [soient] comme des airs de musique qui nous reviendraient sans que nous les eussions jamais entendus, et que nous nous efforcerions d’écouter, de transcrire.” (*TR*, p. 456–457). Cette image était déjà annoncée, pour le lecteur attentif, par une remarque de Swann, dont les conceptions ne sont pas (pour une fois) démenties sur ce point: “Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables

zur Aufhebung des Todes, wird zu einem Stück Zukunft, das aufgehellt und dem Tod entrissen wird, wird zum Bekanntwerdenden [...]”, *ZsL* 2, p. 128).

³³ “Le Mal...”, in *CLC*, p. 338 (“Und so zielt alle Formung darauf hin, die Wertfolge zu einer Wertgleichzeitigkeit zu ordnen, ein Wertsystem zu Schaffen, [...] in dem die Werte [...] einander stützend in Gemeinschaft miteinander bestehen.”, *SzL* 2, p. 128). Cette création des valeurs est un cas particulier de toute activité humaine.

idées, d’un autre monde, d’un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l’intelligence, mais qui n’en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres [...]” (CS, p. 343).

Le narrateur donne en effet du crédit à cette association lorsqu’il note à propos de Vinteuil: “En sa petite phrase, quoiqu’elle présentât à la raison une surface obscure, on sentait un contenu si consistant, si explicite, auquel elle donnait une force si nouvelle, si originale, que ceux qui l’avaient entendue la conservaient en eux de plain-pied avec les idées de l’intelligence.” (CS, p. 344³⁴).

Les trois termes (musique, pensée et architecture) sont finalement réunis par Swann lorsqu’il recrée dans sa mémoire la petite phrase de Vinteuil: “Il s’en représentait l’étendue, les groupements symétriques, la graphie, la valeur expressive; il avait devant lui cette chose qui n’est plus de la musique pure, qui est du dessin, de l’architecture, de la pensée, et qui permet de se rappeler la musique.” (CS, p. 206³⁵).

L’analogie entre la musique et les passages essayistiques de la *Recherche* et des *Somnambules* serait alors un nouveau point de rencontre entre ces derniers et l’essai au sens strict, genre qu’Adorno rapproche de la musique: “l’essai touche à la logique musicale, l’art rigoureux et pourtant non conceptuel du passage” (Adorno 1999: 27). Lui-même musicologue et auteur d’ouvrages sur Alban Berg, Wagner, Mahler, sur la relation entre musique et peinture, Adorno illustre parfaitement ce principe dans son écriture; on a pu ainsi lire le titre de son ouvrage (*Notes sur la littérature I* [*Noten zur Literatur I*]) dans un sens musical, noter le caractère paratactique de sa syntaxe et parler de “composition” de ses essais, de leurs dissonances et leur harmonie, de la reprise de thèmes, etc. (Good 1988: 19–20). L’essai

³⁴ Les occurrences des substantifs “notions” et “conceptions” se multiplient en quelques lignes, relayées par “idées” et “premises” (p. 345).

³⁵ L. Fraisse rapproche sur ce point Proust de Schopenhauer, selon qui la musique peint non un type de joie ou d’effroi, mais les sentiments eux-mêmes, “pour ainsi dire abstraitement” (Schopenhauer 1888: 273; cité dans Fraisse, 1995: 147). Le rapprochement entre la musique et la pensée présente toutefois des limites; la première peut en effet transmettre un message sans recourir au langage, qui se trouve du côté de l’intellect (*ibid.*, p. 148–149).

intégré dans ces romans de Proust et Broch apporterait alors à l'architecture globale des textes l'élément rationnel qu'il contient, les faisant ainsi bénéficier de ses qualités, qualités comparables à celles de la musique et qui le rendent susceptible d'approcher l'éternité.

Bibliographie

- Adorno, T. 1984 (1999). *Noten zur Literatur I*, Berlin, Frankfurt am Main: Suhrkamp. Ed. Française: *Notes sur la littérature* [1958], Paris: Flammarion.
- Broch, H. 1981 (1986). *Briefe I (1913–1938), Dokumente und Kommentare zu Leben und Werk*, éd. de P. M. Lützeler, Francfort: Suhrkamp. Edition française (partielle)³⁶: *Lettres (1929–1951)*, éd. de Robert Pick, trad. d'A. Kohn, Paris: Gallimard, 1961.
- 1955. *Dichten und Erkennen*. Éd. et introduction de H. Arendt, Zürich, Francfort: Rhein-Verlag, Suhrkamp. Edition française: *Création littéraire et connaissance*, éd. et introduction de H. Arendt, trad. d'A. Kohn, Paris: Gallimard, 1966 (1985).
 - 1979 (1986). *Dramen*. Éd. de P. M. Lützeler, Francfort, Suhrkamp.
 - 1955. *Erkennen und Handeln. Essays. Band II*, éd. de H. Arendt, Zürich, Rhein-Verlag, Francfort, Suhrkamp.
Traduction partielle en français dans *Logique d'un monde en ruine. Six essais philosophiques*, Paris, Tel-Aviv: Éditions de l'éclat, 2005.
 - 1980 (1986). *Gedichte*, éd. de P. M. Lützeler, Francfort: Suhrkamp.
 - 1979 (1986). *Massenwahntheorie: Beiträge zu einer Psychologie der Politik*, éd. de P.M. Lützeler, Francfort: Suhrkamp. Edition française: *Théorie de la folie des masses*, traduction P. Rusch et D. Renault, Paris, Tel- Aviv: Éditions de l'Éclat, 2008.
 - 1980 (1986). *Novellen, Prosa, Fragmente*, éd. de P. M. Lützeler, Francfort: Suhrkamp.
 - 1977 (1986). *Philosophische Schriften. 2. Theorie*, éd. de P.M. Lützeler, Francfort: Suhrkamp.
 - 1976 (1986). *Die Schlafwandler: Eine Romantrilogie [1931–1932]*, éd. de P. M. Lützeler, Francfort: Suhrkamp. Edition française: *Les Somnambules* [1956–1957], éd. revue et augmentée, trad. de Pierre Flachet et Albert Kohn, Paris: Gallimard, 1990.

³⁶ Ce volume est la version française de *Briefe, von 1929 bis 1951*, éd. de Robert Pick, Zürich, Rhein-Verlag, 1957, 458 p.

“Nos plus belles idées sont comme des airs de musique”

- 1976 (1986). *Die Schuldlosen: Roman in elf Erzählungen*, éd. de P. M. Lützeler, Francfort: Suhrkamp.
Edition française: *Les Irresponsables*, trad. d’Andrée R. Picard, Paris: Gallimard, 1961 (1980).
 - 1975 (1986). *Schriften zur Literatur. 2. Theorie*, éd. de P. M. Lützeler, Francfort: Suhrkamp. Traduction française de quelques essais dans *Logique d’un monde en ruine*, *op. cit.* Cette édition correspond à une traduction partielle du volume *Erkennen und handeln*, *op. cit.*
 - 1976 (1986). *Der Tod des Vergil*, éd. de P. M. Lützeler, Francfort: Suhrkamp. Edition française: *La Mort de Virgile*, trad. d’A. Kohn, Paris: Gallimard, 1955 (1990).
 - 1961. *Die unbekannte Grösse und frühe Schriften mit den Briefen an Willa Muir*, éd. et introd. d’E. Schönwiese, Zürich: Rhein-Verlag. Edition française: *La Grandeur Inconnue*, suivie de *Premiers écrits et essais de maturité et des Lettres à Willa Muir*, éd. et introd. d’E. Schönwiese, trad. d’A. Kohn, Paris: Gallimard, 1968.
 - 1953. *Der Versucher*, éd. de Felix Stössinger, Zurich: Rhein-Verlag. Edition française: *Le Tentateur*, trad. d’A. Kohn, Paris: Gallimard, 1960 (1991).
 - 1976 (1986). *Die Verzauberung*, éd. de P. M. Lützeler, Francfort: Suhrkamp.
- Dowden, S. D. (Éd.). 1988. *Hermann Broch: Literature, Philosophy, Politics, the Yale Broch Symposium (1986)*. Columbia: Camden House.
- Fraisse, L. 1990. *L’œuvre cathédrale. Proust et l’architecture médiévale*. Paris: José Corti.
- 1995. *L’Esthétique de Marcel Proust*. Paris: SEDES.
- Good, G. 1988. *The Observing Self. Rediscovering the Essay*. London: Routledge.
- Nattiez, J.-J. 1999. *Proust musicien* [1^{re} éd.: 1984], 2^e éd. revue et corrigée. Paris: Christian Bourgois éditeur, coll. “Musiques”.
- Proust, M. 1987–1989. *À la recherche du temps perdu*, édition publiée sous la direction de J.-Y. Tadié. Paris: Gallimard, coll. “Bibliothèque de la Pléiade”, 4 vol.
- Schopenhauer, A. 1888. *Le Monde comme volonté et comme représentation*. Paris: Alcan, 3 vol.