

« L'ABOLITION DU TEMPS, NOYAU COGNITIF DE LA MUSIQUE¹ ».

AUTOUR DE LA PENSÉE MUSICALE D'HERMANN BROCH

L'expression provient du seul article d'Hermann Broch directement consacré à la musique dont il interroge le potentiel de connaissance, le « noyau cognitif », inséparable de la compréhension de la forme musicale transmise par la Seconde Ecole de Vienne, elle-même fondée sur la tension entre forme et contenu conçue par le classicisme viennois. Déployant et rassemblant les rapports dans le temps, la forme définit l'articulation des connexions à grande échelle en relation constante avec les transformations, les variations apportées aux éléments individuels (motif ou thème). L'abolition du temps – plus exactement l'émancipation par rapport au flux temporel, sa suspension – se réfère de son côté à un état d'équilibre rassemblant les tensions contradictoires entre le matériau musical (le contenu, les éléments particuliers) et la forme (leur organisation dans le temps). Le caractère exceptionnel de cet écrit dans la production de Broch ne rend pas compte de l'importance de la pensée musicale dans le travail critique et littéraire de celui qui fut d'abord défini comme « un écrivain malgré lui² », puis comme « un philosophe malgré lui³ ». Les traces immédiates de la musique sont rares dans l'œuvre romanesque et théorique de Broch : peu d'expériences d'écoute, de transcriptions d'un jeu instrumental, de références précises à des œuvres existantes ou imaginaires. Broch n'a rien du critique musical, et c'est à peine si quelques noms de compositeurs enrichissent son travail théorique. Soucieux de reconnaître dans l'œuvre musicale la création à chaque fois nouvelle d'un équilibre entre le temps et la forme, ce qui fascine l'écrivain est bien plutôt la saisie de la forme musicale, l'appropriation de l'organisation temporelle de la musique, éléments jugés décisifs pour son propre travail littéraire. Le terreau de Broch, né en 1886, est la Vienne de la fin du XIX^e siècle. Sa période de formation traverse les multiples défis lancés par sa génération à la conscience occidentale. Peintres, philosophes, poètes, écrivains, scientifiques situent la musique au centre de leurs intérêts. La transmission de la musique dans la famille de Broch est assurée par David Bach. Légèrement plus âgé, il voit le jour en 1874. L'année est exceptionnellement faste pour la future Cacanie : partagée avec Hofmannstahl, Karl Kraus, Schaukal, elle voit également naître Arnold Schoenberg. Une solide amitié de jeunesse lie David Bach et Schoenberg ; elle résistera aux bouleversements du siècle, perdurant jusqu'au terme de leur exil partagé. Dans l'un de ses derniers témoignages, Schoenberg, compositeur autodidacte, ne reconnaît que trois personnes décisives pour sa formation intellectuelle et musicale : Oscar Adler, Alexander von Zemlinsky et David Bachs⁴. Personnage haut en couleurs, aux dons multiples, docteur en philologie et en philosophie, Bach est aussi un élève du physicien et philosophe Ernst Mach désigné par Einstein comme un précurseur de la théorie de la relativité. Un moment journaliste, David Bach fonde *l'Arbeiter Zeitung*, le journal des travailleurs. Sa passion la plus forte reste cependant la musique et il crée dès 1905 les *Arbeiter Symphonie Konzerte*, excellent orchestre

¹ Hermann Broch, « Réflexions relatives au problème de la connaissance en musique », *Logique d'un monde en ruine*, Paris-Tel-Aviv, traduit en français par Christian Bouchindhomme, traduction revue par Pierre Rusch, Éditions de l'éclat, 2005, p. 111 (« Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik (1934) », *Philosophische Schriften 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977). Article initialement publié du vivant de Broch sous une forme différente : « Irrationale Erkenntnis in der Musik », *Arnold Schönberg zum 60 Geburtstag*, 13 septembre 1934, Wien, Universal Edition, p. 49-60).

² Hannah Arendt, « Introduction » à *Création littéraire et connaissance*, trad. A. Kohn, Gallimard, Paris, 1966, p. 7.

³ H.F. Broch Von Rothermann, « Hermann Broch, mon père », *Europe*, n°741-742, janvier-février 1991, p. 87-94.

⁴ Arnold Schoenberg, « My Evolution », *Style and Idea*, University of California Press, 1984, p. 80. Manuscrit original en anglais daté du 2.8.1949, prévu pour publication dans *Nuestra Musica*, Mexico City, octobre 1949 ; traduit en allemand le 16.8.1949 sous le titre *Rückblick* paru en septembre 1949 dans *Stimmen* (Berlin) et *Oesterreichische Musikzeitschrift* (Vienne) pour le 75^e anniversaire de Schoenberg.

d'amateurs passionnés, plus tard dirigés, de 1922 à 1934, par son ami Anton Webern. Peintres, compositeurs et écrivains viennois se sont réunis pour lui offrir des œuvres originales pour son cinquantième anniversaire en 1924⁵, Schoenberg composant un canon à cette occasion. Muni d'une éducation scientifique autorisant la poursuite des activités industrielles de la famille, Hermann Broch bénéficie pourtant d'une stimulation musicale aussi personnelle qu'originale. Sa compréhension de la musique se joint aux découvertes intellectuelles de l'époque et renforce indéfectiblement le lien qu'il construit entre art et connaissance.

1. L'art et la connaissance

La désintégration des valeurs forme le thème principal de l'œuvre littéraire de Broch dès son premier roman *Les Somnambules* dont les trois parties déterminent un déclin aboutissant à l'homme rationnel, rigoureusement objectif (*sachlich*), et dont le cynisme solidement déterminé s'adapte à la situation créée en 1918, préparant les futures conséquences de la poursuite de la perte de toute référence morale. Face à cette catastrophe scrupuleusement décrite, dont l'analyse se poursuit tout au long de sa création littéraire en pressentant les désastres à venir, Broch interroge la capacité urgente pour l'art d'instaurer des valeurs. C'est par sa teneur en connaissance que l'œuvre d'art peut espérer entraver cette dégradation. Or, connaissance et rationalité ne peuvent coïncider sous peine de sombrer dans cette objectivité elle-même source de disparition des valeurs. Par ailleurs, Broch est l'un des analystes les plus conséquents de l'évolution de l'irrationalité dévastatrice qui naît des décombres de la première guerre mondiale. Aussi sa pensée nous fait-elle percevoir le très fragile équilibre, malgré tout fructueux, provenant d'une tension permanente entre rationalité et irrationalité. La musique va constituer ici un exemple potentiellement salutaire dans ses productions solidement productrices de connaissances, cet art offrant un exemple insoupçonné d'une situation dans laquelle « la connaissance rationnelle n'est pas nécessairement une connaissance exprimable par le langage, car ce qui est exprimable par le langage ne représente qu'un cas particulier de la connaissance rationnelle en général⁶ ». Le scientifique Broch reconnaît dans la musique « un domaine de connaissance qui, pour être rationnel, n'est toutefois pas à proprement parler langagier⁷ » et y voit une chance de s'arracher au processus infini de la science qui ne va de l'avant que pas à pas. Prendre ce processus de vitesse et accéder directement à une plus grande totalité est le but assigné à l'art.

Toute création se voit contrainte de produire toujours de nouvelles valeurs. Pour appréhender la plus grande réalité possible, Broch se fie aux capacités de connaissance de la littérature, seule capable à ses yeux d'exercer une vue d'ensemble : « *Die Dichtung oder richtiger, das Dichtwerk hat in seiner Einheit die gesamte Welt zu umfassen* « La littérature, ou plus exactement l'œuvre littéraire, doit embrasser dans son unité le monde tout entier⁸ ». La genèse (postface) du roman *Les Irresponsables* expose avec clarté cette même idée :

Die Romanform – sogar die jener erzählerischen Amüsierinstrumente, die ohne Kunstambition angefertigt werden – hat sich in den letzten Jahren einschneidend gewandelt : wie jede Kunst hat auch der Roman eine Welttotalität darzustellen, er im besondern die Lebenstotalität der von ihm vorgeführten Personen, und das ist eine Forderung, die mit zunehmend zerrissener und komplizierter werdender Welt zunehmend schwieriger zu erfüllen ist ; der Roman braucht heute eine viel größere Materialbreite als ehemals, zugleich aber auch zu ihrer Bewältigung eine viel schärfere Abstraktion

⁵ Ces œuvres ont été regroupées dans une cassette tardivement identifiée par son possesseur : cf. <http://redvienna.wordpress.com/> dernière date de consultation : 1.6.2014.

⁶ « Réflexions relatives au problème de la connaissance en musique », *op. cit.* p. 97-98.

⁷ *Ibid.*, p. 97.

⁸ Hermann Broch, « La vision du monde donnée par le roman », *Création littéraire et connaissance*, conférence prononcée le 18 février 1933, traduite en français par Albert Kohn Paris, Gallimard, 1966, p. 241 (« Das Weltbild des Romans », *Dichten und Erkennen*, Essays, Band I, Zürich, Rhein-Verlag A.G., 1955, p. 236)..

und Organisierung. [...] Die Totalitätsforderung an die Kunst hat hiedurch eine früher ungeahnte Radikalität gewonnen [...]

Comme tout art, le roman doit évoquer une vue globale du monde, et plus particulièrement de la vie des personnages décrits. C'est une exigence de plus en plus difficile à remplir dans un monde journalièrement plus divisé et plus compliqué. Le roman a besoin d'un matériel plus étendu qu'autrefois, mais aussi d'une abstraction et d'une organisation plus grandes pour s'en rendre maître. [...]. L'aspect intégral exigé par l'art a ainsi gagné un caractère extrême que l'on ne lui soupçonnait pas autrefois⁹.

L'impatience pour la connaissance se transforme en une véritable course pour devancer la connaissance rationnelle qui ne progresse que de résultat partiel en résultat partiel, mouvement éternellement inachevé où se concrétisent la connaissance rationnelle et son progrès¹⁰. Les conclusions de toute absence d'antidote à cette tendance de la science sont sombres :

Und darüber hinaus : könnte überhaupt das bewußte Erkennen in Funktion treten, könnte das Logische in Funktion bleiben, wenn das apriorische Wissen um den Logos erlösche ? Hier rührt das Wissen um das Supra-Humane, das Wissen um die Totalität der Welt und des Geistes, hier rührt das Wissen an den Glauben, und die erkenntnistheoretische Notwendigkeit wird gleichzeitig zur geschichtsphilosophischen Wahrheit : wenn das Wissen um den irrationalen Geist, der der Anfang, der Weg und das Ziel des Logos ist, verlorengelht und die leere Rationalität übrigbleibt, in diesem Augenblick tritt der Umbruch des Fortschritts ein – entblößt seiner Humanität, führt er zum Tode und ins Böse.

Du reste, comment la connaissance consciente pourrait-elle seulement se mettre en mouvement, comment le principe logique pourrait-il continuer à fonctionner si le savoir a priori du logos venait à s'éteindre ? C'est ici que le savoir relatif à la sphère supra-humaine, à la totalité du monde et de l'esprit, c'est ici que le savoir touche à la foi, et que ce qui est une nécessité du point de vue de la théorie de la connaissance, devient en même temps une vérité historico-philosophique : si le savoir relatif à cet esprit irrationnel – à la fois commencement, voie et fin du logos – se perd et s'il ne demeure qu'une rationalité vide, cela signifie au même instant l'effondrement de tout progrès – dépouillé de son humanité, il conduit à la mort et au Mal¹¹.

La nécessité pour l'art de se maintenir aux franges du conscient et de l'inconscient est constitutive de la pensée de Schoenberg. Obsédé par l'idée de cohérence musicale, le compositeur a néanmoins toujours accordé le plus grand prix à ce qui se faisait malgré lui. Dans un traité non publié ambitionnant de rassembler la cohérence musicale, le contrepoint, l'instrumentation et la théorie de la forme, il insiste par exemple sur la confiance nécessairement accordée par un compositeur à l'inconscient : « Les limites du compréhensible ne sont pas celles de la cohérence. Celle-ci peut être présente là où la compréhensibilité a cessé. Car il existe des relations de cohérence qui restent inaccessibles à la conscience. De telles connexions peuvent éventuellement agir sur des individus expérimentés ou cultivés »¹². Cette nécessaire indifférenciation a été particulièrement analysée par Anton Ehrenzweig forgeant le concept de *scanning* inconscient stipulant « que toute recherche créatrice suppose que l'œil [l'oreille] interne fixe une multitude de choix possibles, qui mettraient en échec total la compréhension consciente »¹³, une loi créatrice capitale pour l'écoute des

⁹ Hermann Broch, *Les Irresponsables*, traduit en français par Andrée R. Picard, Paris, Gallimard, 1961, p. 380 (*Die Schuldlosen*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1950, p. 360).

¹⁰ « Réflexions relatives au problème de la connaissance en musique », *op. cit.* p. 98.

¹¹ *Ibid.*, p. 103.

¹² Manuscrit conséquent, mais inachevé, auquel Schoenberg donne le nom de *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre*. Une récente édition propose une traduction anglaise qui conserve les textes allemands en vis-à-vis permettant une comparaison constante et clarifiant des termes qui posent de grandes difficultés de traduction : Schoenberg, *Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre (Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form)*, traduit de l'allemand en anglais et présenté par Charlotte M. Cross et Severine Neff, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1994.

¹³ Anton Ehrenzweig, *L'ordre caché de l'art*, traduit en français par Francine Lacoue-Labarthe et Claire Nancy, Paris, Gallimard, 1974, p. 69.

productions musicales de la Seconde Ecole de Vienne renouvelant sa compréhension des œuvres antérieures. La conception exceptionnelle du roman *La Mort de Virgile* nécessite de façon très proche le recours à cette vision et cette écoute synoptiques, à ce balayage incessant des motifs capable de saisir, dans ce monologue de cinq cents pages, « das unaufhörliche Wechselspiel zwischen dem Rationalen und dem Irrationalen in jedem Augenblick aufdeckt, d.h. in jedem Lebensaugenblick des Helden, wie in jedem Satz des Buches » (« l'alternance incessante du rationnel et de l'irrationnel à chaque instant, c'est-à-dire à chaque instant de la vie du héros et dans chaque phrase du livre¹⁴ ». Posant l'unité de la vie humaine comme résolution de cette antinomie seulement apparente du rationnel et de l'irrationnel, Broch insiste sur le rôle de l'art destiné à la réaliser. Selon l'écrivain « malgré lui », l'unité des contraires antinomiques se résout dans le lyrisme et son roman dépasse la forme du genre pour devenir poème, un long poème capable de transmuier en un tout les contenus les plus contradictoires :

[...] in jedem echten Gedicht gibt es etwas Unausgesprochenes und Unausprechbares, die Spannung zwischen den Worten und Zeilen, kurzum einen « Ausdruck des Zwischenraumes », und von diesem wird die eigentliche Einheit hergestellt, in ihm lösen sich die scheinbar unauflöselichen Gegensätze, in ihm wird das Gedicht zur Wahrheit und zur Erkenntnis.

Dans tout poème authentique il y a quelque chose d'inexprimé et d'inexprimable, la tension entre les mots et les lignes, bref une expression de « l'espace intermédiaire » et c'est lui qui réalise l'unité proprement dite, c'est en lui que se résolvent les antinomies en apparence insolubles, c'est en lui que le poème devient vérité et connaissance¹⁵.

2. Interactions entre forme musicale et forme littéraire

Pour mieux accéder au poème, Broch veut établir des relations nouvelles entre son expérience de la musique et la création littéraire : son intuition est d'insérer des techniques de composition au cœur de son travail littéraire. Le lien entre les deux univers est scellé dans l'article conçu pour le cinquantième anniversaire de Schoenberg. D'abord intitulé *Irrationale Erkenntnis in der Musik* (La connaissance irrationnelle de la musique), il s'étend dans sa seconde formulation à l'ensemble de la connaissance : *Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik (Réflexions relatives au problème de la connaissance en musique)*. Le titre original posait cependant le problème de façon claire et abrupte : la musique est-elle capable d'apporter une connaissance irrationnelle ? Le lien avec l'activité littéraire est d'abord cette absence de coïncidence entre le langage humain et la rationalité. Ce manque d'adéquation est une chance dont se saisit l'activité langagière en transposant son effort dans la poésie. Dans l'œuvre d'art, rationnel et irrationnel trouvent une forme résultant précisément de l'équilibre de leur tension. Ce qui vaut pour la poésie se transpose aisément à la musique, où la sédimentation progressive du matériau peut faire apparaître – souvent à tort – certains éléments comme « rationnels ». Les bouleversements du langage parviennent à lutter efficacement contre cette tendance, allant jusqu'à faire réapparaître la capacité de ces sédiments à s'arracher à une rationalisation réductrice ; leur puissance inventive apparaît alors totalement renouvelée. A la fin de sa vie, Adorno y voit un programme assignable à la « musique informelle » qu'il appelle de ses vœux : « In einer *musique informelle* wären die heute entstellten Momente der Rationalisierung positiv aufzuheben. » (« La tâche de la musique informelle serait de dépasser positivement ces aspects de rationalité aujourd'hui contrefaits. »)¹⁶ Broch écoute, tend précisément vers une écoute formelle de la musique : l'écrivain philosophe est

¹⁴ Hermann Broch, « Remarques à propos de *La Mort de Virgile* », *Création littéraire et connaissance*, traduit en français par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966, p. 278 (« Bemerkungen zum Tod der Vergil », *Dichten und Erkennen*, Essays, Band I, Zürich, Rhein-Verlag Ag., 1955, p. 266).

¹⁵ *Ibid.* p. 278

¹⁶ T.W. Adorno, « Vers une musique informelle », *Quasi una fantasia*, traduit de l'allemand par Jean-Louis Leleu, Paris, Gallimard, 1982, p. 337 (Musikalische Schriften I-III, Gesammelte Schriften, Frankfurt am Main, Suhrkamp, p.537.,

sensible à cette capacité particulière, propre à la musique, de s'inscrire dans une forme, de réaliser un équilibre entre les différentes tensions, entre les énergies qui la composent. Tendre vers la perception de cet équilibre, s'efforcer de saisir les éléments conscients comme inconscients s'arc-boutant dans une architecture sonore tenant sur elle-même revient pour Broch à reconnaître à la musique sa capacité à transformer le cours du temps en une configuration spatiale. Par sa teneur en connaissance, il s'agit nécessairement de musique engagée dans la création de valeurs. Le tape-à-l'œil, l'art de pacotille, le *kitsch*, sont exclus. Dans une de ses dernières conférences, Broch situe l'enjeu d'une séparation définitive entre art et *kitsch*, *ce dernier exigeant* de ses partisans l'allégeance à l'injonction : « “Arbeite Schön”, während das System der Kunst das ethische “Arbeite gut” an seine Spitze gestellt hat. Der Kitsch ist das Böse im Wertsystem der Kunst. » (« “Fais du beau travail” alors que le système de l'art a pris pour maxime le commandement éthique “Fais du bon travail”. Le *kitsch*, c'est le mal dans le système de l'art. »)¹⁷ Avant d'approcher les potentialités de connaissance propres à la musique, deux dangers essentiels sont successivement écartés : d'abord une rationalisation progressive et unidirectionnelle, interdisant le chemin renversé de l'irrationalisation nécessaire à l'art ; ensuite, la part de mensonge inhérente au « beau travail » telle qu'elle peut par exemple s'incarner dans la recherche effrénée du « beau son ». La transformation du temps en espace et l'arrachement au flux temporel dans la musique permettent de saisir la visée de l'écoute formelle, une pensée de l'oreille, une écoute pensante à laquelle Broch se révèle sensible. Poussée par une nécessité logique à chercher sans cesse de nouveaux éléments formels permettant une infinité de combinaisons d'équilibre, la musique provoque dans chacune de ses réussites « *ein Befreiungsakt, irrational und mystisch, dennoch von überzeugender Strenge, einen Akt der Erkenntnis, der in einem einzigen Kunstwerk die Totalität der Welt erstehen läßt, monadischer Spiegel des unendlichen Vorganges* » (« un acte de libération, irrationnel et mystique, d'une rigueur néanmoins convaincante, un acte de connaissance, qui fait advenir la totalité du monde en une seule œuvre d'art, miroir monadique du processus infini. »)¹⁸

Chaque nouvel équilibre est un affranchissement de la musique du flux temporel pensé comme compromis nécessaire à la présentation d'idées véritablement entendues pendant la seule composition. La victoire provient à chaque fois de la capacité de l'œuvre à faire percevoir sa lutte interne, cette contrainte du flux temporel auquel s'oppose en permanence une simultanéité interne, elle-même source de la composition. Advient alors une nouvelle connaissance, une nouvelle valeur liée à cette émancipation temporelle tendue vers une simultanéité essentielle à l'œuvre, un foyer rassemblant ses énergies apparemment contradictoires, autorisant une vision intérieure et une écoute synoptique. Broch a perçu cet équilibre ténu des forces et donné une expression forte à ce moment entendu :

[...] und bietet also schon der jeweilige Elementenbestand eine unendliche Anzahl von Gleichgewichtskonstellationen, so wird durch Hinzutritt eines jeden neuen Elementes die Vielfalt ins Aberunendliche gesteigert, während das in gleichem Maße sich vervielfältigende Gesamtsystem immer aufnahmefähiger wird, immer fähiger, die Fülle der Elemente zu assimilieren, das heißt, ihre reicher und reicher werdenden Verbindungs- und Gleichgewichtsmöglichkeiten als Spiegel der Weltvielfalt und Welttotalität, kurzum als Welterkenntnisse zu erfassen, als Welterkenntnisse, die nun freilich – und damit erreicht die Musik die ihr eigentümliche klar-erhabene Sphäre – im Zeichen der Zeitaufhebung stehen. Es ist das Erkenntniszentrum der Musik. Denn die Architekturierung des Zeitablaufes, wie sie von der Musik vollzogen wird, diese unmittelbare Aufhebung der zum Tode hineilenden Zeit, ist auch die unmittelbare Aufhebung des Todes im Bewußtsein der Menschheit.

¹⁷ Hermann Broch, « Quelques remarques à propos de l'art tape-à-l'œil. Conférence. », traduit en français par Albert Kohn, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, 1966, p. 322, repris dans Paris, Allia, 2001, sous le titre *Quelques remarques à propos du kitsch*, p.35. (« Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches. Ein Vortrag », Yale 1950-1951, *Dichten und Erkennen*, Essays, Band I, Zürich, Rhein-Verlag A.G., 1955, p. 307).

¹⁸ « Réflexions relatives au problème de la connaissance en musique », *op. cit.* p. 111 (« Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik », *op. cit.*, p. 243).

Si donc la réserve de formes données permet une infinité de combinaisons d'équilibre, l'introduction de chaque élément nouveau démultiplie encore cette infinité, tandis que le système global, qui s'étend dans les mêmes proportions, est de plus en plus réceptif, de plus en plus capable d'assimiler la multitude des événements, c'est-à-dire de percevoir leurs possibilités de plus en plus riches de liaisons et d'équilibre comme un miroir du monde dans sa totalité et sa diversité, bref comme des connaissances – des connaissances qui, il est vrai (c'est par là que la musique accède à cette sphère limpide et sublime qui est la sienne), sont désormais placées sous le signe d'une abolition du temps. C'est là le noyau cognitif de la musique. Car la mise en forme architecturale du déroulement temporel, telle qu'elle se réalise dans la musique, cette abolition directe du temps qui se hâte vers la mort, est aussi abolition directe de la mort dans la conscience de l'humanité¹⁹.

Chaque œuvre singulière prétend à la totalité, contient le monde entier. En même temps, elle repose en elle-même : l'œuvre d'art est finie, elle demeure l'expression d'une connaissance limitée. Elle doit donc toujours être remplacée par des connaissances nouvelles, elle a besoin d'une combinaison nouvelle des équilibres. Il n'y a pas de progrès à l'échelle d'un système comme dans la science, mais un progrès d'œuvre à œuvre, un progrès de connaissance à connaissance, de connaissance irrationnelle à connaissance irrationnelle.

Les références directes à la musique restent rares chez Broch. Il tend bien davantage vers une possible transposition dans la création littéraire de cette architecture musicale s'arrogeant le droit de saisir l'instant, rassemblant ses forces autour du foyer d'énergie de l'œuvre pour mieux capter l'instant, pour saisir ces suspensions considérées déjà par Mozart comme ses « meilleurs moments²⁰ ». La convergence vers le noyau de simultanéité interne, vers la source de l'œuvre, devient l'effort permanent de l'écoute active. Le chemin se parcourt alors en tous sens, l'œuvre apparaissant comme une cartographie invitant à prendre les chemins de traverse, les chemins pouvant s'inverser en permanence. Autrement dit, abolir le temps, transmuier, par cet effort tendu vers la simultanéité, le flux temporel en un monde où tout serait relié. La proximité de certains rapports au temps sur les plans musicaux et poétiques ont été par exemple simplement exprimés par Philippe Jaccottet :

Il est probable que de grandes émotions nous font pressentir nos liens avec le monde extérieur, nous suggèrent une unité cachée et nous font retrouver des images très anciennes qui semblent déposées à une certaine profondeur de la mémoire humaine. Peut-être ces espèces de révélations nous sont-elles accordées parce que nous sommes détachés de nous-mêmes et plus ouverts aux leçons du dehors. C'est alors à nos yeux émerveillés comme si le monde apparaissait autour de nous éclairé de telle façon que nous découvriions les fils qui relient les êtres aux choses, comme la vision d'une œuvre musicale qui se serait immobilisée devant nous avec tous ses rapports, ses silences et ses accents²¹.

3. Joyce, source d'inspiration

Avec *La Mort de Virgile*, dont une première version est rédigée en 1937, suivie de nombreuses reprises jusqu'à la publication conjointe des versions en allemand et de la traduction

¹⁹ « Réflexions relatives au problème de la connaissance en musique », *op. cit.* p. 110-111. (« Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik », *op. cit.*, pp. 242-243).

²⁰ D'après Rochlitz cité par Jean et Brigitte Massin, *W.A. Mozart*, Paris, Fayard, 1970, p. 474 : « [...] Mon cerveau s'enflamme surtout si on ne le dérange pas. Ça pousse, je le développe de plus en plus, toujours plus clairement. L'œuvre est alors achevée dans mon crâne, ou vraiment tout comme, même si c'est un long morceau, et je peux embrasser le tout d'un seul coup d'œil comme un tableau ou une statue. Dans mon imagination, je n'entends pas l'œuvre dans son écoulement, comme ça doit se succéder, mais je tiens le tout d'un bloc pour ainsi dire, c'est un régal ! L'invention, l'élaboration, tout cela ne se fait en moi que comme un rêve magnifique et grandiose, mais quand j'en arrive à super-entendre ainsi la totalité assemblée, c'est le meilleur moment. Comment se fait-il que je ne l'oublie pas comme un rêve ? C'est peut-être le plus grand bienfait dont je dois remercier le créateur ».

²¹ Philippe Jaccottet, *La Promenade sous les arbres*, [Paris], Bibliothèque des arts, 1988, p.116.

anglaise, en 1945, Broch transpose dans le travail littéraire ce qu'il retient de la composition musicale et nomme lui-même son œuvre son « quatuor » ou sa « symphonie » :

[...] die vier Hauptteile des Buches stehen wie Symphonie- oder Quartettsätze zueinander, sind wie solche ebensowohl inhaltlich-motivisch wie strukturell-formal gegeneinander abgewogen, und in der Gliederung eines jeden der vier, ja in jedem einzelnen seiner Glieder wird die Gesamtstruktur echoartig gespiegelt, wird das Motivenmaterial, ähnlich der musikalischen Variation, wiederholt und in der Wiederholung entfaltet.

Les quatre parties principales de l'œuvre ont entre elles les mêmes rapports que les phrases d'une symphonie ou d'un quatuor, elles sont comme celles-ci mutuellement équilibrées tant au point de vue du contenu des motifs que de la structure formelle, et dans la composition de chacune des quatre parties et même dans chacune de ses articulations isolées, la structure de l'ensemble se reflète comme un écho, le matériel de motifs, comme des variations musicales, se répète et s'épanouit dans la répétition²².

Dans son essai consacré à l'œuvre de Joyce, écrit pour le cinquantième anniversaire de l'écrivain, Broch scrute déjà en 1936 cette écoute proprement musicale dans la construction d'*Ulysse*. Selon Broch, la réussite de Joyce tient à la contraction temporelle, à sa quête de la plus grande simultanéité. En concentrant *Ulysse* sur dix-huit heures, de neuf heures à trois heures du matin, d'une journée banale d'un homme banal au début du xx^e siècle, avant 1914, Joyce donne à Broch la force nécessaire pour dépeindre les dix-huit dernières heures de Virgile en proie à la mort : le poète, conscient de son trépas, est aiguillonné par la fièvre et poussé à s'expliquer avec la mort au cours de la moins quotidienne de ses journées. Pour Broch, l'œuvre de Joyce parvient, grâce à la complexité des temporalités, à rassembler une énergie suffisante pour faire face à la privation de centre. « L'homme privé de centre²³ », voilà bien la condition partagée d'une époque découvrant des forces centrifuges potentiellement mortelles pour la civilisation. La seconde école de Vienne, référence musicale de Broch, intègre dans la composition l'absence de référence à un centre tonal. Sa conception très étendue de la tonalité a toujours fait refuser à Schoenberg le terme « atonal ». Cependant, en faisant porter les conséquences de la disparition d'un pôle central sur l'ensemble du matériau, la musique prenant en compte la disparition d'un centre tonal univoque fait pleinement résonner ce moment historique. Le processus de création devient singulièrement proche. Ce que Broch écrit de Joyce se transpose alors sans difficulté à la production musicale de la Seconde École de Vienne :

[...] je weiter die Wertzersplitterung fortschreitet, je chaotischer also die Kraftverteilung der Welt wird, ein desto größerer künstlicher Aufwand wird erforderlich, um die Kräftesammlung zu bewältigen und zu bewerkstelligen, ja, es wird der aufwand so groß und so komplizierter Art, daß – in offenkundigem Gegensatz zu echten Wertepochen – die Totalitätswerke innerhalb der allgemeinen Kunsterzeugung nicht nur immer seltener und seltener, sondern auch immer komplizierter und unzugänglicher werden, ein Tatbestand, vor dem sich eben das Problem erhebt, ob eine Welt ständig zunehmender Wertzersplitterung nicht schließlich überhaupt auf ihre Totalerfassung durch das Kunstwerk verzichten muß und sohin « unabbildbar » wird. Diese für das Kunstschaffen der Gegenwart dringlichste Frage kann jedoch nur durch daß Kunstwerk selbst beantwortet werden, vorausgesetzt, daß sich dasselbe – denn auch dies muß gefragt werden – als Totalitätskunstwerk wahrer Zeitgerechtigkeit erweist.

Plus l'émiettement des valeurs se poursuit et plus la répartition des forces du monde devient donc chaotique, plus il devient nécessaire de dépenser des ressources artistiques accrues pour venir à bout

²² Hermann Broch, « Remarques à propos de *La Mort de Virgile* », *Création littéraire et connaissance*, traduit en français par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1966, p. 283 (« Bemerkungen zum Tod des Vergil », *Dichten und Erkennen*, Essays, Band I., Zürich, Rhein-Verlag A.G., 1955, p. 271).

²³ Sous-titre donné à l'œuvre de Robert Musil, *L'homme sans qualités*, par son traducteur Philippe Jaccottet, « Clairvoyance de Hofmannstahl », Nouvelle Revue de Lausanne, 1969, articles rassemblés dans *Écrits pour papier journal, Chroniques 1951-1970*, Paris, Gallimard, 1994, p. 286.

de concentrer ces forces et pour réaliser cette concentration. Bien plus, la dépense devient si grande et de nature si compliquée que – en opposition manifeste avec les époques authentiques de valeur – les œuvres reflétant la totalité deviennent non seulement de plus en plus rares à l'intérieur de la production artistique universelle, mais elles deviennent toujours plus compliquées et inaccessibles. Devant cet état de fait, ne se pose-t-il pas le problème de savoir si un monde où l'émiettement des valeurs s'accroît constamment ne doit pas après tout renoncer absolument à être embrassé tout entier par l'œuvre d'art, et s'il ne devient pas "impossible à reproduire". Cette question, capitale pour la production artistique de l'époque présente, ne peut toutefois recevoir une réponse que de l'œuvre d'art elle-même, à supposer que celle-ci, – car il faut s'en enquérir – témoigne qu'elle est œuvre d'art totale en conformité véritable avec son époque²⁴.

Les dimensions impressionnantes d'*Ulysse* concentrent la description de dix-huit heures de vie ; l'énergie s'en trouve profondément modifiée et le mathématicien Broch se livre à un rapide calcul face à son édition en 1200 pages de l'œuvre : cela fait du « 75 pages par heure, plus d'une page pour chaque minute, presque une ligne pour chaque seconde²⁵ ». Au delà de ce simple décompte, la création littéraire s'accorde avec la pensée scientifique et philosophique de ce début de XX^e siècle dans sa réévaluation profonde de la question du temps. La publication des notes de travail de Husserl témoignent par exemple de la ténacité avec laquelle il cherche à résoudre ces problèmes, en prenant maintes fois appui sur des exemples musicaux, comme en témoigne un passage de ses notes écrites parallèlement à ses *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps* :

N'y a-t-il pas une absurdité dans le fait de considérer le flux temporel comme un *mouvement objectif*? Oui ! D'un autre côté, le souvenir est pourtant bien quelque chose qui a lui-même *son maintenant*, et le même maintenant par exemple qu'un son. *Non*. Là est l'erreur fondamentale. Le *flux des modes de conscience n'est pas un processus, la conscience-de-maintenant n'est pas elle même maintenant*. L'étant « ensemble », avec la conscience-de maintenant, de la rétention n'est pas « maintenant », n'est pas *simultané* avec le maintenant, ce qui au contraire n'a aucun sens [...] Par conséquent, la *sensation*, si on entend par là la conscience (pas le rouge, le son etc. immanents qui durent, le senti par conséquent), et de même la *rétention*, le *ressouvenir*, la *perception*, etc. *sont atemporels (unzeitlich)*, en l'occurrence *rien dans le temps immanent*. (Dans quelle mesure c'est objectivable dans la nature, dans le « temps objectif », c'est une autre question.)

Ce sont des choses de la plus haute importance, peut-être les plus importantes de toute la phénoménologie.²⁶

La création littéraire et musicale peut contribuer fortement à une conception du temps fondée sur une émancipation de la linéarité autorisant des perceptions beaucoup plus complexes. Parmi les nombreux signes de la virtuosité de Joyce, la juxtaposition de styles est, selon Broch, destinée à résoudre un problème technique : il s'agit d'épuiser le sujet en le faisant passer dans des éclairages différents et d'en extraire le maximum de réalité. Par ailleurs, la palette sonore de Joyce use en permanence de son sens musical aigu. Broch évoque à cet égard la technique du leitmotiv sans la confondre pourtant avec celle de Wagner même s'il ne rejette pas cette influence sur un écrivain très sensible au phénomène musical. Broch situe cependant la virtuosité musicale de Joyce à un niveau plus élevé : il s'agit plutôt d'une technique propre à multiplier l'entrelacement des chaînes de symboles pour établir un maximum de simultanéité de toutes ces chaînes de langage. Simultanéité et synchronisme sont ce qui importe véritablement. A l'exemple de la musique, cet effort vers la simultanéité ne peut rompre avec l'obligation d'exprimer la juxtaposition dans une succession. La contraction temporelle, l'équilibre des forces vers lesquels l'œuvre tend ont cependant besoin de la répétition, condition de leur existence. L'œuvre littéraire rejoint en cela

²⁴ Hermann Broch, « James Joyce et le temps présent », *Création littéraire et connaissance*, op. cit., p. 190 (« James Joyce und die Gegenwart », *Dichten und Erkennen*, Essays, Band I., Zürich, Rhein-Verlag A.G., 1955, p. 186).

²⁵ *Ibid.* p. 190, p. 194.

²⁶ Edmund Husserl, *Sur la phénoménologie de la conscience intime du temps* (1893-1917), traduit de l'allemand par J.F. Pestureau, Grenoble, Jérôme Millon, 2003, p. 213 (*souligné par l'auteur*).

l'œuvre musicale contrainte de s'inscrire dans la durée. Cependant, son écriture organise les tensions dans l'ensemble des directions pour lutter contre le flux temporel compris comme l'opposé d'un mouvement objectif, et tenter d'approcher au plus près du foyer, du moment d'équilibre perçu dans la composition. Là se situe l'affinité la plus forte entre Broch et Joyce : dans la contrainte opposée à l'écoulement du temps, dans la complexité imposée aux flux temporel, ouvrant à la perception de la simultanéité interne qui constitue le plus sûrement l'œuvre. Les différents monologues intérieurs des personnages d'Ulysse, non seulement celui de Bloom, mais aussi celui de Dedalus et pour finir celui de son épouse Molly, confluent²⁷. Leurs rencontres ne se réduisent pas aux croisements de leurs pérégrinations dans Dublin : leurs errances mutuelles finissent par se transformer en une totalité indissoluble, à l'opposé d'une connaissance rationnelle ne pouvant aller de l'avant que pas à pas.

4. La littérature devient musique

Riche de cette compréhension de l'œuvre de Joyce, Broch se rapproche davantage encore de la composition musicale dans son roman *La Mort de Virgile*, recherchant un entrelacement permanent des différents motifs de son œuvre. Jusqu'au cœur de chaque phrase, idéalement jusqu'au cœur de chaque mot. Son utopie de la simultanéité le pousse à « composer » son poème de 500 pages d'un seul tenant. Il faut entendre ce mot dans son acception musicale, et plus encore dans la signification que lui donnait la seconde Ecole de Vienne lorsqu'elle employait l'expression *durchkomponiert*, c'est-à-dire faisant appel au développement perpétuel, à la variation infinie des motifs essentiels de la composition. Par ce travail, Broch cherche à trouver d'autres moyens pour faire entendre la simultanéité interne de l'œuvre. Il sait avoir apporté avec *La Mort de Virgile* une solution nouvelle et plus aboutie. Dans les remarques concernant son œuvre, il a d'ailleurs cette formule : « alle epische Darstellung [...] muß Situationen eines einzigen Augenblickes in zeitlicher Aufeinanderfolge darstellen und trotzdem die Augenblicksimpersion festhalten ; » (« Toute représentation épique du réel [...] doit représenter les situations d'un instant unique en une succession temporelle sans laisser échapper l'impression de l'instant²⁸ ». Le dédicataire de l'article musical de l'écrivain, Schoenberg, revenant sur l'une de ses expériences de composition les plus intenses, s'était exprimé de façon très proche vers 1930, vingt ans après la composition du monodrame *Erwartung*, mais six ans seulement après la première de l'œuvre, l'année de son cinquantième anniversaire : « In der « Erwartung » ist es die Absicht, das, was sich in einer Sekunde hektischer höchster Erregung abspielt ~~in~~²⁹ sozusagen ~~in~~ (mit) der Zeitlupe, auf eine halbe Stunde ausgedehnt, darzustellen ». « Dans *Erwartung*, l'intention est de représenter au ralenti tout ce qui peut advenir durant une seule seconde d'une émotion la plus fébrile, la plus intense, en la déployant sur une demi-heure ~~dans~~ pour ainsi dire ~~dans~~ au moyen d'une loupe temporelle³⁰ ».

Broch transpose l'une des solutions apportées par la musique et l'écrivain se sait fondé à affirmer « die vier Symphonieteile des Buches durch alle Zeitmaße hindurch vorwärtstreibt, von Andante des Anfangs bis zum Maestoso des Schlusses » (« qu'il conduit les quatre parties symphoniques à leur terme en les faisant passer par tous les temps, de l'*andante* du début au

²⁷ *Ibid.* p. 198.

²⁸ Hermann Broch, « Remarques à propos de *La Mort de Virgile* », *op. cit.* p. 279 (*Bemerkungen zum Tod des Vergil*, *op. cit.* p. 267).

²⁹ Nous reproduisons les ratures présentes dans le manuscrit de Schoenberg.

³⁰ Arnold Schoenberg, *Neue Musik : Meine Musik*, projet inachevé dans un cahier d'esquisses, non daté avec précision mais écrit avant 1930, disponible sous forme de manuscrit sur le site de l'Arnold Schoenberg Center : http://www.schoenberg.at/index.php?option=com_content&view=article&id=375&Itemid=180&lang=de -(consulté 2.6.2104), (Textdatenbank, Manuskript T26.06), réuni dans *Style and Idea*, selected writings of Arnold Schoenberg, edited by Leonard Stein, with translations by Leo Black, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1975, p. 105 (traduction personnelle), cf. *Le style et l'idée*, traduit de l'allemand par Christiane de Lisle, Buchet-Chastel, Paris, 1977, p. 87.

maestoso de la fin³¹ »). L'expérience de l'écriture de *La Mort de Virgile* se poursuit dans la pensée théorique : revenant sur le monologue intérieur formant la coda d'*Ulysse* dans un article philosophique de 1946, l'écrivain décrit son propre travail lorsqu'il vise la stabilisation statique de la phrase qui s'écrit et s'énonce dans le temps³². La dynamique de la phrase s'inscrit dans une dynamique temporelle sous l'action du verbe (*Zeitwort* : « mot temporel » en allemand)³³, mais « [...] diese Simultan-Beziehung, in der alle Teile eines richtig konstruierten Satzes zueinander stehen, ist zeitaufhebende Statik und schließt das Augenblickshafte in sich ein. [...] la relation dans laquelle se tiennent toutes les parties d'une phrase correctement construite instaure un état statique qui abolit le temps et inclut en lui la dimension de l'instant³⁴ ». Broch définit une première règle : « Une pensée (un instant), une phrase – une phrase, une pensée (un instant)³⁵ », qu'il étend ensuite à un ensemble beaucoup plus vaste jusqu'à atteindre la totalité de son poème :

« Ein Gedanke, ein Satz – ein Satz, ein Gedanke » bedeutet im allgemeinen, daß ein Satz tunlichst ohne Bruch bis zur völligen Ausschöpfung des Gedankens weitergeführt werden soll. Doch ein Gedanke kann in einem einzigen Augenblick Ganzheiten von außerordentlicher Ausdehnung umfassen, eben ganze Serien konsekutiver Situationen, deren Statik, sei es durch fiktive Vernachlässigung der Veränderungen oder anderswie, erzielt ist, und da die Sprache zwar logisch, aber niemals starr ist, gestattet sie in solchen Fällen den Übergang auf nächsthöhere Syntax-Einheiten [...]

Ein Musterbeispiel für derartige Sachverhalte liefert das letzte Kapitel des Ulysses, das mit seinem einzigen kapitellangen Absatz, mit seinem einzigen Kapitellangen und überdies interpunktionslosen Satz die Ganzheit einer (vielleicht bloß sekundenlangen) Situation, eines einzigen situationshaften Vorganges, wahrhaftigst einer Elementarsituation und eines Elementarvorganges, innermonologisch als einen ungebrochen-einigen Gedanken behandelt und eben hiedurch zu vollkommen statischer Einheit bringt.

« Une pensée, une phrase – une phrase, une pensée » : cette règle signifie généralement qu'une phrase doit dans la mesure du possible être prolongée jusqu'à épuisement de la pensée. Mais une pensée peut, en un instant unique, embrasser les totalités les plus vastes, des séries entières de situations consécutives, qu'elle stabilise en faisant fictivement abstraction des modifications internes ou par tout autre moyen ; et puisque le langage est certes logique, mais jamais figé, il admet dans de tels cas le passage aux unités syntaxiques d'ordre immédiatement supérieur [...]

Un cas d'école de ce phénomène nous est donné par le dernier chapitre d'*Ulysse*, qui se compose d'un unique paragraphe, d'une phrase unique, par surcroît dépourvue de ponctuation, et qui examine sur le mode du monologue intérieur la totalité d'une situation qui n'a peut-être duré que quelques secondes, d'un unique processus situationnel, d'une situation et d'un processus élémentaires, comme une unique pensée ininterrompue, l'amenant ainsi à une parfaite unité statique³⁶.

La Mort de Virgile étend ce principe à l'ensemble de la forme, justifiant la longueur des phrases, en particulier dans le « second mouvement », où Virgile fait seul face à la fièvre dans la nuit. Après le premier mouvement, « l'eau – l'arrivée », aboutissement du voyage depuis la Grèce dans le port de Brindisium, suit « le feu – la descente », dans la solitude de la nuit. Le troisième mouvement, « la terre – l'attente », est un long dialogue entre Virgile et Auguste, où l'art se confronte à la politique et au terme duquel Auguste parvient à sauver *l'Énéide* de la destruction. Dans la quatrième partie, dernier mouvement ou plutôt grande coda intitulée, « l'éther – le retour », Virgile cherche un au-delà du langage. Adressant une « admiration désespérée » aux artistes de ce temps qui malgré tout produisent encore, Maurice Blanchot saisit la volonté de Broch de capter l'instant fondateur de l'œuvre :

³¹ Hermann Broch, « Remarques à propos de *La Mort de Virgile* », *op. cit.* p. 284.

³² Hermann Broch, « Des unités syntaxiques et cognitives », *Logique d'un monde en ruine*, traduit en français par Pierre Rusch, Paris-Tel-Aviv, Éditions de l'éclat, 2005, p. 129-214 (« Über syntaktische und kognitive Einheiten », *Philosophische Schriften 2*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1977, p.254-255).

³³ *Ibid.*, p. 141.

³⁴ *Ibid.*, p. 142.

³⁵ *Ibid.*, p. 142.

³⁶ *Ibid.*, p. 142-143.

L'idéal de Broch serait de pouvoir exprimer, à la fois et en une seule phrase, tous les mouvements opposés, de les maintenir dans leur opposition tout en les ouvrant à l'unité, plus encore : d'embrasser, à chaque instant et à l'occasion de chaque événement et même de chaque mot, dans une simultanéité qui ne demande rien au développement temporel, l'immensité du tout, qui est sa visée. Si tant de ses phrases atteignent une longueur démesurée (les spécialistes affirment qu'elles sont les plus longues de la littérature allemande), c'est que chacune d'elle voudrait épuiser le monde, voudrait passer par tous les niveaux de l'expérience, voudrait unir chaque fois tout ce qui se heurte, cruauté et bonté, vie et mort, instant et éternité, mais ne réussit pas à finir, car le renversement perpétuel du pour au contre, l'effort pour ne pas trahir les pulsations incessantes, le sourd travail des mots contre les formes prématurément achevées, l'engagent dans des répétitions infinies et des amplifications que l'usage privilégié des substantifs rend encore plus massives³⁷.

Broch en appelle aux possibilités d'expression de la musique lorsqu'il plonge dans le « fourré des voix³⁸ », quand Virgile, sur son lit de mort, sous l'emprise de la lucidité imposée par la fièvre, se rit de sa tentative et veut détruire son poème. Voici par exemple une seule phrase pour décrire ce langage rêvé capable de concentrer la simultanéité d'une « double souvenance du passé et de l'avenir³⁹ » :

Lauschend in diese Sprachentiefe, hatte er gehofft das Sterben belauschen zu dürfen, hatte er gehofft ein Wissen, wenn auch nur den ahnenden Schimmer eines Vorwissens um jene Grenzerkenntnis zu erhaschen, die bereits Erkenntnis außerhalb der irdischen Erkenntnis wäre, doch selbst die Hoffnung war bereits Vermessenheit angesichts des Unerhaschbaren, das aus den Echowänden des Abgrundes heraufdrang, ein Blinken, das kaum mehr Blinken war, kaum mehr die Erinnerung an ein Blinken, kaum mehr das Echo einer Erinnerung, ein hauchflüchtiger Hauch, so unsichtbar, daß nicht einmal Musik ausgereicht hätte, solche Unsichtbarkeit festzuhalten, geschweige denn sie als Ahnung des unfaßbar Unendlichen zum Ausdruck zu bringen ; nein, nichts Irdisches vermag das Dickicht zu zerreißen, kein irdisches Mittel reicht aus die ewige Aufgabe zu lösen, die Ordnung aufzudecken und zu verkünden, verstoßend zur Erkenntnis jenseits der Erkenntnis, nein, überirdischen Mächten und überirdischen Mitteln ist dies vorbehalten, einer Ausdruckskraft, die jeden irdischen Ausdruck weit hinter sich läßt, eine Sprache, die außerhalb des Stimmengestrüpps und aller irdischen Sprachlichkeit stehen müßte, eine Sprache, die mehr wäre als Musik, eine Sprache, die es dem Auge gestattete, herzschlagend und herzschlagrasch, die Erkenntniseinheit des seins zu erfassen, wahrlich einer neuen, einer noch nicht gefundenen, überirdischen Sprache bedürfte es, um diese Leistung zu vollbringen, und Vermessenheit war die Bemühung, mit armseligen Versen sich an solche Sprache heranzuwagen, fruchtlose Bemühung und lästerliche Vermessenheit!

En épiant les profondeurs du langage, il avait espéré pouvoir guetter la mort et s'emparer d'un savoir, ne fût-ce que de la lueur divinatrice de cette connaissance-limite, qui serait déjà une connaissance au-delà de la connaissance humaine, – mais même cette espérance était déjà téméraire, au regard de l'insaisissable qui montait des parois de résonance de l'abîme, clignotement, qu'on ne pouvait presque plus appeler clignotement, qui n'était presque plus le souvenir d'un souffle, presque plus l'écho d'un souvenir, non, juste un souffle fugitif, si invisible que la musique elle-même n'eût pas suffi à fixer son invisibilité, à plus forte raison n'eût pas suffi à lui faire exprimer le pressentiment de l'incompréhensible immensité ; non, rien de terrestre ne peut fendre les fourrés impénétrables, aucun moyen terrestre n'est suffisant pour résoudre la tâche éternelle, pour découvrir et proclamer l'Ordre, pour parvenir à la connaissance au-delà de la connaissance ; non, cela est l'apanage des puissances et des moyens transcendants, d'une force d'expression qui laisse loin derrière elle toute expression terrestre, donc d'un langage qui devait rester hors du fourré des voix et de toute linguistique terrestre, d'un langage qui dépasserait même la musique, d'un langage qui permettrait à l'œil, battant dans l'éclair d'une seule pulsation, d'appréhender la connaissance de l'être dans son unité ; vraiment, il eût fallu un nouveau langage, encore inconnu, un langage transcendantal pour accomplir cela, et l'effort était

³⁷ Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 166-167.

³⁸ Hermann Broch, *La Mort de Virgile*, traduit en français par Albert Kohn, Paris, Gallimard, 1955, p. 85 (*Der Tod des Vergil*, New-York, Pantheon Books, 1945, p. 85-86).

³⁹ *Ibid*, p. 85.

téméraire qu'il avait fait dans ses pauvres vers pour approcher de ce langage, effort stérile et témérité blasphématoire⁴⁰.

Dans cette tension vers ce foyer rassemblant passé et avenir, Broch se sait très proche du dédicataire de son article. Cherchant à définir ce que représente en définitive l'enseignement de Schoenberg, Carl Dahlhaus va lui aussi à l'essentiel, sans se préoccuper des différentes techniques de composition successivement ou alternativement utilisées, secondaires de ce point de vue bien plus important :

L'absence de prééminence des manifestations chronologiquement premières par rapport aux suivantes, et inversement, le fait que ni l'origine, ni l'aboutissement ne forment un point fixe de l'œuvre musicale signifient pour Schoenberg – et pour ceux qui ont assimilé son enseignement – que le déroulement temporel est à strictement parler « extérieur » à l'idée musicale, laquelle n'apparaît esthétiquement que dans la totalité de ses variantes. Le déroulement temporel est un moyen pour rendre perceptible les configurations indépendantes [...] mais il ne représente pas l'intention véritable qui préside à la forme de leur existence. Fondamentalement, les œuvres musicales sont pour Schoenberg conçues dans une paradoxale simultanéité interne de ce qui se présente extérieurement comme successif⁴¹.

Par-delà les techniques de composition employées, il devient plus important de tendre vers l'écoute de cette simultanéité interne chez Schoenberg, celle-là même qu'il cherche à faire entendre dans la production musicale dont il poursuit l'héritage⁴². Lors d'une telle saisie, voir et entendre se rejoignent. Selon le témoignage de l'une de ses élèves américaines, Schoenberg pouvait par exemple se référer au travail d'architecte de son ami Adolf Loos pour faire comprendre le processus de composition :

Ses maisons sont conçues en trois dimensions dès le début, plutôt que pensées comme une série de plans auxquels une façade vient s'adjoindre. Elles sont construites de telle façon que l'on puisse, grâce à quelques rares escaliers, évoluer du premier étage au second sans s'apercevoir du changement. Schoenberg les compare à des sculptures réalisées en verre, dont on peut voir tous les angles instantanément⁴³.

Ou bien selon cette déclaration d'un autre étudiant compositeur :

Une œuvre d'art est une création, et non le résultat d'un assemblage, où les parties sont finalement rassemblées. Je vois une œuvre en son entier devant moi. Elle se présente comme des pages de verre, parce que je peux voir les deux côtés à la fois. Il est possible que tout ne soit pas clair, ne soit même pas vu immédiatement. J'aime utiliser le terme « voir », car mon esprit est pour ainsi dire visuel. Je la vois comme un organisme. Lorsque je travaille, les parties deviennent plus claires, mais elles sont toutes ce que je vis pour commencer⁴⁴.

⁴⁰ *Ibid*, p. 87.

⁴¹ Carl Dahlhaus, « L'enseignement de Schoenberg », *Schoenberg*, Genève, Contrechamps, 1997, p. 233-234 (« *Schoenberg als Lehrer* », *Schoenberg*, Wien, Österreichischer Musik Zeitung 39, 1984).

⁴² Arnold Schoenberg, *Traité d'harmonie*, traduit en français par Gérard Gubisch, Paris, J.C. Lattès, 1983, p. 297-298 (*Harmonielehre*, Wien, Universal Edition, 1911). Rappelons que Schoenberg enjoignait déjà dans son *Traité d'harmonie* dédié à Mahler en 1911 de réfuter la notion de modulation au profit d'une meilleure conception de l'ensemble, vision synoptique qui aboutit ensuite dans son enseignement américain à la notion de « monotonalité » (*Structural functions of harmony*, revised edition by Leonard Stein, Faber and Faber, London and Boston, 1983).

⁴³ Dika Newlin, *Schoenberg remembered. Diaries and Recollections*, New York, Pendragon Press, 1980, p.133 : « His houses are conceived of in three dimensions from the beginning, instead of being thought in terms of a series of planes fronted by a facade. They are so constructed that, with the use of only a few occasional steps, one can proceed from the first floor to the second without being conscious of the change. Schoenberg compares them to sculptures made of glass, in which one can see all the angles at once » (traduction personnelle).

⁴⁴ Warren Langlie, *Gespräche mit Arnold Schönberg*, 1944, (Dokumente des Privatunterrichts bei A.S., 1943, 1951), Vol I-X, (Ms, Druck in Vorbereitung), référence indiquée par Matthias Schmidt, *Schönberg und Mozart, Aspekte einer Rezeptionsgeschichte*, Wien, Verlag Lafite, 2004, p. 167 (traduction personnelle) : « A work of art is a creation and not

L'œuvre d'art livre un combat contre la dilution inévitablement liée à son extension temporelle, susceptible d'affaiblir sa quête permanente de l'équilibre des forces ; là réside sa lutte intérieure, perceptible au plus haut degré dans *La Mort de Virgile* comme dans un quatuor à cordes de Schoenberg : contrainte de s'inscrire dans la durée, l'œuvre tente de capter l'instant, le noyau de simultanéité qui la constitue. Elle doit faire face à son paradoxe interne : déployer sans l'affaiblir une idée conçue dans une essentielle simultanéité. Tout concourt alors à l'énergie du réseau de connexions et de relations. L'écoute active de la musique, sa lecture intérieure ou sonore, tout comme la lecture du poème, elle aussi écoute active, doivent l'une comme l'autre faire effort – nécessairement utopique – pour se rapprocher du foyer d'équilibre de l'œuvre, source de ses intuitions premières. La définition à laquelle Schoenberg parvient dans ses dernières années lorsqu'il considère la forme musicale comme « ein Ruhezustand zwischen aufeinander einwirkenden Kräften » (« un état de repos entre des forces agissant les unes sur les autres⁴⁵ ») avait fortement surpris Bertolt Brecht lorsque le compositeur l'énonça au cours d'une rencontre durant leur exil californien. Ces quelques mots sont à rapporter à son intense activité de pédagogue et d'écrivain transmettant une très grande part de son enseignement et de l'évolution de sa pensée créatrice. Cette phrase est prononcée au moment où Broch termine *La Mort de Virgile*. Offrant une traduction poétique de l'enseignement de Schoenberg, il associe indéfectiblement la suspension temporelle à la connaissance. Probablement serait-il judicieux d'interroger les opportunités de compréhension apportées par une transposition des méthodes d'analyse des techniques musicales héritées des exigences de la Seconde Ecole de Vienne à son roman, qu'il préférerait appeler son « quatuor » ou sa « symphonie ».

François GIROUX
Université de Paris-Sorbonne (ESPE de l'Académie de Paris)

a product of assembly, where parts are assembled finally. I see a whole work before me. It is like pages of glass, for I can see both sides at once. All may not be clear, even is not seen in once. I like to use the term « seen » because my mind is, so to speak, visual. I see it like a body. As I work, the parts become clearer, but they are all what I saw first ».

⁴⁵ Cette expression orale de Schoenberg a été fort heureusement consignée par un autre écrivain, Bertold Brecht, dans son *Journal de travail*, à l'occasion d'une rencontre avec Schoenberg en Californie en octobre 1944 : Bertold Brecht, *Arbeitsjournal*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974, cité par Richard Hauser « Schönberg – Musik im Exil » Musik-Konzepte Sonderband Arnold Schönberg, München, Edition Text + Kritik, 1980, p. 245.