

du cœur. Ils présentent
une clarté de chose. Mais
l'hantise de l'écrit et
l'opacité de quelques
mots de ce qui s'est
évanoui dans le double
leur sens est donnée in-
compréhensible. Parmi
toutes choses, les mots qui
sont présents d'amour présents, dans
les leulements de l'écrit
ce qui vont en distan-
çant leur corps. L'infirmité
ce qui le poète ne peut
habiter le monde
inventer les mots de
ce qui s'est perdue. Et la

SPRACHEN LITERATUREN KULTUREN

Aachener Beiträge zur Romania

Herausgegeben von Anne Begenat-Neuschäfer

Isabelle Gabolde

La lecture comme pratique cognitive et devoir d'éveil

Die Schlafwandler de Hermann Broch

Métamorphose d'un genre
et questionnements contemporains

Ce travail se veut une contribution au questionnement critique de la modernité du roman. L'analyse minutieuse de l'exploration que Hermann Broch fait de l'art du roman avec sa trilogie, *Die Schlafwandler*, engage le lecteur à interroger plus largement la vocation de la forme romanesque lors de sa métamorphose au premier tiers du vingtième siècle. Le pouvoir d'élucidation dévolu par Broch à ce genre déborde le cadre esthétique. L'auteur y désarticule une conception traditionnelle du temps et offre une interprétation de la situation de l'homme comme sujet de l'histoire (non comme seul sujet agissant, mais comme sujet parlant et producteur de signes). Cette étude questionne, enfin, les liens entre la modernité des ambitions de Broch et les mouvements littéraires qui lui furent contemporains en France, avant de mettre son œuvre en regard des réflexions et de la pratique artistique de deux de ses lecteurs : Milan Kundera et Henry Bauchau.

Isabelle Gabolde s'intéresse aux rapports entre littérature et connaissance, littérature et pensée politique, et au roman moderne compris comme domaine de la pensée. Ses travaux portent aussi sur les arts du roman, elle a notamment édité les textes réflexifs d'Henry Bauchau. Elle travaille, par ailleurs, dans le domaine de la culture à Montréal, au Canada.

La lecture comme pratique cognitive et devoir d'éveil

SPRACHEN LITERATUREN KULTUREN

Aachener Beiträge zur Romania

Herausgegeben von Anne Begenat-Neuschäfer

Band 2



PETER LANG

Frankfurt am Main · Berlin · Bern · Bruxelles · New York · Oxford · Wien

Isabelle Gabolde

La lecture comme pratique cognitive et devoir d'éveil

Die Schlafwandler de Hermann Broch

Métamorphose d'un genre
et questionnements contemporains



PETER LANG

Internationaler Verlag der Wissenschaften

Information bibliographique de la Deutsche Nationalbibliothek

La Deutsche Nationalbibliothek a répertorié cette publication dans la Deutsche Nationalbibliographie; les données bibliographiques détaillées peuvent être consultées sur Internet à l'adresse <http://www.d-nb.de>.

Zugl.: Aachen, Techn. Hochsch., Diss., 2008

Conception de la couverture de livre:
Olaf Gloeckler, Atelier Platen, Friedberg

Reproduction sur la couverture:
Détail d'une page manuscrite
du poème d'Henry Bauchau: *L'enfant bleu* (1982–1999).
Détail reproduit avec la gracieuse autorisation de l'auteur.

Ouvrage publié avec le soutien de la RWTH Aachen

D 82
ISSN 1867-528X
ISBN 978-3-653-00053-5

© Peter Lang GmbH
Internationaler Verlag der Wissenschaften
Frankfurt am Main 2010
Tous droits réservés.

L'ouvrage dans son intégralité est placé sous la protection de la loi sur les droits d'auteurs. Toute exploitation en dehors des étroites limites de la loi sur les droits d'auteurs, sans accord de la maison d'édition, est interdite et passible de peines.

Ceci vaut en particulier pour des reproductions, traductions, microfilms, l'enregistrement et le traitement dans des systèmes électroniques.

www.peterlang.de

SPRACHEN – LITERATUREN – KULTUREN

AACHENER BEITRÄGE ZUR ROMANIA

Monographische Darstellungen und thematisch eng verknüpfte Tagungsbände aus den drei großen Bereichen Sprache, Literatur und Kultur sollen in dieser Reihe, die sich in übergeordneten Fragestellungen auf die sprachliche und kulturelle Vielfalt der Romania öffnen will, zugänglich gemacht werden. Wesentliches Merkmal der hier veröffentlichten Studien und Beiträge sollen Verständlichkeit und Originalität in der Darstellung der Zusammengehörigkeit der romanischen Welt sein.

Diese Zusammengehörigkeit, die ihren Ursprung auf den Niedergang des *imperium romanum* gründet, findet zunächst im Christentum ein neues einendes Band und entlehnt ihm den Anspruch auf die universelle Gültigkeit seiner Kulturen, die sich im Verlauf der Jahrhunderte als assimilierende und zerstörerische Dynamik zugleich erweist. So ist das Selbstbewusstsein der Neuzeit von seinen Anfängen her in Binnen- wie Außenwirkung gebrochen: Ursprünglich an Territorien und Regionen gebunden, löst es sich vom 16. Jahrhundert an zunehmend aus seiner christlichen Bindung. Es säkularisiert und entleert den religiösen Diskurs und schafft der Macht eine neue parasakrale Aura, in der Literatur und Kultur national instrumentalisiert werden sollen. Welche Nationalkultur wird sich als würdige Erbin der römischen erweisen? Welche Dichtung, welches Epos, welche Tragödie oder Komödie kann an die Stelle der lateinischen und griechischen Vorbilder treten? Bedarf es, um den Anspruch des christlichen Abendlandes auf Autonomie zu untermauern, der Entdeckung Amerikas und der Christianisierung seiner Völker? *Imitatio* und *emulatio* prägen nicht nur die Auseinandersetzung mit dem lateinischen Schriftgut, sondern auch das Bezugssystem der volkssprachlichen Texte in der Romania. Rede und Gegenrede der Texte entstehen vielstimmig im Nebeneinander der unterschiedlichen Sprachregister und polyzentrisch in unterschiedlichen geographischen Räumen. Sie erwachsen aus wechselnden Machtzentren wie Höfen, Kommunen und Hauptstädten und aus ideologischer wie materieller Abhängigkeit der Künstler. Aufklärung und Revolution bewirken einschneidende Veränderungen in der Wahrnehmung von Kunst in einer emanzipierten Öffentlichkeit. Von der Vorromantik an fordert die einzelne Künstlerpersönlichkeit zunehmend individuelle Verantwortung für ihr Werk ein. Auch in der Gegenwart reißt der Austausch zwischen den Sprach- und Kulturräumen der Frankophonie, der Hispanophonie und der Lusophonie nicht ab. Den Spuren dieser innerromanischen Interkulturalität in den Texten zu folgen, ist das Ziel dieser Reihe.

A mes grands-parents

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier ma directrice de recherche, le Professeur D^r. phil. D^r. (Paris) Anne Begenat-Neuschäfer, de sa confiance, de ses conseils et de la liberté qu'elle m'a accordée. Cette thèse n'aurait pas vu le jour sans elle. Mes remerciements s'adressent également au Professeur D^r. Sonja Vanderlinden (Université Catholique de Louvain), ainsi qu'au Professeur D^r. Hans Otto Horch (RWTH Aachen).

Je voudrais par ailleurs exprimer ma reconnaissance aux Professeurs, enseignants-chercheurs, rencontrés au cours de ce chemin de travail, dont les conseils et l'attention bienveillante me furent à chaque fois si utiles. Je remercie particulièrement Endre Kiss, Pierre Burger, Myriam Whattee-Delmotte, Nicole Taillade et Michel Vanoosthuyse.

Je n'oublie pas l'aide, sous de nombreuses formes, de l'équipe du Professeur Begenat-Neuschäfer, plus particulièrement celle d'Eva-Maria Kunert, ainsi que celle du personnel des archives allemandes de la littérature, à Marbach (« Deutsches Literaturarchiv Marbach »).

Merci à mes chers parents, Jean et Marie, et à mes deux sœurs, Martine et Sophie, sur qui j'ai pu compter pour mener ce travail à terme. Merci à mes amis enfin, si précieux, à ceux qui m'ont amicalement soutenue, intellectuellement vivifiée, patiemment écoutée ou relue,

à D. Andrew Stewart,

à Véronique Fillol, Kerstin Liesegang et Gianfranco Spagnolo, Miklós Konrád, Claude Besmond, Marie-Jacques Lueken, Anette Anders, Marie Donzel, Jacques Devriend, Annie Laquerrière, Claire Laurin, Véronique Dechamps, Juliette Caron, Christian Debraisne et Myriam Sranon, Olivier Delahaye, Bruno Coffinières.

Mes pensées et mes remerciements se tournent enfin vers Henry Bauchau, pour le bonheur que j'ai de l'avoir lu, rencontré et de lui porter aujourd'hui mon amitié. Il me reste à ajouter que c'est fondamentalement dans l'écriture de Hermann Broch, que j'ai trouvé le moteur quotidien du travail qui suit.

SOMMAIRE

1. INTRODUCTION, 1

I. Contexte, 1

II. La réception française de Hermann Broch, 9

III. Le champ de la recherche sur Broch, 25

IV. Hypothèse, 31

 Méthodologie, 32

2. DE L'EXPERIMENTATION A LA METAMORPHOSE DU GENRE. LE ROMAN GNOSEOLOGIQUE, 39

I. Dichten, Erkennen, Handeln : Un équilibre dynamique, 40

1. Réunir création, connaissance et politique dans une nouvelle forme littéraire, 41
2. Le roman gnoséologique : la voie de l'effet éthique immédiat, 43
3. Choix d'une base de démonstration comprenant l'irrationnel, 44

II. La généalogie d'une littérature gnoséologique, selon Hermann Broch, 48

1. Développer un héritage, 48
2. Transformer une tradition et se distinguer de ses contemporains, 53

III. Réflexions sur la forme romanesque et sur ce qu'est sa vocation pour Broch, 59

1. D'un procédé additif à l'unité de la simultanéité ? 59
2. La forme, la fable, la mimésis, 64
3. Le « naturalisme élargi », 68
 - Une technique inaugurée par les peintres impressionnistes, 71
 - De Baudelaire au symbolisme – un acte de recréation du langage, 72
 - Style et inconscient, 73
4. Vers une écriture symbolique ? 76
 - 1930–1934. Théorie et écriture. L'écriture comme expérience, 77
 - La transposition artistique, 77
 - La fonction épistémologique du symbole, 79
 - La vocation gnoséologique d'un genre : réinvention verbale et portée religieuse, 82

3. UN SENS FONDE SUR LA RECURRENCE DE MOTIFS, 87

I. Une cosmologie romantique, 88

1. L'uniforme sous l'Empereur de Prusse – un premier motif, 89
2. Le cheval – un autre motif romantique, 103
3. La « Pologne » dans le système de valeurs du romantisme, 108
4. Des motifs attachés à différentes époques, 115
5. De petits récits régissent le grand. La technique des résonances entre vocables de réalité comme procédé narratif, 128

4. DES MOTIFS INSCRITS DANS UN PROGRAMME NARRATIF COGNITIF, 131

I. L'anarchie. Une étape de transition ou une cosmologie à part entière ? 131

1. Les motifs « commencent lentement par s'annoncer », 136
 - La mélodie « Esch » et ses motifs, 136
 - La faute, un motif gnoséologique? 137
 - L'ordre, une objection à l'anarchie, 139
 - La dénonciation, un motif de tout temps, 142
 - Perception de l'enchevêtrement du monde, 144

II. Certains motifs parviennent « lentement et distinctement à la conscience » de Esch, 147

1. Rencontres symboliques et révélations, 147
 - Une scène de cabaret et le motif du « sacrifice », 147
2. L'écoute du personnage : élargissement de son vocabulaire, 151
 - Le poison, 152
 - La rédemption, 154
 - L'injustice, 161

III. Les motifs commencent de s'articuler entre eux, le personnage devient sujet, 163

1. Agir dans un présent, 163
 - Affranchir les âmes prisonnières, 166
 - Etre initié, 169
 - Déchiffrer, 171
2. Accès à une vision plus théorique, 174

5. DE ESCH À DIE GESAMT-SCHLAFWANDLER, 177

I. Motifs révélateurs du dispositif narratif global, 177

1. Carte postale, 177
2. Couteaux, 181
 - La présence des couteaux comme marque de l'évolution de l'Histoire, 184
 - Le langage des couteaux, 186
3. Sexualité, 188

II. Motifs initiant une ouverture ou un futur, 194

1. « Amerika », le motif du départ, 194
 - Voyager par mer, 198
2. Etre en départ, un état signifiant un autre niveau de réalité, 203
 - Premier pan du triptyque – structure, 204
 - Du motif du départ à la notion de déliement, 211
3. Entre ouverture et résistance. L'ambivalence du personnage, 214
 - Les nostalgies, 214 - Entre espace d'expérience et horizon d'attente, 216 - Une nouvelle perspective, 217*

III. Principe d'une réalité déceptive ? 218

1. Une désillusion en germe dans le voyage, 218
 - Esch ne part pas – Pas d'accomplissement dans le réel ? 220
 - « ... als ob das, was er leibhaftig vor sich sah, bloß eine sinnbildliche Stellvertretung wäre », 222
 - De l'infini à son symbole, 225

6. « DIE SACHLICHKEIT » OU DES RAPPORTS COMPLEXES AU REEL ET A LA CONNAISSANCE, 229

I. 1918. *Huguenau, enfant du réalisme ?* 229

1. La désertion : une constellation de motifs fondateurs, 232

2. Le pasteur, 237

Un motif, trois périodes : des chaînes de résonance multiples, 238

*Esch et la justification évangélique, 240 - Huguenau, enfant de son temps, enfant du réalisme,**245 - Identité et dissociation, 249*

3. Le crucifié, le funambule et le danseur, 251

4. Quelques marguerites, un papillon en vol, 259

5. « Der Kurtriersche Bote », 265

II. *Tradition, Filiation, la place de l'enfant*, 272

1. L'enfant, 272

Marguerite, 272

2. La transmission, 278

Une grimace, 278

Un signe d'appartenance à l'étrangeté, 282

7. PASSAGE DU SENSIBLE AU COGNITIF, 285

I. *Constellations de motifs, révélation de symboles*, 285

1. Derrière un signe : l'infini, 285

Analyse du dernier pan d'un triptyque, 285

*La lumière, 286 - Entre le « nicht mehr » et le « noch nicht » : l'espace du « doch schon », 288**- Entre l'exil et le Royaume, 292*II. *Le symbole*, 293

1. La figure de Moïse entre l'Egypte et la terre promise, 294

Une forme, 294

Un mouvement, 295

2. L'homme enchaîné dans la caverne de Platon, 297

III. *Topographie symbolique. Dimension utopique*, 305

1. L'Esseulement du moi, seuil d'un nouvel espace, 305

L'isolement du plus ancien personnage de la trilogie, 307

L'exemple d'un personnage esseulé emprunt d'irrationnel : Hanna Wendling, 310

Une solitude irréversible en écho à celle d'autres personnages, 312

2. L'alternative, 318

Dilution sous un regard romantique, 318

Un visage en paysage, 323

Esquisse d'un autre monde face au désordre de l'anarchie, 329

Façade ou décor : prison d'une illusion, 332

8. L'UTOPIE LISIBLE GRACE A LA FORME, 343

I. *Une topologie symbolique dans un contexte réaliste*, 343

1. Le bannissement, un au-delà de la solitude, 343

La solitude dans les tranchées, 344

Un soldat enseveli dans une tranchée, 347

2. La lumière et la liberté, 350

3. Une réalité « plus » haute : un espace déterminé par deux pôles, 352

L'oxymoron, « ornement » de cette réalité plus haute, 357

Un horizon philosophique signifié par des figures de style, 359

II. Le style : un rapport à la réalité

« *im Lyrischen ist das Erwachen der Seele verborgen* », 362

1. Les liens du moi au monde, 364

Dualité première ou principe dialogique à vertu cognitive, 366

Structure du processus de création, 372

2. La forme d'un genre romanesque nouveau, 377

Une dynamique cognitive, 381

Un modèle de connaissance lié intrinsèquement au langage, 384

L'éveil : d'une notion philosophique à une conscience politique, 385

9. ECRITURES ET DEVOILEMENT, 389

I. Histoires et perspectives, 389

1. Le surréalisme, 390

2. Une littérature tournée vers l'analyse existentielle, 396

3. L'histoire du roman vue par Milan Kundera, 404

4. Ecriture et inconscient ? 407

Hermann Broch et la psychanalyse, une expérience intime, 408

Une résistance française aux découvertes de Freud. Gide, un exemple de réception, 411

Henry Bauchau, Une pratique de l'écriture en prise avec l'inconscient, 417

II. Bauchau ou l'archéologie des profondeurs comme cheminement d'écriture, 421

1. L'écoute comme principe révélateur, 423

L'action d'une disponibilité contemplative, 425

Rencontre avec le discours : écrire en étant écrit, 432

Projection de soi dans le monde, 436

Création littéraire et connaissance, 445

2. L'écriture d'Henry Bauchau ou une maïeutique comme forme cognitive, 448

Vertu d'élucidation du procès d'écriture, 450

Fonction de transmission de la forme, 453

Vivre la métamorphose : être dans la forme du roman, 458

III. La sagesse du roman serait la sagesse de l'incertitude, 463

10. CONCLUSION, 465

La forme romanesque, un mode d'analyse et d'éclaircissement de la pensée, 465

BIBLIOGRAPHIE, 473

« Le livre est fait de pages et la page est faite de mots. Nous allons nous amuser à considérer le mot, la page et le livre. »
(Paul Claudel, « La Philosophie du livre », *Réflexions sur la poésie*, Paris, Gallimard, (1^e éd. 1963) 1979, p. 1

1. INTRODUCTION

Que fut « l'art moderne », ce fascinant orage du premier tiers du XX^e siècle ? Une révolte radicale contre l'esthétique du passé ; c'est évident, bien sûr, sauf que les passés n'étaient pas pareils. Anti-rationaliste, anti-classiciste, anti-réaliste, anti-naturaliste, l'art moderne en France prolongeait la grande rébellion lyrique de Baudelaire et de Rimbaud. Il a trouvé son expression privilégiée dans la peinture et, avant tout, dans la poésie, qui était son art élu. Le roman, par contre, était anathématisé (par les surréalistes notamment), considéré comme dépassé, définitivement enfermé dans sa forme conventionnelle. En Europe centrale, la situation était différente ; l'opposition à la tradition extatique, romantique, sentimentale, musicale, conduisait le modernisme de quelques génies, les plus originaux, vers l'art qui est la sphère privilégiée de l'analyse, de la lucidité, de l'ironie : le roman. (Kundera, 2005, p. 64).

Le travail qui suit se veut un questionnement sur la vocation de la forme romanesque dite « moderne », ce « fascinant orage » du premier tiers du vingtième siècle en Europe centrale, et sur les prolongements du bouleversement de ce genre, en France plus particulièrement. C'est à l'appui de l'exploration que fait Hermann Broch de l'art du roman en 1931 avec sa trilogie, *Die Schlafwandler*¹, que nous chercherons à saisir l'impulsion, le défi qu'est ce désir d'une forme nouvelle. Notre étude nous conduira à interroger les liens entre les traits de modernité spécifiques de Broch et ceux que l'on rencontre dans les textes et mouvements culturels français de la même époque tout d'abord, où Broch était encore inconnu, puis d'époques ultérieures, dès lors que la réception de l'auteur autrichien a trouvé pied dans la langue française. Nous avons tenu à confronter les questionnements, issus de notre travail, aux réflexions d'auteurs qui nous sont contemporains, comme Milan Kundera ou Henry Bauchau. La modernité des interrogations et des ambitions de Hermann Broch vis-à-vis de la forme romanesque rencontre aujourd'hui un écho indéniable. Il nous paraît enfin nécessaire, en préalable à notre travail, de présenter le contexte culturel et intellectuel des années d'écriture de la trilogie, ainsi que de retracer la réception de l'œuvre de Broch en France et l'évolution du champ de la recherche autour de cet auteur. C'est à l'horizon de cet état des lieux, que nous proposerons notre hypothèse et notre étude.

I. CONTEXTE

Il est éclairant de pointer d'emblée la distinction qu'il convient de faire entre des mouvements revendiquant une rupture, tel le dadaïsme ou le surréalisme, et le mouvement de Sécession propre à la vague de modernité viennoise du premier tiers du vingtième siècle. Il existe, à Vienne à cette époque, un désir délibéré de connaître la tradition et de la reconnaître afin de mieux définir une voie différente. Comme l'analyse Jean Clair dans son article « Une modernité sceptique »² le terme de « Sécession » naît à Vienne en 1897, au moment où paraît le premier numéro de *Ver*

1 Les textes de Hermann Broch seront cités d'après l'édition commentée de son œuvre, élaborée par Paul Michael Lützeler, aux éditions Suhrkamp : Hermann Broch, *Kommentierte Werkausgabe*, Paul Michael Lützeler (éd.), 13 tomes, Frankfurt am Main, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1974-1981. Nous utiliserons l'abréviation *KW* suivie du tome et, selon les cas, du titre de l'article cité.

2 Jean Clair, 1986, pp. 46-57.

Sacrum. Ce mouvement³ ne rompt pas bruyamment avec tout ce qui l'a précédé, mais s'isole dans son propre microcosme contrairement aux avant-gardes européennes se revendiquant révolutionnaires et voulant s'étendre sur l'Europe, prenant possession du vingtième siècle « comme d'une terre vierge »⁴. La Sécession n'a en effet pas besoin de faire table rase de toute tradition : il lui suffit de « changer le sens des œuvres du passé. Elle fait sécession précisément parce qu'elle ne partage plus l'interprétation commune donnée à un patrimoine »⁵ : elle conteste sa tradition, certes, elle lui assure cependant ainsi une suite. Face à la volonté de révolution et d'innovation de l'avant-garde, la modernité sécessionniste participe d'un désir de « régénération », de « *renovatio* ». La modernité viennoise ne cherche pas à rompre brutalement, mais plus à tenter consciemment de dépasser ses traditions.

Le premier roman de Hermann Broch, *Die Schlafwandler* (1928-1931), est écrit à Vienne et paraît à un tournant de l'histoire de ce genre en Europe, moment charnière qui a conduit la critique à considérer cette période comme celle de l'émergence de ce que, aujourd'hui, nous sommes convenu d'appeler le roman moderne. Ce qui réunit des écrivains tel Musil (*Der Mann ohne Eigenschaften*. 1930-33), Joseph Roth (*Radetzky marsch*. 1932) ou Broch, aussi différents soient-ils au-delà de leur nationalité commune, semble être une interrogation face à la désagrégation de la réalité dans laquelle ils vivent et, en conséquence, l'aspiration à la création de nouvelles formes artistiques pouvant répondre aux questions de leur temps.

La civilisation des Habsbourg, en revêtant le rêve d'une totalité plurielle et harmonieuse, aurait précisément été « contrainte à découvrir la désarticulation du réel. »⁶ Son unité est une mosaïque de pluralités, un mélange hétérogène, un assemblage de contradictions irréductibles. Comme le souligne Claudio Magris dans un article de 1986 : tout sujet de François-Joseph réunit, tel l'homme sans qualités, plusieurs êtres privés d'un centre unificateur. Cette multiplicité du sujet est précurseur du morcellement de l'identité « moderne ». Robert Musil, Stefan Zweig, Hermann Broch, Josef Roth, Elias Canetti jouent tous sur la réalité du vide de la vieille Autriche-Hongrie et sur la connaissance de la dissimulation de ce vide – conscience proche du nihilisme du savoir « moderne ». Ils sont tous empreints de l'ensevelissement d'un monde et de sa fin. Magris use d'une formule éloquente pour qualifier les sujets de cet empire en plein naufrage : « l'orphelin de l'Empire est un orphelin de la totalité et de la vie. »⁷ La civilisation danubienne offrait alors, selon lui, le visage d'une double vérité : la nostalgie de l'ordre associée au dévoilement du désordre.⁸

Une telle modernité révèle un désordre certain : il n'est que de citer le morcellement du moi, le manque de centre unificateur, la désarticulation du réel, un temps sorti de ses gonds... Le contexte historique et culturel du tournant du siècle a induit un

3 L'étymologie du terme de sécession est « *secedere* » (lat.), signifiant se retirer.

4 Jean Clair, 1986, p. 50.

5 *Ibidem*, p. 50.

6 Claudio Magris, 1986, p. 23.

7 *Ibidem*, p. 23.

8 *Ibid.*, p. 22.

« glissement des héros prométhéens vers des héros épiméthéens » synthétise Schorske, soulignant que rien ne fut alors plus frappant dans ce glissement que « l'abandon de Marx pour Freud. [La] recherche et la compréhension des maux qui accablent l'humanité passèrent [ainsi] du domaine général et sociologique, au domaine privé et psychologique. »⁹ Le visage de l'utopie fut redessiné, transférant sa filiation intellectuelle de Marx à Freud.

Les études de Freud eurent une profonde influence sur le monde culturel de Vienne. Hugo von Hofmannsthal en témoigne déjà lorsqu'il dit se référer constamment aux travaux de Freud au moment de la création du livret d'opéra de Strauss, *Elektra*, dont la première représentation eut lieu en 1903. La littérature, comme la peinture ou les autres arts, sont atteints par ces découvertes. Bruno Bettelheim, dans son article « La Vienne de Freud »¹⁰, analyse l'évolution du monde pictural et celle de Klimt plus particulièrement. Les premières œuvres de Klimt étaient conventionnelles, son style change cependant au moment de la maturité : « certaines de ses études pour les grands tableaux des facultés de l'Université de Vienne montraient des nus dans la posture typiquement hystérique de l'« arc de cercle », motif qu'il reproduisit bien des fois, à tel point qu'un critique, qui ne lui voulait pas que du bien, parlait, dès 1912, et non sans raison, de « ce monsieur Klimt qui est devenu le peintre de l'inconscient ». »¹¹ Schorske souligne, lui aussi, l'énergie créatrice « véritablement exubérante »¹² que dégage l'œuvre de Klimt dès 1897. Il voit dans ses toiles la manifestation d'une vigoureuse recherche expérimentale, d'un message et d'un langage nouveaux.¹³ Il devient rapidement évident, selon l'historien, que Klimt, dans sa recherche de la modernité, explore les « instincts ». Schiele, de la génération suivante, tant dans ses auto-portraits, que dans ses nus, plonge plus profondément encore dans les aspects névrotiques de l'homme et dans leur analyse. Il pousse ainsi son art plus loin dans les profondeurs de l'inconscient que ne l'a fait son maître. Il conviendrait de citer d'autres peintres, nous nous bornons ici à évoquer également Kokoschka dans cette quête d'un langage pictural propre à dépeindre la puissance de l'instinct ou la peinture de Schoenberg, témoin du passage d'un symbolisme certain à une forme expressionniste.

Il apparaît ainsi que le déclin politique et finalement le véritable anéantissement de l'empire autrefois immense des Habsbourg « contraignit l'élite culturelle viennoise à découvrir et à s'approprier un domaine très différent et nouveau : celui de la vie intérieure de l'homme, celui de l'inconscient et des processus mentaux jusque-là ignorés. »¹⁴ Le moi n'est, dès lors, plus maître en sa maison.

La première génération des novateurs de la modernité viennoise permet à la seconde génération de mener ses explorations psychologiques et formelles à partir des bases découvertes par leurs aînés. Plusieurs traits caractéristiques de cette deuxième génération se profilent : la technicité, l'esthétisme, l'art-pour-l'art participent aux

9 Schorske, 1983, p. 14.

10 Bettelheim, 1986, pp. 30-45.

11 *Ibidem*, p. 43.

12 Schorske, 1983, p. 208.

13 *Ibidem*, p. 208.

14 Bettelheim, 1986, p. 45.

efforts de « rétablir activement une identité blessée »¹⁵, une fragilité du moi. Il en résulte des thèmes ou des préoccupations d'ordre plus personnel (autobiographie, érotisme, monologue intérieur) et des problématiques véritablement existentielles. Pollak définit, dans l'article « Sociologie et utopie d'un art autonome »¹⁶, une telle évolution conduisant à la conception d'une œuvre comme « processus problématique », plutôt que comme « produit issu de la seule application de certaines règles de construction »¹⁷ et conclut qu'il s'agit là d'un art anti-académique. La culture viennoise entre la fin du siècle et les années trente soumet donc l'idée de sujet à une critique radicale. Le mouvement de sécession se construit sur un mouvement que Jean Clair définit comme celui d'une autocritique et d'une auto-analyse. La réflexion viennoise est critique, certes, elle est d'autant plus lucide qu'elle est sceptique, et n'a de cesse d'éclairer sa propre démarche en éclairant son passé. Le sujet n'est plus le centre unitaire, il est au contraire le lieu où les contradictions s'expriment, voire se cristallisent, il est l'espace dans lequel la synthèse a laissé place à la manifestation de la crise.

Le naufrage de la totalité a inexorablement déteint sur les consciences individuelles.¹⁸ Les écrivains questionnent une parole devenue insuffisante. « Les plus grands écrivains autrichiens du XXe siècle annoncent cette crise européenne : ils démasquent – comme le Lord Chandos de Hofmannsthal – l'insuffisance de la parole qui ne sait plus dire l'expérience et ordonner le flux indistinct de la vie, le naufrage du sujet qui ne peut plus imposer, entre le chaos vital et lui, la grille du langage et qui se défait en un faisceau fluctuant de sensations et de représentations. »¹⁹ La confiance naturelle portée aux signes permettant de communiquer fait désormais défaut. Le mot paraît frappé de suspicion.²⁰ Cette remise en question européenne se cristallise

15 Michael Pollak, 1986, p. 406.

16 *Ibidem*, pp. 398-411.

17 *Ibid.*, 1986, p. 406.

18 « Das Kernthema von Brochs gesamten Schaffen, das Thema des Endes, des Untergangs und der Wende eines Zeitalters, hat in der österreichischen Dichtung unseres Jahrhunderts, die damit gleichsam eine stellvertretende Funktion bekommt, eine beherrschende Mittelpunktstellung, eingenommen. Die Erschütterung eines im Falle Österreichs jahrhundertealten festen Ordnungs- und Spannungsgefüges hat aber zugleich auch schöpferische Kräfte entbunden, die gerade am Leiden und an der Not einer dem Untergang geweihten Zeit emporwuchsen und im schöpferischen Gegenwurf gegen Auflösung und Zerstörung sich in der Gestalt zeitüberdauernder Kunstwerke sammelten. » (Mandelkow, 1962, p. 14).

19 Claudio Magris, 1986, p. 26.

20 « Du silence de Lord Chandos au cri final de Moïse dans le dernier opéra de Schönberg, « O mot, mot qui me manque », des analyses de Wittgenstein à la position morale de Karl Kraus, de Fritz Mauthner dénonçant l'abstraction du langage à Freud qui en traque inlassablement les lapsus, toute la pensée viennoise ne cesse d'affirmer sa méfiance de cette gigantesque construction immatérielle qu'est la Muttersprache, aussi artificielle, arbitraire, friable, aussi vulnérable que l'Empire lui-même, avec ses multiples frontières, ses nationalités, ses lois, ses codes, ses langues. La patrie ne signifie plus grand chose : que peut encore signifier cette matrice qu'est la langue ? » (Jean Clair, 1986, p. 54). Cet extrait du long roman de Musil est à ce propos également très éloquent : « Man stellte sich ein Eichhörnchen vor, das nicht weiss, ob es ein Eichhorn oder eine Eichkatze ist, eine Wesen, das keinen Begriff von sich hat, so word man verstehen, daß es unter Umständen vor seinem eigenen Schwanz eine heillose Angst bekommen

cependant dans l'histoire du naufrage de l'empire – comme en témoignent ces quelques lignes de *l'Homme sans qualités* :

Seit Bestehen der Erde ist noch kein Wesen an einem Sprachfehler gestorben, aber man muß wohl hinzufügen, der österreichischen und ungarischen österreichisch-ungarischen Doppelmonarchie widerfuhr es trotzdem, daß sie an ihrer Unaussprechlichkeit zugrunde gegangen ist. (Musil, *GW1, Der Mann ohne Eigenschaften*, 1978, p. 451, § 98. *Aus einem Staat, der an einem Sprachfehler zugrundegegangen ist*).

Un profond doute se développe en conséquence vis-à-vis de la force de représentation du roman dans le monde moderne. Certains auteurs vont jusqu'à se poser la question de la survie du roman, de la possibilité de représentation d'un monde dans lequel la dislocation des valeurs s'accroît constamment. Cette interrogation face à la désagrégation de la réalité et face au scepticisme qu'inspire désormais la langue commune, réunit certains écrivains européens des années vingt et trente, aussi différents soient-ils. Une aspiration à la création de nouvelles formes de représentation artistiques se fait jour. Les écrivains de l'entre-deux-guerres ont une conscience aiguë de leur temps, ils sont en résonance avec lui et ne peuvent plus, vu son évolution et sa fragmentation, en rendre compte sans modifier les formes romanesques qui permettraient sa transmission. Maurice Blanchot souligne avec acuité le pari de Hermann Broch :

Broch, par la discontinuité de sa forme, ne cherche pas uniquement à rendre manifeste un monde de morceaux et de débris. Ce n'est pas non plus qu'il s'intéresse à la technique pour elle-même (quoique, comme beaucoup de romanciers de cette époque, il se sente obligé de remettre en question le genre romanesque et de le réinventer), mais comme il essaie désespérément de savoir où va ce monde et d'en devancer le destin, il se confie à tous les modes d'expression – narratifs, lyriques et discursifs – afin que son livre parvienne à un point plus central, que lui-même dans sa petite conscience individuelle ne discerne pas. (Blanchot, (1^e éd. 1959) 1995, p. 157).

Broch chercherait à prévenir les événements, à les prédire, au moyen de l'écriture d'un roman dont la forme nouvelle serait, elle aussi, une création. Nous approfondirons ces points ultérieurement, toujours est-il que le roman du dix-neuvième ne correspond définitivement plus aux exigences de cette époque. Il suffit de relire la définition, que Theodor Fontane²¹ donne de celui-ci, pour s'en convaincre.

Was soll ein Roman ? Er soll uns, unter Vermeidung alles Übertriebenen und Hässlichen, eine Geschichte erzählen an die wir glauben. Er soll zu unserer Phantasie und unserem Herzen sprechen, Anregung geben, ohne aufzuregen ; er soll uns eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen, soll uns weinen und lachen, hoffen und fürchten, am Schluss aber empfinden lassen, teils unter Lieben und angenehmen, teils unter charaktervollen und interessanten Menschen gelebt zu haben, deren Umgang uns schöne Stunden bereitet, und

kann [...] » (Musil, *GW1, Der Mann ohne Eigenschaften*, 1978, p. 451, § 98. *Aus einem Staat, der an einem Sprachfehler zugrundegegangen ist* – nous noterons désormais *M.ohneE.*).

21 C'est à lui que Broch se réfère pour le style du premier des trois tomes de sa trilogie, il parle en effet à propos du premier tome de sa trilogie d'une « atmosphère à la Fontane, qu'il s'attachera ensuite à rompre (« die Fontane-Stimmung » (*KW13/1*, p. 90 « Brief 38. An Daniel Brody. Wien, 7. Juni 1930 »).

förderte, klärte und belehrte. (Theodor Fontane, *Schriften zur Literatur*, (hg.) Hans-Heinrich Reuter, Berlin 1960, p. 80).²²

L'apparence physique et le passé d'un personnage étaient alors essentiels, l'auteur devait se garder d'interférer et laisser le lecteur à son illusion de réalité de la fiction. La littérature cherche dans les années vingt à se dégager de l'influence zolienne, à se distinguer d'une littérature essentiellement référentielle, car le conteur n'a désormais plus le même ancrage dans son temps. Comme le souligne Kundera, dans un essai de 2005, le roman se concentre désormais sur une spécificité propre qu'il lui appartient de découvrir progressivement.

La peinture a renoncé à sa fonction documentaire, mimétique, à tout ce qui pouvait être exprimé par un autre moyen (par exemple la photographie). Et le roman? Lui aussi refuse d'être là comme illustration d'une époque historique, comme description d'une société, comme défense d'une idéologie, et se met au service exclusif de « ce que seul le roman peut dire ». (Kundera, 2005, p. 84).

Un espoir existentiel²³ est, de cette manière, placé dans l'art. Les questionnements sur la forme romanesque, sur sa vocation, sur la métamorphose de ce genre sont au cœur de l'actualité de la vie culturelle d'alors : écrire un roman implique dès lors de créer les fondements justifiant de ce qu'on élabore par son acte d'écrire.

Ernst Robert Curtius, savant philologue et critique allemand, fondamentalement européen, confirme cette nécessité nouvelle, en 1931 dans *Die Literarische Welt*, puis en 1949 dans *Merkur*. Il insiste sur l'absence de tradition formelle du genre romanesque et utilise dans ses deux articles d'une même formule pour en qualifier la forme.

Der Roman ist eine literarische Gattung ohne bindende Formtradition. Das hat Vorteile und Nachteile. Er ist elastisch wie Gummi.²⁴ Er kann sich jede Materie und jeder Epoche anpassen. [...] Aber zugleich leidet er an einer inneren Krise, deren Anfang durch Flauberts Nachlasswerk Bouvard et Pécuchet bezeichnet wird. Die Frage : was soll der Roman ? was vermag er ? ist von der Kritik aufgeworfen worden. Joyce hat seine Antwort in Finnegans Wake (1939) gegeben, Gide hat in seinem Thésée (1946) eine andere Lösung gefunden. (Curtius 1949, p. 664).

La forme du roman serait donc élastique et en mesure de s'adapter à chaque matériau, voire à chaque époque. Le roman cherche à rendre compte de l'émiettement sans renoncer à sa vocation de synthèse, il doit s'approprier la désagrégation existante et l'intégrer à la représentation. La totalité s'appréhende désormais de manière radicalement différente de ce qui se faisait avant. Que ce soit par l'œuvre de Musil, de Gide, de Broch ou de Joyce, chaque tentative se plie à des moyens d'expressions multiples, à des niveaux les plus différents. L'époque engage ainsi un tournant de l'histoire du roman fondé, certes, sur un même héritage et sur une analogie de problèmes et d'interrogations, mais qui engendrent cependant une grande diversité de

22 Cité par Mandelkow, 1962, p. 38, note 7.

23 « L'espoir existentiel placé dans l'art comme seule voie pouvant rétablir un sentiment d'unité et de sens, produit en plus des critères de l'excellence technique, des exigences de sincérité et de véracité qu'il est difficile de satisfaire. » (Michael Pollak, 1986, p. 406).

24 Cette formule se retrouve également dans un article de 1951, paru au *Welt und Wort* : « Der Roman ist eine literarische Gattung ohne bindende Formtradition. Das hat Vorteile und Nachteile. Er ist elastisch wie Gummi. » (Curtius, 1951, p. 52).

solutions. Burgmüller, jeune écrivain qui eut un échange de correspondance avec Broch qu'il tenait pour son maître, en témoigne lorsqu'il se penche, dans un article de 1946, sur le problème de l'esthétique du roman moderne. Il y analyse Proust²⁵ dans un premier temps, puis Joyce, avant de consacrer le dernier pan de son article à Broch. Le critique souligne, par ces trois exemples, combien cette époque de morcellement est représentée, véritablement transmise dans sa totalité fragmentée, de manière à chaque fois radicalement différente par chacun des auteurs. Le roman paraît, en définitive, avoir parcouru un chemin du naturalisme à la métaphysique. Ce genre se veut une somme encyclopédique du monde contemporain, une anticipation, somme toute, de la place qu'acquerra le roman, à savoir un instrument d'exploration, de signification et de conscience dans le monde sécularisé.

L'évolution de la forme romanesque voit ainsi le déplacement de son centre de gravité d'un souci de réalisme vers la réflexion et la forme en tant que telle, c'est-à-dire vers des préoccupations d'ordre plus technique. L'alliage de la forme littéraire et de la réflexion philosophique a imprégné de manière déterminante le roman du début du vingtième siècle. Si ce fait n'est, en réalité, pas nouveau²⁶, ce penchant de la création littéraire laisse aux questions de la réflexion, aux fondements théoriques de la narration et du récit, une place de plus en plus conséquente. L'une des tendances persistantes du roman est désormais l'insertion, voire l'intégration de la réflexion au moyen de dialogues portant sur des problèmes quasiment théoriques, de monologues introspectifs, de l'insertion d'un journal intime au récit ou encore de fragments d'études véritablement scientifiques. La « pensée », lorsqu'elle ne domine pas, existe désormais sur un pied d'égalité avec le niveau narratif. Curtius a remarqué ces traits de modernité dans l'œuvre de Gide, dont il fait grand éloge dans ses articles. Il lui consacre un article en 1926 au moment de la parution des *Faux-Monnayeurs*, dont la forme, volontairement nouvelle, se détache de la tradition romanesque :

... dieser Roman ist eben etwas ganz anderes als das, was man früher Roman nannte. (Curtius, 1926, p. 654).

Gide veut dépouiller le roman de tout ce qui n'est pas le roman²⁷, il tend à écrire un « roman pur » et réfute les digressions balzacienes. Certaines caractéristiques de sa

25 « Die Erkenntnis, daß jedes Kunstwerk monadenartig das Gesamt-Leben potentiell enthalten und also eine eigene, einheitliche Bewußtseins-Sphäre aufweisen muss, ist hier für den modernen europäischen Roman zum ersten Male völlig zur Anerkennung gelangt und verwirklicht worden. » (Burgmüller, 1946, p. 115). Proust, selon Burgmüller, aurait donné une impulsion à des auteurs tel Joyce, Broch, Musil ou Svevo.

26 « Die moderne Dichtung ist niemals nur Poesie, sondern immer zugleich Wissenschaft und Philosophie. » (Jens, (1^{re} éd. 1957) 1962, p. 8). Ce fait n'est effectivement pas nouveau, comme le souligne Curtius « Das Eindringen wissenschaftlicher Belehrung in den Roman hat seit etwa 1870 immer zugenommen, nicht zum Vorteil dieser Literaturgattung. » (Curtius, 1949, p. 663).

27 « Dépouiller le roman de tous les éléments qui n'appartiennent pas spécifiquement au roman. De même que la photographie, naguère, débarrassa la peinture du souci de certaines exactitudes, le phonographe nettoiera sans doute demain le roman de ses dialogues rapportés, dont le réaliste souvent se fait gloire. [...] Oui vraiment, il ne me paraît pas que le roman *pur* (et en art comme partout, la pureté seule m'importe) ait à s'en occuper. » (Gide, *Les Faux-Monnayeurs*, Paris, nrf, (1^{re} éd. 1925) 1989, p. 75. Nous noterons désormais : FM).

démarche pourraient la rapprocher de celle de Kundera²⁸, quelques décennies plus tard, qui la prolongerait en quelque sorte, lui pour qui l'essence du roman se trouve dans ce que le roman seul, peut explorer et découvrir. La réponse de Gide aux interrogations de l'époque est analysée par Curtius et donc transmise en Allemagne en 1926 comme suit :

... dieser primitive Roman, der Repräsentation des Lebens sein will oder zu sein vorgibt, – dieser Aktionsroman, wie wir ihn nennen wollen, wird im Rahmen des neuen, des wirklichen, des « Ideenromans », wie Gide sagt, des « Überroman » wie er auch heißen könnte, eben nur noch eine quantité négligeable, ein Gerüst für die freien Evolutionen der Intelligenz sein. Er wird gleichsam seiner Realitätsbedeutung entkleidet. Er rückt an die zweite Stelle. Er ist nicht mehr um seiner selbst willen da, sondern als Anhaltspunkt für die Reflexionen des Überromans. Das Interesse, das dieser Aktionsroman noch beanspruchen kann, *liegt nicht mehr in ihm selber, sondern in der unvorhersehbaren Entwicklung, die er als Kristallisationskern des Überromans gewinnt.* (Ernst Robert Curtius, 1926, p. 655 – nous soulignons).

La trame réaliste que le critique nomme le roman d'action n'intervient plus qu'en second lieu. Elle n'est plus que le point de départ d'un autre développement, réflexif, celui-là.²⁹ L'importance de la trame réside en définitive en ce qu'elle est à la base du processus d'évolution de l'autre niveau.

Face à la place grandissante de la réflexion, se trouve un courant marqué par le renouveau du lyrisme et le désir d'une parenté avec l'art de la musique dont Huxley, Joyce, Broch, Gide, Mann, tous ou presque se sont revendiqués. Le désir qu'a Flaubert d'un roman qui tienne par la forme interne de son style³⁰ est pionnier de ce mouvement. Il est ainsi question d'intégrer des domaines très disparates à un roman qui se doit de rester une unité. La revendication de l'analogie entre la création musicale et la création romanesque est symptomatique de la crise que traverse le roman. Elle est signe d'une recherche et d'une évolution³¹ du genre dont l'écho se trouve dans *Les Faux-Monnayeurs* :

« ... ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose qui serait comme l'Art de la fugue. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique serait impossible en littérature. » (Gide, *FM*, p. 243).

Cette inclination à une unité « musicale » est révélatrice de l'impossibilité à rendre compte du monde de manière traditionnelle et de l'accent mis désormais sur la forme, la technique, l'architectonique des œuvres. Cette affinité revendiquée se montre

28 Nous reviendrons sur cet aspect au chapitre 9 de notre étude.

29 « André Gide und Thomas Mann sind Künstler der Reflexion. Beider Schaffen zeigt den alternierenden Rythmus von kritischer Erörterung und epischen Bilden. » (Curtius, 1926, p. 647).

30 « ... un roman qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, ... » extrait de la fameuse lettre du 16/01/1852 de Gustave Flaubert à Louise Colet.

31 Mandelkow se penche sur cette question dans la première partie de son travail, à laquelle nous renvoyons le lecteur, et note avec justesse qu'il ne s'agit pas, à cet endroit, de savoir à quel point la transposition musicale est effective dans le style ou dans les textes, mais plus de l'analyse du caractère symptomatique de cette revendication. (Mandelkow, 1962, pp. 51-57).

comme un nouvel indice de la recherche de formes nouvelles³², indice d'une volonté artistique, qui voudrait compenser la perte d'unité et la désagrégation par la référence à un genre avant tout formel. La perte de l'unité romanesque est menaçante, tout comme l'est la suspicion qui a atteint le médium du langage, ou la remise en cause de l'unité même du sujet. Blanchot, dans un article des années cinquante, observe l'histoire du roman et en souligne un paradoxe remarquable :

[Le doute] était affirmé non parce que [le genre] ne produisait plus de grandes oeuvres, mais chaque fois que de grands écrivains écrivaient de grands romans, unanimement reconnus pour des livres littérairement considérables. C'est que chaque fois ces auteurs semblaient avoir cassé quelque chose : ils n'épuisaient pas le genre à la façon de Homère pour l'épopée, mais ils l'altéraient avec une telle autorité et une puissance si embarrassante, parfois si embarrassée, qu'il ne paraissait plus possible de revenir à la forme traditionnelle, ni d'aller plus loin dans l'usage de la forme aberrante, ni même de la répéter. Cela fut dit en Angleterre à propos de Virginia Woolf ou Joyce, en Allemagne à propos de Broch, de Musil et même de la *Montagne Magique*. (Blanchot, (1^e éd. 1959) 1995, pp. 148-149).

Balzac aura créé le roman balzacien, poursuit Blanchot, quand ni Broch, ni Joyce n'auront engendré de lignée de livres qui leur ressemblent. Leur impact n'est pas pour autant négatif, bien au contraire : ces auteurs métamorphosent la forme et vont, certes, parfois jusqu'à la rendre aberrante, mais ces romans hors norme font pressentir que ce genre vit peut-être précisément de ces altérations :

[La forme romanesque] se développerait, non pas en engendrant des monstres, oeuvres informes, sans lois et sans rigueur, mais en provoquant uniquement des exceptions à elle-même, qui forment loi et en même temps la suppriment. (Blanchot, (1^e éd. 1959) 1995, p. 150).

Broch, Musil, Gombrowicz, Kafka et d'autres ont suivi cette voie sans issue qui leur était propre, une manière à chaque fois très singulière de mettre au jour leur parcelle de réalité, d'interroger leur rapport au monde et de questionner la forme romanesque, de la vivifier.

II. LA RECEPTION FRANÇAISE DE HERMANN BROCH

Vienne, capitale d'un Empire multinational, dont le naufrage est imminent et le déclin certain, fut – de manière certes surprenante, au vu des dernières pages – longtemps opposée, en termes de modernité, à Berlin, capitale de la puissance montante. Ce n'est en effet qu'en 1975 en France, que la revue *Critique*, relayée en 1993 par un numéro des *Cahiers d'Etudes Germaniques*, a réévalué la modernité de la capitale habsbourgeoise et distingué les avancées survenues dans ce lieu, qui fut dès lors perçu non plus uniquement sous le jour nostalgique d'un déclin, mais bien sous celui, vivifiant et créateur, de la modernité. Les stéréotypes anti-viennois avaient jusque-là induit une négligence certaine de la critique vis-à-vis de la place

32 Un désir de métamorphose que l'on trouve commenté dans une lettre de 1902 de Valéry à Gide : « En vérité, je crois que ce qu'on appelle art est destiné ou à disparaître ou à devenir méconnaissable. L'art est en train de ne pas échapper à l'expérience et à l'analyse exacte. Je le sens et j'en vois des indices. Le jour n'est pas loin où certaines recherches encore jeunes y arriveront. » (André Gide, Paul Valéry, *Correspondance. 1890-1942*, Paris, Gallimard, 1955, p. 395).

fondamentale de la capitale austro-hongroise sur la « grande route de la modernité européenne, celle qui passait par Paris, par Londres et par Berlin. »³³ Le stéréotype s'inverse progressivement et Vienne devient synonyme de modernité. Le contexte de la Sécession et la splendeur de la capitale de l'ancien Empire austro-hongrois connaissent en outre une résurrection éclatante et quelques mois de gloire à Paris, en 1986, lors d'une exposition très visitée et reconnue internationalement au Centre Georges Pompidou. Le titre du catalogue, *Vienne 1880-1938. L'Apocalypse Joyeuse*, reprenait cet oxymore fameux définissant judicieusement cette période en faisant coïncider l'apogée de Vienne avec la décadence de l'empire des Habsbourg. Si la formule demeure de nos jours, se souvient-on la devoir à un écrivain, essayiste, penseur et citoyen du début du vingtième siècle, Hermann Broch³⁴ ? Nous verrons, dans l'étude de la réception française de l'auteur, la manière dont certains hommes de lettres furent particulièrement actifs pour élargir la connaissance d'un auteur qu'ils jugeaient déterminant pour l'histoire du roman. Nous verrons la manière dont la connaissance de l'œuvre de Broch, ralentie pour des raisons historiques évidentes comme celle de la deuxième guerre mondiale, s'est enfin lentement inscrite en France, quels furent les figures et les relais qui servirent d'adjuvants, de compagnons, d'aide précieuse à cette entreprise.

L'accueil des écrits de Broch, et tout particulièrement de sa trilogie, fut certes tout à fait favorable. Il se limita néanmoins aux milieux « avertis ». Il y eut en effet certains écrivains, tel Yvan Goll, ou quelques éditeurs, tel Jacques Schiffrin – dont nous parlerons plus loin –, qui remarquèrent l'œuvre de Broch avant les autres et cherchèrent à la faire publier en France.

Yvan Goll (1891-1950) est écrivain allemand et français. Pacifiste convaincu, il se trouve dès 1914, alors qu'il habite Zurich, en liaison avec Romain Rolland et Henri Guilbeaux. Lecteur au Rhein Verlag, il assure, après son installation à Paris en 1919, la direction de la maison d'édition pour la France. Il est celui qui découvrit Joyce et le fit traduire et publier par la Rhein Verlag. Après que Daniel Brody a repris la maison d'édition en 1929, Goll ne conserve pas de contrat de travail fixe avec la maison Rhein Verlag, mais continue à prendre quelques travaux de lecture. Il s'est donné beaucoup de peine, au début des années trente, afin de persuader une maison d'édition française de traduire *Die Schlafwandler*. Ce fut en vain. Dans une lettre à Daniel Brody où il lui parle de Broch, Yvan Goll cite Flaubert et la revendication qu'avait l'auteur français de se manifester au cœur de ses romans et de ne pas y être du seul fait de l'instance narrative³⁵ – inscrivant ainsi Broch dans la filiation d'une école de modernité pour laquelle le style doit tenir en tant que tel. Nous verrons pourtant que Flaubert lui-même ne répond pas aux nombreuses exigences de Hermann Broch.

Une réception française via la réception américaine et anglaise – Malgré les efforts d'Yvan Goll, la France ne découvre pas Hermann Broch dans les années trente. Les

33 *Cahiers d'Etudes Germaniques*, 1993, n° 24, p. 7 « Présentation ».

34 « Die fröhliche Apokalypse Wiens » (*KW9/1*, p. 145 « Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie (1947/48) »).

35 Cf. *KW13/1*, p. 92 note 1.

critiques et les figures de la littérature française ont alors le regard tourné vers les Etats-Unis, particulièrement attentifs et réceptifs aux romans américains. S'ils ignorent l'existence de Broch, ils apprécient à leur juste valeur les œuvres de Dos Passos ou de Faulkner. Sartre est un exemple de cette attention portée au nouveau continent.

En 1931, tous les mois, dans la « salle de la Lyre havraise », Sartre prononce une « causerie littéraire »³⁶, cherchant à faire un point sur l'état du roman et sur son histoire. Il explore ainsi bien au-delà des frontières françaises, de manière systématique, toutes les cultures dans lesquelles il trouve une légitimation à ses propres interrogations. Son goût pour la littérature s'ancre dans la tradition française du XVIII^e siècle, avec des modèles d'intellectuels cosmopolites tel Voltaire ou Diderot. « C'est [ainsi] chez Husserl, chez Dos Passos, 42^e *parallèle*³⁷, chez Hemingway et chez Faulkner, mais aussi chez Virginia Woolf et chez James Joyce, que [Sartre] trouve des justifications à ses recherches. »³⁸ Alors plutôt critique vis-à-vis de la tradition littéraire, Sartre se réjouit de lire des auteurs qui parviennent à prendre en compte le présent dans lequel ils vivent :

On se battait en Espagne ; les camps de concentration se multipliaient en Allemagne, en Autriche, en Tchécoslovaquie. Partout la guerre menaçait. Néanmoins, l'analyse à la Proust, à la James, demeurait notre seule méthode littéraire, notre procédé favori. Mais pouvait-elle prendre en compte la mort brutale d'un Juif à Auschwitz, le bombardement de Madrid par les avions de Franco ? Voici qu'une nouvelle littérature nous présentait ses personnages de façon synthétique. Elle leur faisait accomplir sous nos yeux des actes complets en eux-mêmes, impossibles à analyser, des actes qu'il fallait saisir complètement avec toute la puissance obscure de nos âmes. [...] Les héros de Hemingway et de Caldwell ne s'expliquent jamais, ne se laissent pas disséquer ? Ils ne font qu'agir. [...] Ils sont vivants parce qu'ils jaillissent soudain comme d'un puits profond. Les analyser serait les tuer. » (Sartre cité par Cohen Solal, 2005, p. 50-51).

La découverte des romanciers américains est, selon lui, une révolution pour la France ; il revient sur ce sujet plusieurs années après :

Tous ces procédés étaient nouveaux pour nous en 1930 et ce sont eux qui nous ont d'abord séduits. [...] ... l'influence des romans américains a produit chez nous une révolution technique. Ils ont mis entre nos mains de nouveaux instruments, des instruments souples, qui nous permettent d'aborder des sujets que nous n'avions jusqu'ici aucun moyen de traiter : l'inconscient ; les événements sociologiques ; la véritable relation entre l'individu et la société, présente ou passée. (Sartre, « Les romanciers américains aux yeux des Français, *Atlantic Monthly*, vol. 178, n° 2, août 1946).

C'est donc de France que fut lancée, dans les années trente, la formule fameuse de « l'âge du roman américain », faisant à cette occasion référence à Dos Passos, Faulkner, ou d'autres – ces auteurs remarquables de Sartre. Milan Kundera, dans un article de 1982³⁹, reprend cette expression et la transforme afin de mettre en lumière un

36 Cohen-Solal, 2005, p. 71.

37 « Objectivité absolue de Dos Passos. Ne juge jamais. Montre le personnage se jugeant et décrit sans donner son avis. » Conférences inédites de la salle de la Lyre havraise, archives Annie Cohen-Solal. (*Ibidem*, p. 72). C'est déjà l'annonce de son article fameux sur Dos Passos qui sera publié par la NRF (Cf. Sartre, *Situations I*, Gallimard, 1947, pp. 14-24).

38 Cohen-Solal, 2005, p. 50.

39 Kundera, 1982, pp. 48-51.

espace-temps jusqu'alors parfaitement négligé par la réception française et pourtant déterminant quant à l'évolution et à la modernité du genre : celui de « l'âge du roman centre-européen ». Comme le signifie Kundera, le roman post-proustien fut infléchi par quatre romans dont deux furent créés à Prague (Franz Kafka, *Le Château* (*Das Schloss*) : 1922 ; Jaroslav Hašek, *Le brave soldat Chvéik* (*Dobrý voják Švejk*), 1923) et deux à Vienne (Hermann Broch, *Les Somnambules* (*Die Schlafwandler*) : 1931 ; Robert Musil, *L'Homme sans qualités* (*Der Mann ohne Eigenschaften*) : 1930-1933).

Il apparaît que le roman centre-européen est révélé, en France, par le biais de la réception française d'œuvres venant des Etats-Unis – ceci s'expliquant également par la période historique, de la fin des années trente au début des années cinquante, soit de l'avènement du national-socialisme aux années de l'après-guerre. De nombreux intellectuels exilés aux Etats-Unis ont tenté de poursuivre le travail qu'ils exerçaient en Europe depuis leur continent d'exil et de refuge. Le parcours de Jacques Schiffrin est l'un d'eux.

C'est à Paris que s'installe, en 1922, Jacques Schiffrin (1892-1950), originaire d'Azerbaïdjan, où il crée, dès 1923, une maison d'éditions qu'il nomme comme suit : « Les Editions de la Pléiade / J. Schiffrin & Cie ». Le premier ouvrage de cette maison paraît la même année, il s'agit de *La Dame de pique*, de Pouchkine, dans une nouvelle traduction d'André Gide, Boris de Schloezer et Jacques Schiffrin lui-même et avec un avant-propos d'André Gide. Gide et Schiffrin nouent alors une amitié qui durera trente années. L'auteur français suit de très près les débuts de la collection imaginée par Schiffrin, qui deviendra fameuse. Schiffrin a en effet l'idée d'une nouvelle collection qui serait consacrée aux œuvres complètes. Il la voulait dans un format de poche, de reliure pratique, mais élégante. C'est ainsi que paraît, en septembre 1931, le premier volume de la « Bibliothèque de la Pléiade » : *Œuvres, I, de Baudelaire*. Douze titres paraîtront (dont Racine, Voltaire, Poe, Laclos, Musset, Stendhal, ...), avant que cette collection ne rejoigne, suite à des problèmes de trésorerie, la maison Gallimard en 1933 suivant le conseil de Gide qui aura su convaincre Gaston Gallimard. Schiffrin reste à la tête de cette collection, et de quelques autres publications à la NRF, et abandonne donc sa qualité d'éditeur indépendant. C'est à lui que Gide confiera, en 1938, la première édition complète de son journal, ce qui fit du diariste le premier des « modernes » à figurer dans la collection prestigieuse – dont la renommée demeure aujourd'hui, même si elle n'est plus attachée de la même manière au nom de Schiffrin dans l'esprit de nos contemporains.

Au moment de l'« aryénisation » des personnels des éditions françaises voulue par l'occupant, Schiffrin, de confession juive, se voit dépourvu de son poste et est rapidement contraint de quitter la France en début 1941. Son exil est rendu possible grâce à l'aide financière et au soutien logistique de Gide. Schiffrin rejoint donc New York où, après un temps d'adaptation difficile et long, il s'associe à l'éditeur Kurt Wolff et fonde les Editions Pantheon Books, ce qui lui permet de poursuivre son activité de prédilection. Son travail outre-Atlantique s'inscrit dans le prolongement des avancées éditoriales qu'il avait menées en France dans l'entre-deux-guerres.⁴⁰ Or, c'est

40 La correspondance entre André Gide et Jacques Schiffrin a paru en 2005 chez Gallimard, avec un avant-propos d'André Schiffrin. Il n'est pas fait mention de Hermann Broch dans leur

aux éditions du Panthéon, à New York, qu'est publié *Der Tod des Vergil*, livre que Broch a commencé en 1937 à Vienne – projet poursuivi durant son temps de détention à Bad Aussee du 13 au 31 mars⁴¹ – et achevé en 1940 aux Etats-Unis. Ce livre fut publié simultanément en anglais et en allemand, à New York, en 1945.⁴² Il provoqua un retentissement aux Etats-Unis et n'eut quasiment aucun écho immédiat en Allemagne – ce que le contexte historique explique largement. Suite à cette publication, Jacques Schiffrin devient l'intermédiaire entre Broch et Gaston Gallimard pour la traduction française de son œuvre. Il a, par ailleurs, également aidé Broch, au début de 1950, à corriger l'édition française de *La Mort de Virgile* dont la traduction était assurée par Albert Kohn. Leur rencontre s'est alors nouée en amitié.⁴³ L'édition de la correspondance de Broch montre un échange de lettres avec l'éditeur français et témoigne du rôle d'intercesseur de Jacques Schiffrin.⁴⁴ Hermann Broch manifeste, de son côté, un réel intérêt pour la réception internationale de son œuvre.⁴⁵ C'est pourquoi il propose à Gallimard de privilégier son deuxième roman, plus récent, et dont les interrogations peuvent, selon lui, intéresser les intellectuels français épris d'existentialisme et alimenter leur débat d'une matière nouvelle et tout aussi *moderne*.

correspondance. L'allocution de Broch à la mort de l'éditeur est cependant traduite et reproduite en fin d'ouvrage. André Gide, Jacques Schiffrin, (avant-propos d'André Schiffrin. Edition établie par Alban Cerisier) *Correspondance 1922 – 1950*, Paris, Gallimard, 2005, 368 p. (collection « Les Cahiers de la NRF »).

- 41 Broch fut en effet emprisonné le 13 mars 1938 par de jeunes Nationaux-Socialistes. Lützelers souligne, dans sa biographie de Broch, qu'il n'y avait pas de demande prescrite par la Gestapo pour son arrestation, Broch étant relativement inconnu, ses activités l'étaient alors aussi des forces répressives. Il aurait été arrêté en tant que « communiste ». Cf. Lützelers, (1^e éd. 1985) 1988, pp. 218-219.
- 42 Hermann Broch, *The Death of Vergil* (übertragen von Jean Starr Untermeyer) New York, Pantheon, 1945, 493 p.
- 43 C'est en ce sens que Broch écrit le discours qu'il dédie à Jacques Schiffrin après sa mort, survenue à New York le 17 novembre 1950, suite à une maladie respiratoire : « Er besaß eine Art sechsten Sinn für all das, was in der Kunst verlogen ist, und wenn er solche Verlogenheit aufspürte, dann wurde er auch zum schärfsten und unbarmherzigsten Kritiker. Wann immer er jedoch in einem Kunstwerk das Streben nach Wahrheit erkannte, dann verwandelte er sich sofort zum selbstlos helfenden Freund, nachsichtig gegenüber allen Schwächen, ein Ansporn in der Überwindung aller Hindernisse, und ein liebevoll eifriger Mithelfer im schöpferischen Bemühen. Seine Freundschaft war befruchtend und fruchtbar [...] » (KW9/2, pp. 419-420 « Abschiedsworte für Jacques Schiffrin »).
- 44 « Jacques Schiffrin m'a écrit que vous avez l'intention de publier d'abord les « Somnambules » et ensuite le « Virgile ». Permettez-moi de vous dire un mot à ce sujet. » (KW13/1, p. 177 « Brief 575. An Gaston Gallimard. Le 10 octobre 1947 »). Nous développerons les rapports entre Broch et l'existentialisme en France, au dernier chapitre de cette étude (cf. chap. 9, p. 398 et suivantes).
- 45 « Eine andere Hoffnung ist London und Paris, zwar in der Geistesart voneinander höchst verschieden, aber beide nach neue Lösungen suchend. Nach England bin ich zu Vorträgen eingeladen. In Frankreich bin ich unbekannt, hoffe jedoch, daß sich das Erscheinen meiner Bücher dort – die Übersetzungen, die ich revidieren habe, geben mir zusätzliche Arbeit – ändern wird. Wenn es so weit ist (und ich mein Schreibprogramm einzuhalten vermag), reise ich jedenfalls hinüber. » (KW13/3, p. 470 « Brief 717. An Rudolf Brunngraber. New Haven, Conn., 10.6.50 »).

La requête de l'auteur sera acceptée, *Der Tod des Vergil* paraît ainsi en traduction française, chez Gallimard, en 1952, sept ans après les publications allemande et américaine et, surtout, un an après la mort de l'auteur. La traduction de la trilogie, *Die Schlafwandler*, aura lieu quelques années plus tard : *Les Somnambules* paraîtra tout d'abord en deux tomes, le premier publié en 1956, le deuxième en 1957.

Traduction française – La réception française ne sera pas aussi éclatante que ce qu'avait espéré Hermann Broch. *La Mort de Virgile* reçoit néanmoins un succès d'estime : la revue *Critique*, « sous la houlette de Georges Bataille, décerne un éloge éloquent à la traduction d'Albert Kohn ».⁴⁶ Dès juin 1953, Alexandre Vialatte témoigne, dans *Arts-Spectacle*, de l'importance de l'auteur autrichien. Il le décrit telle « une sorte de vautour cérébral »⁴⁷ et souligne qu'il est le contraire d'un romantique du sentiment : il est l'héritier d'un « rationalisme de haut vol qui en appelle à la conscience de l'homme par les truchements des mathématiques ». Pour Vialatte, Broch « se dresse [...] comme une protestation de l'homme. [...] Il fait partie de ces écrivains dont les mots semblent contenir quelque chose de plus que la littérature. C'est de lui qu'on attend un successeur de Joyce, de Proust, de Musil, de Kafka. »⁴⁸ Vialatte fait écho, par cette dernière remarque, à un article qu'écrit Hannah Arendt, en 1946⁴⁹ aux États-Unis, après la publication de ce deuxième roman de l'auteur. Son article est un éloge marqué de ce roman lyrique qu'elle situe comme le chaînon jusque-là manquant entre Kafka et Proust – nous reviendrons ultérieurement sur ce point au cours de notre étude. Dans un long article documenté, paru dans la revue *Critique* d'avril 1954, Michel Habart voit le roman de Virgile tel « un symptôme et un diagnostic »⁵⁰ de l'époque contemporaine, il le rapproche de l'œuvre de Joyce et relève l'importance, pour Broch, de la participation du lecteur. Habart étend son analyse aux autres livres de cet auteur dont il déplore, par ailleurs, l'absence de traduction en France.

C'est au cours de cette même année, donc avant même la parution du deuxième roman de l'auteur que paraît, en France, le premier ouvrage sur Hermann Broch. Il est écrit par Jean Boyer sous le titre *Hermann Broch et le problème de la solitude*. Germaniste de l'Université de Toulouse, Boyer a cherché à distinguer la cohérence de l'ensemble de l'œuvre romanesque de l'auteur. Il souligne combien Broch y prend position, avec une grande rigueur dialectique, à l'égard du problème central de l'homme moderne. Le critique français relève l'ambition et le désir qu'a l'auteur autrichien de proposer une solution à la crise morale de son monde contemporain. Dans le même temps, il souligne l'originalité de sa technique romanesque qui permet de le situer aux côtés de Proust, de Kafka ou de Joyce. Boyer met également en relief son analyse de la crise de l'humanité, citant à ses côtés Hesse ou Thomas Mann. Broch est de ceux pour qui, le roman traditionnel, narratif ou descriptif doit être dépassé, de ceux « pour qui le roman du XX^e siècle doit devenir analytique, lyrique, hymnique »⁵¹.

46 Christine Mondon, 2003, p. 176.

47 Vialatte, 1953, p. 5.

48 *Ibidem*

49 Hannah Arendt, « No Longer and Not Yet » in *The Nation*, September 14, 1946, pp. 300-302.

50 Habart, 1954, p. 310.

51 Boyer, 1954, p. 61.

Boyer a cherché à déceler le fil directeur de l'oeuvre romanesque et à rattacher celle-ci aux grands courants philosophiques – ce qui, comme le synthétise Thieberger dans son article de 1979⁵², n'est pas chose aisée en 1954.

Plusieurs comptes-rendus de *La Mort de Virgile* paraissent, ensuite, au cours de l'année 1955. Maurice Nadeau présente Hermann Broch comme « l'un des deux grands écrivains allemands contemporains [encore] ignorés des Français. L'autre se nomme Robert Musil. »⁵³ Il considère, pour sa part, son roman comme une profession de foi artistique, dans laquelle l'auteur fait apparaître l'art tel un mensonge, telle une production humaine toujours en deçà des rêves qui la suscitent, mais également comme une œuvre engageant « un don que [l'artiste] a reçu des dieux et qui serait [...] appétit d'éternité, tension vers le divin. »⁵⁴ Nadeau synthétise ainsi une des lignes dominantes de l'œuvre de cet auteur. Michel Carrouges, lui, rend compte, dans l'*Esprit des Lettres* de la « force d'éveil »⁵⁵ de cette œuvre. Les échos de l'œuvre de Broch que donnent les critiques français à cette période, plus particulièrement celui de Robert Kemp, critique aux *Nouvelles littéraires*, sont ainsi à la source d'un article de Hanns Winter intitulé « Frankreich entdeckt Hermann Broch » et publié dans le deuxième cahier du journal littéraire *Wort in der Zeit*.⁵⁶ Robert Kemp publie, en effet, en avril 1955, un long article⁵⁷ sur *La Mort de Virgile*, annoncé comme le premier tome, chez Gallimard, des éditions complètes de Broch dont Raymond Queneau est alors l'éditeur responsable. Kemp signe un texte assez paradoxal, qui relativise l'unanimité des éloges que nous avons relevés jusqu'ici. La pertinence des articles cités ne leur ôte pas leur caractère encore très confidentiel et limité à quelques initiés du monde littéraire. Kemp reconnaît, lui aussi, des qualités à l'auteur autrichien, il se moque cependant de ce qu'il considère, à l'opposé du jugement de Vialatte, comme le romantisme de Broch. Les pensées développées par le personnage de Virgile sur les notions du temporel, de l'intemporel, de l'éternel lui paraissent « les plus creuses rêveries ». Le personnage est victime, selon lui, de « crises de surréalisme », rendant l'ensemble « tout bonnement pâteux ». Il voit en Virgile un personnage absolument inventé, car ne correspondant pas, historiquement, à l'auteur de *L'Enéide*. Le critique décrit dès lors le protagoniste du roman comme « un simple excitant à éruption » pour Broch qu'il qualifie de « volcanique » et à qui il reproche son manque de rationalité :

On peut faire dire et penser à ce Virgile-là tout ce qu'on veut, jusqu'aux théories de Bergson et d'Einstein réconciliées, et celles du Mouvement pour la paix... On peut en faire un contradicteur d'Aristote quant aux catégories du temps et de l'espace, et le faire rêver devant les constellations, éperdument. [...] C'est ce que fait avec éclat le romantiquissime Broch, avec impétuosité, avec excès. Avec talent, voire une espèce de génie frénétique. Son livre est une

52 Thieberger, 1979, p. 32. Une autre tentative de synthèse se trouve dans l'article de Rinner (1998).

53 Nadeau, 1955, p. 568.

54 *Ibidem*.

55 Carrouges, 1955, p. 187.

56 Prof. Dr. Rudolf Henz (hrsg.), *Wort in der Zeit. Österreichische Literaturzeitschrift*, August 1955. 2. Heft, 1. Jahrgang.

57 Robert Kemp, *Nouvelles littéraires*, n° 1440, 7 avril 1955.

cathédrale baroque, au sens détourné et quasi populaire du mot : tous les styles, tous les genres. (Kemp, 7 avril 1955).

Ironique, Robert Kemp relève la multiplicité des courants de pensée et des réflexions réunis dans le roman. Il en dénonce l'excès et, ne reconnaissant pas là le positivisme qui lui est cher, classe Broch parmi les romantiques, lui accordant une parenté de style avec Flaubert ainsi que des « accès » de surréalisme. Il conclut par cette réalité : Broch n'est vraiment pas « français ».

Un tel livre, en réalité et avec éclat, n'est pas de « chez nous ». Malgré moi, je lui comparais *Les Mémoires d'Hadrien*, imaginaires eux aussi, de Mme Yourcenar. Que *Les Mémoires* à mon cerveau cartésien paraissent supérieurs ! c'est de l'hyperhistoire. Tout y est charme, logique, pénétrant comme l'acier. Mais Descartes n'est pas Kant, ni Fichte, ni Hegel ; Nietzsche non plus. Et c'est avec ces échevelés que s'accorde naturellement M. Broch. Sans compter le « faustisme » du second *Faust*. Tout bien pesé, et l'écume bien écumée, l'œuvre a de la majesté, de la grandeur, et mieux encore : de la substance. (Kemp, 7 avril 1955).

Hermann Broch, associé à ces insignes « échevelés », est tout de même reconnu par le critique français, malgré le qualificatif de romantique qui lui est associé, comme l'auteur d'une œuvre qui a de la majesté, de la grandeur et, mieux, de la substance. Nous comprenons néanmoins sans difficulté que Hanns Winter reconnaisse, dans le jugement de ce critique français, les caractéristiques d'un cartésianisme acharné et d'une hostilité à toute inspiration spirituelle ou irrationnelle (ein « verbissener Kartesianer, auf Klarheit erpicht, abhold jedem Schwärmen im Geistigen wie Gefühlsmäßigen. ») – ce qui ne signifie pas automatiquement, contrairement aux dires de Kemp, une tendance romantique. Dans son article « Frankreich entdeckt Hermann Broch », Winter regrette donc que les jeunes auteurs français ayant une plus juste compréhension du romantisme allemand, tel Julien Gracq, ne se saisissent pas de l'œuvre de l'écrivain autrichien. Il ne mentionne pas l'article de Vialatte, dont l'analyse dépasse une vision *stricto sensu* française, mais relève, à la fin de son panorama de la réception encore balbutiante de Broch, l'ouvrage de Jean Boyer dont il fait un court compte-rendu. Sans voir de grandes nouveautés dans l'analyse du germaniste, il se réjouit cependant que ce dernier transmette son analyse au public français, encore peu renseigné sur cet auteur. Le monde culturel allemand est donc sensible, au milieu des années cinquante, à la reconnaissance que donne la France à ses auteurs.

Dans un article de 1957 paru aux *Lettres Nouvelles*, Jean Duvignaud nous fait partager sa lecture précise et cultivée de l'œuvre de Broch qu'il tient à contextualiser, établissant des liens avec la tradition littéraire, avec certains de ses contemporains, voire avec d'autres disciplines : « le roman a emprunté le dialogue direct au théâtre et son pseudo-réalisme au cinéma, tandis qu'une expression spécifique de la littérature serait en somme ce style indirect libre que, sous des aspects divers, on trouve chez Kafka, chez Joyce, chez Musil et chez Broch. »⁵⁸ Duvignaud n'hésite pas, à cet égard, à comparer la réflexion artistique de Broch aux premières démarches de Lukacs et de

Heidegger.⁵⁹ Cette manière de ne pas distinguer arbitrairement les disciplines qu'une réflexion traverse est corroborée par l'analyse de Blanchot, dont l'influence comme critique littéraire n'est plus à prouver et que l'écriture du Viennois a incontestablement marqué.

Maurice Blanchot consacre deux articles à Hermann Broch, l'un centré sur *Les Somnambules*, l'autre sur *La Mort de Virgile*. Parus tout d'abord dans *La Nouvelle Revue Française* de 1955, ils sont réédités en 1959 dans *Le Livre à venir*⁶⁰ dont ils forment deux chapitres. Nous avons déjà fait référence, au début de ce chapitre, à ses analyses. Blanchot reconnaît en l'auteur autrichien un écrivain « de notre temps », dit-il, qui a subi la « pression impétueuse de la littérature qui ne souffre plus de distinction des genres et veut briser les limites. »⁶¹ Il refuse de distinguer en Broch d'un côté le romancier, de l'autre le poète, ou de l'autre encore l'écrivain de la pensée ; il affirme au contraire que Broch est « cela tout à la fois et souvent dans le même livre. »⁶² C'est sans doute précisément là une des premières qualités de l'auteur autrichien, car, comme le souligne Blanchot,

... nous vivons dans une discordance prodigieuse. L'homme est éparé et discontinu, et non pas momentanément, comme cela s'est produit à d'autres époques de l'histoire, mais à présent, c'est l'essence même du monde d'être discontinu. Comme s'il fallait précisément édifier un monde – l'univers, l'affirmation la plus totale et la plus unifiée – sur le caractère disloqué discordant et fragmenté de l'être ou sur les manques de l'homme. (Blanchot, (1^e éd. 1959) 1995, pp. 153-154).

Le critique français définit la trilogie comme un « roman de la décadence, qui pourtant ne nous l'enseigne pas, comme le ferait un roman didactique, et même ne la décrit pas, mais la mime en s'ouvrant jusque dans la forme, aux forces dépréciatrices. »⁶³ Remarquable analyse de Blanchot, qui en quelques phrases démonte l'un des parti-pris principaux des débuts de la littérature secondaire : selon lui, distinguer le penseur de l'écrivain et considérer dès lors ses romans comme une sorte d'adaptation ou d'illustration de ses théories ne saurait constituer un point de départ de lecture des œuvres de Broch.

Blanchot n'omet pas, par ailleurs, de saluer le travail remarquable des traducteurs de *La Mort de Virgile*, Albert Kohn, pour la traduction française, et Jean Starr

59 « Si l'on pouvait comparer une expression romanesque à une réflexion philosophique, c'est bien entendu aux premières démarches de Lukacs et de Heidegger qu'il faudrait penser ici. Certes, je ne crois pas à une influence de la philosophie sur le roman, et il me semble, au contraire, que les choses procèdent tout différemment, que la méditation éparse, dans une époque, se cristallise en expression romanesque, se précise dans les concepts étroits de l'algèbre philosophique. De cette manière, la réflexion artistique de Broch correspondrait à la réflexion existentielle de Lukacs et de Heidegger, avant que Lukacs ne soit marxiste et que Heidegger ne soit existentialiste. C'est dans cette région mal définie dont Kierkegaard ou Nietzsche ne voulaient point sortir qu'émergent les idées et les images fécondes pour la création littéraire et peut-être aussi pour la méditation philosophique. » *Ibidem*, p. 467.

60 Maurice Blanchot, *Le Livre à venir*, Paris, Gallimard, (1^e éd. 1959) 1995 : ce livre est un recueil de petits essais, initialement publiés dans la *N.R.F.* sous la rubrique des « Recherches ».

61 *Ibidem*, p. 153.

62 *Ibid.*, p. 152.

63 *Ibid.*, p. 155.

Untermeyer, pour la traduction anglaise, soulignant à cette occasion les différences spécifiques de chacune des langues. La musicalité du *monologue indirect libre*, lyrique, du roman de Virgile est, selon lui, difficile à rendre en langue française, langue de la rigueur et de la clarté, quand ce même texte devient, en langue anglaise, plus chantant que l'original. Il aura fallu, aux yeux de Blanchot, attendre Beckett dont l'origine intellectuelle est tant française, qu'anglaise, pour parvenir à lire la pleine force de ce style de narration dans la langue française. Si la lecture de *La Mort de Virgile* reste ardue dans la langue de Voltaire, l'intérêt français pour l'œuvre de Broch, lentement croissant, se confirme ainsi au milieu des années cinquante.

L'avant-garde artistique en France découvre donc, pour bonne part grâce à Maurice Blanchot, le roman lyrique de Broch et parfois le reste de son œuvre. Michel Foucault⁶⁴ le découvrira de cette manière et le fera connaître à Jean Barraqué. Ce dernier, compositeur d'inspiration sérielle, s'était jusque-là inspiré de poèmes de Rimbaud, d'Eluard ou de textes de Nietzsche. La lecture de Broch aura un effet décisif sur son œuvre : captivé par *La Mort de Virgile*, il consacra le reste de sa vie à composer un cycle autour de ce roman qu'il comprend comme une réédification du monde et une abolition du temps. Sa mort prématurée (1973) ne lui permet d'achever que trois des douze pièces qui devaient composer sa « Mort de Virgile musicale » : *...au-delà du hasard* (1959), *Chant après chant* (1966), *Le Temps restitué* (commencé en 1957 et achevé en 1968). Le musicien a cherché, par l'engendrement infini de séries, à créer un flux musical paradoxalement toujours imprévisible. Marc Texier voit une grande similitude entre le style musical de ce compositeur, ce sérialisme proliférant, et la rhétorique de Hermann Broch, faites de phrases longues « enroulées sur la fascination de la mort [...], cette quête lyrique d'une unité retrouvée, d'un centre où se rencontrent fin et commencement »⁶⁵. Le critique musical voit en Barraqué un artiste dévoré par son œuvre. Le titre de la troisième pièce qu'il achève en 1968, *Le Temps restitué*, est une référence à Proust, qu'il est impossible de taire. Le roman de Proust est sans conteste en amont de *La Mort de Virgile*.⁶⁶

La reconnaissance des universitaires apparaît au cours des années soixante, qui voient ainsi une progression nette de la parution de travaux sur Hermann Broch. Jean-Paul Bier, germaniste belge, auteur de différents articles sur l'auteur autrichien, dont le premier date de 1964, publiera en 1974 une étude marquante sur *La Mort de Virgile*. La même année, Gallimard publie la traduction d'un recueil d'articles écrits par

64 « In den fünfziger Jahren entdeckte der einflussreiche Pariser Kritik Maurice Blanchot Den Tod des Vergil für die Avantgarde der französischen intellektuellen Jugend. [...] Der avantgardistische Komponist Barraqué beschäftigte sich ein Leben lang mit dem Tod des Vergil. » (Lützel, *Die Zeit* n° 22, 23 mai 2001, p. 50).

65 Marx Texier, « Le Tremblement jusqu'au suicide », in *Le livre-programme du festival Musica*, 1995. Jean Barraqué est loin d'être oublié aujourd'hui, une partie de son œuvre a été jouée au Festival d'automne 2004 (Orchestre de Baden-Baden, chœur de chambre néerlandais, direction : Sylvain Cambreling, sopranes : Rosemary Hardy, Catherine Dubosc et Hilary Summers), dans l'Atelier Michel Foucault, du Théâtre du Châtelet, à Paris, face à un auditoire composé de philosophes autant que de mélomanes. La présence d'Henri Dutilleux fut également remarquée (Jacques Doucelin, « L'ami génial de Foucault », in *Le Figaro*, 29/11/2004, p. 21)

66 Cf. à ce sujet l'étude de Vultur (2003).

Hannah Arendt, intitulé *Vies politiques* dont un chapitre est consacré à Broch. Ceci contribue à faire connaître, en France, les multiples facettes de l'œuvre de cet auteur. Rappelons également que le milieu des années 70 est le moment où les découvertes des années trente à Vienne commencent d'être comprises comme un berceau non négligeable de la modernité européenne par la réception française. Les perspectives d'étude, que révélaient certes déjà les tout premiers articles cités, tel celui de Vialatte, sont désormais reprises plus largement.

C'est en 1977, à l'occasion d'un colloque à Rouen sur l'Autriche, que Richard Thieberger établit un état de la situation de la recherche sur Broch. Il constate, à l'instar de Reinhard Urbach, que le vingt-cinquième anniversaire de la mort de l'auteur n'a donné lieu à aucune manifestation importante, à l'exception d'un symposium « organisé par la section autrichienne du P.E.N. international, sous l'égide d'Ernst Schönwiese. »⁶⁷ Il était alors déjà question de la fondation d'une association (« Hermann-Broch-Gesellschaft ») afin d'inciter à la lecture de cet auteur plus reconnu, que véritablement lu. L'un des obstacles à l'analyse de Broch, que discerne Thieberger dans son article, est la multidisciplinarité de l'œuvre, induisant l'analyse de certains de ses aspects, aux dépens d'une vue d'ensemble. Philippe Chardin (1983) a cherché à avoir une vision plus large et, pour cela, a entrepris de définir et d'analyser des « familles » d'auteurs. Il choisit ainsi de ranger la trilogie de Broch dans une catégorie qu'il qualifie de « roman du passé ». Dans la tranche des romans des années vingt à trente, il distingue ces romans-là de ceux « du présent », d'une part, qui « éprouve[nt] avec le premier surréalisme un joyeux vertige devant le monde contemporain »⁶⁸ et sont à la conquête de la beauté moderne (tels les romans d'Aragon, de Döblin ou de Dos Passos) de ceux « de l'avenir », d'autre part, qu'il définit comme appartenant au « réalisme socialiste ». Pour Chardin, Hermann Broch professerait « à peu près le même fatalisme historique que Spengler »⁶⁹. Ces analyses de Philippe Chardin ne rencontrent en rien celles d'un écrivain, reconnu en France, qui contribue régulièrement depuis l'année 1982 à faire connaître par ses analyses, commentaires, réflexions, l'œuvre de l'Autrichien Hermann Broch. Nous ne pouvons en effet omettre de citer Milan Kundera parmi ceux qui ont œuvré pour sa réception française et continuent de le faire. Cet écrivain, né en Tchécoslovaquie et installé en France depuis 1975, est l'un des pivots de cette réception. Sa première intervention écrite, inscrivant explicitement la dette qu'il se reconnaît vis-à-vis de l'auteur autrichien, se trouve dans un article de 1982, publié dans *Le Nouvel Observateur*. Au-delà de son œuvre romanesque, dont certains traits marquent une véritable filiation avec Hermann Broch, Milan Kundera ne manque pas d'analyser l'œuvre du Viennois dans chacun de ses trois essais portant sur l'art du roman. Le premier d'entre eux, précisément intitulé *L'Art du roman* (1986), eut un impact important sur le public français.⁷⁰

67 Thieberger, 1979, p. 31.

68 Chardin, 1998, p. 18.

69 *Ibidem*, p. 26. Notre étude démontrera notre complet désaccord avec de telles conclusions.

70 Un article de Jean-Michel Rabaté, « Le sourire du somnambule. De Broch à Kundera », publié dans la revue *Critique* (1983), analyse d'ailleurs les liens de filiation et les qualités respectives de ces deux auteurs, Broch et Kundera.

L'année 1986, centenaire de la naissance de Broch, est donc une date charnière pour la réception de l'œuvre. Elle est celle de la parution de l'essai de Milan Kundera et celle, également, de l'exposition remarquée sur Vienne et son « apocalypse joyeuse » au Centre Georges Pompidou. Quatre colloques consacrés à l'auteur autrichien verront le jour. L'un a lieu en France (d'une part à Nice, d'autre part à Paris, au Centre Georges Pompidou), au cours duquel Yvon Flesch établira une bibliographie de la recherche française sur l'auteur ; le deuxième se tient en Allemagne (Rottenburg, Stuttgart) ; le troisième en Hongrie (Budapest) ; le quatrième aux États-Unis (Yale university). La France joue donc enfin, aux côtés de l'Allemagne, de la Hongrie, de l'Amérique, terre d'exil de l'auteur, un rôle à part entière dans la recherche sur Hermann Broch. Les actes du colloque organisé en France, réunis par Jean-Charles Margotton, sont publiés dans un numéro des *Cahiers d'Etudes Germaniques* en 1989. Certaines des contributions assemblées abordent des aspects de l'œuvre encore peu étudiés : c'est le cas de l'article de Marie-Hélène Pérennec portant sur certaines caractéristiques grammaticales du style de *La Mort de Virgile*, ou de celui de Georges Schlocker se penchant sur la poésie de Broch, ou encore de Rabaté, s'interrogeant sur la fonction de la traduction et sur le rôle que tient l'auteur dans l'écriture des traductions de son œuvre. Le nom et, mieux, l'œuvre de Hermann Broch se font ainsi lentement connaître et reconnaître. Ajoutons que le prix de traduction littéraire de cette année-là, 1986, attribuée par l'État autrichien, fut décerné à Pietro Rissmondo, pour ses traductions de Svevo, et à Albert Kohn, pour celles qu'il a faites de Broch, Hofmannsthal, Bernhard et von Doderer. Le pays natal de Broch rend ainsi hommage à la valeur du travail du traducteur, ce premier maillon nécessaire à une réception plus large.

Le médium du théâtre et de ses adaptations – À la toute fin de l'année 1985 et l'année suivante, toujours 1986, la réception de Broch touche un nouveau public et se voit élargie grâce au médiateur exceptionnel qu'est la scène théâtrale. Le texte du roman *Die Schuldlosen* est en effet adapté au théâtre par Christian Colin et Anne-Françoise Benhamou et mis en scène par ce premier au Théâtre de Genevilliers, théâtre renommé situé en région parisienne. Le journal zurichois (*Neue Züricher Zeitung*⁷¹) en rend compte sans grand enthousiasme, les journaux français restent très discrets.

C'est lorsque Michael Grüber parvient à convaincre l'actrice Jeanne Moreau de jouer au théâtre parisien des Bouffes du Nord, pour le Festival d'Automne 1986, son adaptation d'un chapitre de ce même roman, que tous les journaux français s'emparent de l'événement. Les commentaires des journalistes au sujet de cette adaptation théâtrale sont parfois très pertinents et parfois étrangement légers face à l'exigence de vie et d'écriture que fut celle de Hermann Broch. Ainsi nous pouvons lire dans *Le Monde* du 9 décembre 1986 :

Cette implication de la thèse de la « culpabilité non coupable, mais coupable tout de même » donne bien sûr un intérêt supplémentaire à la lecture des *Irresponsables*, mais elle n'alimente pas vraiment le livre, elle a quelque chose d'une bonne idée trouvée après coup, et saupoudrée

71 Dagmar Sinz, « *Les Irresponsables*. Eine Bühnenadaptation von Brochs Roman *Die Schuldlosen* in Paris » in *Neue Züricher Zeitung*, n° 294, 19/12/1985, p. 33.

ici et là pour surévaluer l'œuvre. (Michel Cournot, « Le Récit de la servante Zerline aux Bouffes du Nord. Jeanne Moreau passe aux aveux » in *Le Monde* du 9 décembre 1986).

L'année 1986 est peut-être déjà trop éloignée de la fin de la guerre, ou peut-être ces lignes du critique sont-elles tout simplement symptomatiques de cette irresponsabilité dont parle Broch. Ce jugement, révélant une ignorance certaine de l'œuvre, ne retient pas son auteur de louer, à la ligne suivante, la qualité du roman qui serait « intéressant, écrit avec soin et talent », « brillant, intelligent et habile ». L'écriture de Hermann Broch serait enfantée par les récits de Kafka, par certains chapitres de Rilke, et aurait été influencé par certaines nouvelles de Hofmannsthal. Il est clair que ces éléments sont uniquement là pour introduire la critique de la pièce et du jeu de Jeanne Moreau qui sont tous deux très appréciés.

Pierre Marcabru, dans *Le Figaro* du même jour se concentre sur la représentation théâtrale, sans résumer le roman de Broch, dont il rend cependant mieux compte :

[Jeanne Moreau] rend bien ce qu'il y a de lointain, de fermé au monde, dans cette histoire de jalousie et de revanche, la distance du temps qui passe, la solitude, je ne sais quel apaisement, quelle tranquillité dans la sensualité, dans la férocité. [...] Tout cela, la perdition et le vertige, la dureté et la candeur, l'amour fou est bien cerné, senti, suggéré par Jeanne Moreau, dont Grüber tient ainsi la main avec une fermeté sévère. (Pierre Marcabru, « « Le récit de la servante Zerline » de Hermann Broch. Des murmures passionnés » in *Le Figaro* du 9 décembre 1986).

L'actrice s'exprime dans *Le Nouvel Observateur* et relate ses souvenirs de la première rencontre avec Klaus-Michael Grüber, ce metteur en scène qui représentait pour elle « le désir du texte de Broch ». Jeanne Moreau se sentait, comme actrice, « porteuse du texte de Broch comme d'une bombe à retardement. » Selon elle, Grüber était à la recherche d'une métaphore de la vie, il est parvenu à la mener sur le terrain sur lequel il nous semble que Broch conduise ses lecteurs : celui des questionnements fondamentaux humains.

Ce que je veux dire, c'est qu'il s'est agi d'un travail douloureux entre moi et moi sous sa protection [celle de Grüber]. ... avec tous les miroitements de la vie, les moments calmes, les moments vides, les moments lumineux, les moments obscurs. (« Klaus-Michael Grüber monte le 5e chapitre des « Irresponsables » de Hermann Broch aux Bouffes-du-Nord, Zerline, la terroriste de l'amour par Jeanne Moreau » in *Le Nouvel Observateur* du 05/12/1986).

La Quinzaine littéraire publie également un papier sur cet événement théâtral et l'on peut observer, une nouvelle fois, certains éléments de la mise en scène qui révèlent la lecture très fine de Grüber. L'article s'intitule « Ecouter le temps » et souligne la manière « miraculeuse » qu'a le metteur en scène de « transmuter l'agitation et la violence en contemplation et acquiescement au monde, dont témoigne [...] son dernier spectacle » Le personnage de A. – personnage du roman –, étendu sur un divan, assiste un peu malgré lui au soliloque de la servante Zerline, qui semble progressivement ne parler que pour elle-même, enfermée dans son passé, « accompagnant le dévoilement de son être de quelques gestes machinaux et précis ». Ce personnage quasi muet, à demi étendu, à qui l'acteur Hanns Zischler apporte, selon le critique, une présence intense, devient – comme le souligne avec justesse l'auteur de l'article – « la figure même du spectateur le plus attentif et le plus privilégié, celui qui ne fait à travers le

récit que laisser en son corps le temps passer. »⁷² Ce personnage incarne ainsi peut-être la nécessaire fonction du lecteur et de sa présence active, bien qu'immobile, dans l'écriture de Hermann Broch – nous reviendrons sur ce point.

L'année suivante, 1987, voit une reprise de cette pièce en tournée mondiale (Italie, Allemagne, Paris, New York, etc.). Les articles paraissent désormais de manière internationale.⁷³ *Le Figaro* publie deux articles (04/09/1987 et 06/09/1987) pour rendre compte de la reprise du « Récit de la servante Zerline » au Théâtre de l'Atelier.

Une petite dizaine d'années plus tard, un autre événement théâtral fait grand bruit dans la presse française : il s'agit de la mise en scène par Simone Amouyal des « Affaires du baron Laborde » de Broch au Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet, à Paris. *Le Monde*⁷⁴ et *Le Figaro*⁷⁵ en rendent compte dans leurs pages culturelles. Il est aisé de constater que Broch est moins inconnu qu'il ne l'était jusqu'en 1986. Les textes des journalistes sont plus précis, plus ancrés sur l'œuvre de l'auteur. Simone Amouyal, metteur en scène, familière de Broch et de ses romans, s'attache avant tout à parler de l'auteur :

« Sous l'apparence d'une comédie brillante, digne de Lubitsch, Broch injecte des bouffées d'angoisse. Tout se dégingue parce que tout est bâti sur du vide. [...] Broch a une lucidité totale [...]. Il place ses personnages du Baron Laborde dans un monde qui change, mais où personne ne prend la parole. Les personnages ne savent plus où ils sont : privés de leur passé sans savoir comment bâtir l'avenir. Cet hôtel de cure est une allégorie d'un monde replié sur lui-même, sans plaisir. Broch parle du vide spirituel. Quand il n'y a plus d'argent, plus de mythe, quand il n'existe plus d'utopie dans une nation, c'est le chaos. Alors, tout peut arriver. Et à cette époque-là, Hitler est arrivé. » Simone Amouyal sait bien que ce thème trouve un écho contemporain dans un monde où on ne sait vers quelle utopie se tourner. (Caroline Jurgenson, « Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet. Dernières Mondanités avant le chaos » in *Le Figaro*, n° 16271 du lundi 9 décembre 1996, p. 27).

Le quotidien du soir, *Le Monde*, consacre en outre une pleine page à l'auteur autrichien sous le titre : « Hermann Broch, forçat de l'absolu en un siècle de convulsions ». Pierre Deshusses, auteur de l'article, a choisi un sous-titre éclairant : « Trouver une forme littéraire qui puisse à la fois rendre compte du déclin de notre civilisation et s'y opposer, telle fut l'ambition de ce classique de la modernité né à Vienne en 1886 et mort aux Etats-Unis en 1951 ». Il cite tant Hannah Arendt que Thomas Mann et fait un récit analytique de la biographie de Broch. L'ambition politique, cognitive et littéraire de l'auteur est reconnue et mise en valeur. Broch a

72 « Ecouter le temps » in *La Quinzaine Littéraire*, N°447. 15 janvier 1987, p. 21.

73 Diane Hill, « Mellow rarity. Theater in France. Le Récit de la Servante Zerline » in *The Times*, O. Nr. 2. Feb. 1987, p. 21. Armin Eichholz, « Jeanne Moreau – Schauspielerin des Jahres », in *Welt am Sonntag, Die Sonntägliche Seite*, 8. Mai 1988, N° 19, p. 49. C ; Bernd Sucher, « Jeanne, unvergeßbare Zerline » in *Süddeutsche Zeitung*, n° 283, 10. Dezember 1986, p. 41. L'importance de cette pièce dans la réception de Broch est également citée par Lützelner (*Die Zeit*, n° 22, 23 mai 2001).

74 Pierre Deshusses, « Hermann Broch, forçat de l'absolu en un siècle de convulsions » et Brigitte Salino, « Les arnaques salutaires d'un escroc sans frontières » in *Le Monde* n° 16138, 14 décembre 1996, p. 28.

75 Caroline Jurgenson, « Théâtre de l'Athénée-Louis-Jouvet. Dernières Mondanités avant le chaos » in *Le Figaro*, n° 16271 du lundi 9 décembre 1996, p. 27.

trouvé sa juste place dans la réception de la presse française. La critique de la pièce par Brigitte Salino est en outre positive et souligne un auteur « anticipant le théâtre de Brecht », faisant de l'argent « le nerf de sa pièce, justement sous-titrée : *Comment vendre du vent*. »⁷⁶

Aussi lorsque Krystian Lupa, metteur en scène polonais, monte en 1998 son adaptation de *Die Schlafwandler* au Théâtre de l'Europe, Broch n'est plus un complet inconnu du public théâtral. Le travail que fait Lupa à partir du texte de Broch est une adaptation-fleuve de douze heures. Ce metteur en scène du théâtre Stary de Cracovie est connu pour choisir de mettre essentiellement des adaptations de textes littéraires en scène – il l'a fait pour Dostoïevski, Musil, Bernhard. Lupa dit percevoir un caractère contemporain dans l'œuvre de Broch, il voit dans certains traits des personnages du troisième tome, une possible lecture politique de son propre pays, aujourd'hui.⁷⁷ *Le Monde* fait une page entière sur cet événement, Brigitte Salino parle de Broch avec une certaine connivence.

Ses somnambules sont les personnages d'un temps qui nous appartient parce qu'il a sondé l'incertitude du siècle : les années 1888-1918. Un seuil dans l'histoire de l'Europe : le passage du monde d'hier, sans retour possible, à celui d'aujourd'hui, sans recours probable. [...] Huguenau, Esch, Pasenow sont seuls et multiples. Ils vivent dans le miroir du regard des autres, souvent tout aussi somnambules qu'eux. (Brigitte Salino, « Le Polonais Krystian Lupa propose sa vision fin de siècle » in *Le Monde* n° 16748 du 01/12/1998).

Elle souligne la manière dont le metteur en scène se nourrit du roman qui lui offre plus que des personnages, le roman lui propose « de la matière humaine, sensible, fragile et tenace comme une poussière d'atome » – or ces termes, comme le montrera notre analyse, touchent le cœur du projet d'écriture de Hermann Broch.⁷⁸

L'Express du 3 décembre 1998⁷⁹ consacre une page à la mise en scène de Lupa qui, selon la journaliste, rend le texte de Broch « limpide ». *Libération* offre une belle page à ce spectacle. Jean-Pierre Thibaudet y analyse la pièce, commente le travail de Lupa et s'appuie enfin sur le texte de Blanchot⁸⁰ pour commenter celui de Broch. Nous constatons là que la réception s'établit peu à peu et que les premiers textes, tel celui de

76 Brigitte Salino, « Les arnaques salutaires d'un escroc sans frontières » in *Le Monde* n° 16138, 14 décembre 1996, p. 28.

77 « Donc le personnage de Huguenau dans *Les Somnambules* correspond à une lecture politique de la situation de la Pologne d'aujourd'hui ? Exactement. » Propos de Krystian Lupa recueillis par Jean-Louis Perrier in *Le Monde* n° 16748 du 01/12/1998.

78 La seule réserve que nous portons à cette mise en scène d'une apocalypse grinçante dirigée par Lupa est l'absence du rire, indissociable compagnon de l'apocalypse chez Hermann Broch (Cf. Gabolde, 1999, p. 22).

79 « Les Somnambules, du Viennois Hermann Broch, n'est ni une œuvre facile, ni une pièce joyeuse. Mise en scène par Krystian Lupa, elle devient limpide » Laurence Liban, « Le crépuscule des possédés » in *L'Express* 03/12/1998, p. 75.

80 « Le spectacle de Lupa pourrait être décrit avec [les] mots [de Blanchot]. Non qu'il soit une adaptation fidèle, mais parce qu'il rabote les mêmes planches du discontinu, du fragmenté et du discordant, que le somnambule – « qui erre dans son rêve et, cassé du rêve, est rejeté dans l'angoisse de la nuit d'où il ne peut s'éveiller, sans pouvoir y dormir » (Blanchot, encore). » Jean-Pierre Thibaudet, « Voir Lupa et rêver » in *Libération* n° 5454, 1er décembre 1998.

Blanchot, rendant compte en France de l'importance de l'œuvre de l'auteur autrichien, deviennent des références évidentes pour qui s'intéresse à Hermann Broch.

La fin du vingtième siècle et le début du millénaire suivant voient la parution de nouvelles traductions françaises. En 2000, Gallimard publie *Les Irresponsables* (*Die Schuldlosen*, 1^{re} éd. 1954) en collection de poche. Fabienne Darge signe à cette occasion un article dans *Le Monde des Livres*, citant Arendt et Broch, faisant le lien entre les personnages du roman, aux noms faits d'initiales : A ou Z, et un jeu à la Pérec. La journaliste rappelle également la mise en scène de Grüber et l'interprétation de Jeanne Moreau pour situer Broch dans l'esprit du lecteur. Les cailloux blancs de la réception française ainsi posés, elle analyse ensuite le contexte de l'écriture puis de la publication de l'œuvre. *Libération* publie également un article pour annoncer la parution de cette traduction en poche. Le texte commence par une référence à Milan Kundera, suivie d'une autre à Blanchot. Le rappel de Grüber et de son actrice de renom, Jeanne Moreau n'interviennent que plus tard. Il est très éclairant d'observer le traitement que fait la presse de cet auteur. Les références, les véritables points de repère qui se construisent au fil des ans, sont explicitement convoqués dès le début de l'article afin de situer très rapidement un auteur qui ne peut être identifié par son seul nom ou le titre de ses romans.

2001 est l'année du cinquantenaire de la mort de Hermann Broch. Sigrid Schmid fait paraître à cette occasion une monographie de Broch aux éditions Presses Universitaires de France. Cette étude trouve sa place dans la collection « Perspectives Germaniques » dirigée par Jacques Le Rider, éminent germaniste. La revue *Austriaca* imprime en 2002 un numéro initialement prévu pour l'anniversaire de la mort de l'auteur autrichien. Les textes composant ce numéro, réunis par Christine Mondon, visent à retracer le parcours intellectuel de Broch et à « montrer le lien fécond qui s'établit entre littérature, philosophie, psychanalyse et sociologie. »⁸¹ L'article écrit par Mondon s'attache, lui, précisément à retracer la place de Broch dans la recherche en France. La réception française de cet auteur est aujourd'hui bien vivante. Du côté universitaire, une remarquable étude est parue en 2003 chez l'Harmattan : préfacée par Antoine Compagnon, la thèse de Ioana Vultur établit une lecture herméneutique et comparatiste de *A la recherche du temps perdu* et de *La Mort de Virgile*. L'analyse de Vultur fait écho aux pistes tracées par l'article de 1946 de Arendt et engage le lecteur, à l'instar d'elles deux, à voir dans l'œuvre de Broch le trait d'union manquant entre Kafka et Proust. Une autre étude paraît en 2005 à Montréal, sous le titre *Que faire de la littérature ? L'exemple de Hermann Broch*, dans laquelle son auteur, Jacques Pelletier approfondit les pistes qu'il avait ouvertes dans une étude précédente de 1997 (*Situation de l'intellectuel critique. La leçon de Broch*), se penchant sur la manière dont l'œuvre de Broch questionne également la place du citoyen et de l'intellectuel critique dans le monde. Pelletier s'attache, avant tout, au caractère éthique que Broch exigeait de la littérature et, de ce fait, à sa fonction « politique ».

Plusieurs nouvelles publications de l'œuvre de Broch voient enfin le jour en ce début de siècle : son *Autobiographie psychique* paraît chez l'Arche éditeur, traduite par Laurent Cassagnau ; certains de ses essais, encore inédits en France, sont traduits

81 Mondon, 2002, p. 5 (« Avant-propos »).

par Christian Bouchindhomme et Pierre Rusch et réunis sous le titre *Logique d'un monde en ruine* ; ils peuvent être lus, depuis 2005, aux Editions de l'éclat. Cette dernière maison indique dans sa rubrique « à paraître », la prochaine publication de la *Théorie de la folie des masses* de Hermann Broch (*Massenpsychologie*) et confirme ainsi la présence de l'œuvre de cet auteur, aujourd'hui, en France.

La réception française n'est, bien évidemment, pas indépendante du champ de recherche sur Hermann Broch, il convient donc d'en donner une vue d'ensemble⁸², avant de proposer notre analyse.

III. LE CHAMP DE LA RECHERCHE SUR BROCH

Dans l'article intitulé « Gerühmt und unbekannt », publié dans *Die Zeit* en mai 2001 à l'occasion du cinquantième anniversaire de la mort de Broch, Paul Michael Lützeler établit un tableau général de la réception de l'œuvre de cet auteur. Il y remarque que l'écrivain notoire, qu'est aujourd'hui Broch, reste paradoxalement toujours relativement inconnu. Très nombreux sont ceux qui, intéressés par la littérature, ont entendu son nom et lu le titre d'un de ses romans, plus rares sont en réalité les lecteurs de cet auteur. Comme l'a montré la réception française, les intermédiaires semblent nécessaires à son œuvre pour qu'elle se fasse entendre. Lützeler relate une anecdote significative dans son article : en début mars 1950, le nom de Broch fut proposé pour le prix Nobel par des amis et collègues européens et américains. Le comité du prix à Stockholm se tourna vers l'Académie de Vienne afin d'avoir des renseignements sur ce candidat et de connaître leur niveau de recommandation. Leur réponse fut si courte qu'elle tenait sur une carte postale : il y était écrit qu'aucun écrivain du nom de Hermann Broch n'était connu à Vienne.⁸³ Lützeler démontre ensuite que, même dans les pays de langue allemande, comme l'Allemagne ou l'Autriche, l'œuvre de Broch doit sa reconnaissance pour partie à la réception qu'elle reçut dans les pays de langue anglaise.⁸⁴ Huxley est, en effet, en 1932, l'un des premiers en Angleterre à reconnaître la valeur de l'œuvre de Broch et à la soutenir. Aux Etats-Unis, au même moment, Thornton Wilder ne se lasse pas de convaincre ses amis de la qualité de *Die Schlafwandler*.

Il était alors tout simplement impossible que l'œuvre de cet auteur juif, exilé aux Etats-Unis dès 1938, ait les mêmes conditions de réception en Europe et en Amérique. Suite à la publication de *Der Tod des Vergil*, en 1945, aux Pantheon Books à New York, une édition européenne de ce livre a vu le jour, deux ans plus tard, donc dès

82 Nous ne prétendons pas à une étude exhaustive de la recherche sur Broch, le panorama que nous proposons ne se compose que de ses grandes lignes. Pour une étude plus détaillée, il convient de se reporter au long article de Roesler (1991, pp. 502-587) ainsi qu'à celui de Roethe-Makemson (1990, pp. 276-280), et enfin à la deuxième édition de l'étude de Mandelkow (1975, pp. 185-211).

83 « Die Antwort war so kurz, daß sie auf einer Postkarte Platz hatte ; sie lautete dahingehend, dass ein Dichter mit dem Nahmen Hermann Broch in Wien nicht bekannt sei. » (Lützeler, 2001, p. 49).

84 « Bei Broch ist die verstärkte Rezeption in den deutschsprachigen Ländern nicht denkbar ohne die Resonanz, die seine Bücher vorher in den angelsächsischen Ländern erlebt hatten » (*Ibidem*, pp. 49-50).

1947, au Rhein Verlag. Les conditions historiques et sociales permettaient enfin au marché de cette maison d'édition de retrouver un cours heureux en Europe.⁸⁵ C'est toujours aux Etats-Unis qu'une édition complète de l'œuvre de Broch fut envisagée, dans les années cinquante, par des Européens exilés dont Hannah Arendt, Erich von Kahler, Robert Pick, Hermann J. Weigang. Son éditeur reste néanmoins son éditeur d'origine, la maison Rhein-Verlag, désormais basée entièrement à Zürich. Une telle édition vit le jour, dix premiers tomes furent publiés jusqu'en 1961 (die « Gesammelten Werke »). Les droits de l'œuvre furent ensuite rachetés par Suhrkamp, en 1966, cette maison s'est alors engagée dans la publication d'une édition commentée des écrits de Broch qu'elle a confiée à Paul Michael Lützeler, éminent universitaire à Yale, qui en est encore aujourd'hui l'éditeur responsable.

C'est au cours des mêmes années cinquante, que les universitaires reconnaissent la place fondamentale de Hermann Broch et s'attachent dès lors à analyser, situer, étudier son œuvre, désormais considérée au niveau des plus grands. Les années d'après-guerre étant dominées par des thématiques existentielles, tâchant de sonder le rapport du sujet au monde et à l'histoire, l'étude du roman de Virgile est donc privilégiée par rapport à celle des autres romans. Certains articles saluent déjà la modernité des œuvres de l'auteur, dont le nom apparaît dans des analyses du bouleversement de la forme romanesque, aux côtés de Kafka, Musil, Joyce.⁸⁶ L'ouvrage de Mandelkow, en 1962, inaugure l'intérêt marqué des universitaires pour la trilogie *Die Schlafwandler*. Son

85 Daniel Brody, qui, comme nous l'avons indiqué un peu plus haut, avait repris en 1929 la maison d'édition alors basée à Bâle, installa le siège de sa société à Zurich et le lieu de vente à Munich. La période munichoise (1929-1932) est marquée par les publications de Joyce et de Broch, la maison tenue par Brody et Georg Heinrich Meyer. L'insécurité politique s'installe ensuite dès 1933, la famille Brody se voit obligée de quitter Munich en 1936, la maison d'édition est installée à Vienne, bien que la librairie des éditions se maintienne à Munich jusqu'en 1939. Mais l'année 1938 interdit de poursuivre ce travail d'édition à Vienne, les Brody vont tout d'abord vers la Suisse, puis vers la Hollande, conservant depuis Den Haag des liens avec le siège toujours établi à Zürich. Les Brody émigrent finalement vers le Mexique à la dernière minute, en 1942, et ne reviennent qu'après la fin de la guerre en Suisse. Le marché se stabilise alors et le monde de l'édition se réveille, marquant une tranche de vie heureuse pour cette maison du Rhein-Verlag.

86 Kate Hamburger (1959) comme Walter Jens (1957) reconnaissent chez certains auteurs, tels Broch, Kafka, Musil, Joyce, non plus seulement la modernité du style – comme c'était le cas pour Flaubert –, mais également le renouveau de la forme et de la structure de narration. La question de l'existence de l'art, de sa réalité et de ses problématiques est soulevée. Kafka va, selon l'analyse de Hamburger, jusqu'à changer les structures de la réalité elle-même : il décrit des faits quand Broch signifie, selon Jens, des possibilités. Broch, Musil, reconnaîtraient à l'écriture une fonction, voire un devoir de connaissance – expliquant par là que l'écrivain moderne soit également dans une certaine mesure essayiste. La littérature serait la tentative d'un dépassement de l'étrangeté existant désormais entre le moi et le monde. Martini (1951) voit dans le développement de cette forme narrative un lien à l'expressionnisme et analyse le traitement d'un nouveau rapport au temps. Blöcker (1958), souligne la manière dont la révolution des sciences et la technicisation de la vie modifient radicalement notre sentiment de la réalité : l'auteur est désormais appelé à découvrir de nouvelles et multiples réalités relatives, dépassant les frontières de l'espace, du temps et du personnel. Il reconnaît à Broch le désir de ne pas se contenter de mélanges de formes, et de vouloir aller au-delà de l'addition. Il qualifie le roman de corbeille réunissant les genres.

étude resitue le terme de « crise » du roman par rapport à celui de sa « modernité », avant d'effectuer une mise en contexte et une analyse de la trilogie. La curiosité du début des années soixante pour la théorie trouve, de toute évidence, un objet d'analyse idéal dans ce roman complexe qui se targait d'être aux racines de la modernité. Observons, comme l'analyse Roesler⁸⁷, que la fascination que provoquait ce livre tenait également au fait que les visées théoriques et cognitives revendiquées par leur auteur, étaient présentées sous une forme artistique : un roman teinté de lyrisme. Rappelons-nous les phrases de Blanchot et son souci de présenter Hermann Broch comme un auteur unique, et non comme un homme qui aurait différentes qualités pour lesquelles il existerait différents domaines d'application, chacun distinct et autonome. Ce fut l'une des difficultés que rencontra d'emblée la littérature secondaire dans son travail sur cet auteur. Nous soutenons, à l'instar de Durzak⁸⁸, qu'il est dommageable de partir *a priori* du principe que l'analyse théorique dirige le processus de création de Broch et que le roman ne serait, en conséquence, qu'une adaptation de sa pensée théorique. Les nombreux écrits théoriques de l'auteur et l'essai sur la dégradation des valeurs, que l'on peut lire au troisième tome de *Die Schlafwandler*, furent longtemps considérés comme les clefs, voire les explications des procédés narratifs ou du polyhistorisme de la trilogie.⁸⁹ Ainsi Beate Loos⁹⁰ soutient que Broch n'est abordable qu'après la lecture de sa théorie, condition *sine qua non* de la compréhension de son oeuvre fictive. Roesler, dans son travail sur la réception de l'auteur, souligne lui aussi cet intérêt croissant de la recherche pour une mise en relation de l'œuvre théorique et de certains aspects du discours des romans. Il remarque néanmoins que l'utilisation des écrits théoriques de l'auteur comme éclairage des écrits littéraires, peut revenir à réduire, de manière regrettable, non pas uniquement la valeur artistique des romans, mais également la portée des-dits textes réflexifs.⁹¹ Les débuts de la recherche sur Broch a donc soulevé de multiples interrogations sur la discipline dont devait dépendre le champ de recherche qui lui serait consacré : les études littéraires, philosophiques,

87 Le long article de Michael Roesler retrace minutieusement les lignes directrices de la recherche sur Hermann Broch (Roesler, 1991, p. 585).

88 « Allerdings führte es zur Fehlschlüsse, wenn man [...] schließen wollte, daß es bei Broch so etwas wie einen Primat der theoretischen Analyse vor der dichterischen Imagination gegeben hätte, daß *die Schlafwandler* lediglich die dichterische Einkleidung eines denkerischen Modells seien, das bereits lange vorher entworfen worden war. » (Durzak, 1969, p. 17).

89 « A cause de son ton apodictique, de son langage scientifique, [l'essai sur la dégradation des valeurs] peut s'imposer [...] comme clé idéologique du roman, comme sa « Vérité », et transformer toute la trilogie des Somnambules en simple illustration romancée d'une grande réflexion. » (Kundera, 1986, pp. 100-101).

90 « Was Brochs Dichtungen kennzeichnet : sie lassen sich nicht vorraussetzungslos begreifen. Ihre Voraussetzung besteht in der Rückbindung des dichterischen Schaffens an die ästhetische Theorie. » (Loos, 1971, p. 14).

91 *Die Schlafwandler*, premier roman de Hermann Broch, est au cœur de cette réception délicate. La trilogie est l'un des romans le plus étudié de l'auteur. Elle ranime les problématiques d'interprétations. *Die Schlafwandler* est en effet une œuvre qui peut se suffire à elle-même, et peut également nécessiter la maîtrise des courants de pensées de l'époque qu'elle relate et de celle qui correspond à son temps d'écriture : « Wien 1928-1931 ». Ajoutée à ces deux points de vue divergents, la multitude de commentaires faits par l'auteur lui-même sur son premier roman, la discussion entre les chercheurs ne peut que susciter des débats.

sociologiques ? Peut-être plus généralement l'Histoire des Idées teintée de sciences politiques ? La multiplicité des spécialisations d'aujourd'hui s'est heurtée à la pensée et à l'œuvre de Broch qui se développe sans clivage. L'interdisciplinarité a progressivement trouvé sa place dans la recherche sur cet auteur.

La présence marquée de la réflexion dans la trilogie conduit Adolf Frisé, en 1963, à parler de « d'intellectualisation du roman », symptôme d'une nouvelle littérature. Certaines études, parues dans la deuxième moitié des années soixante, s'appuient sur les textes théoriques de l'auteur sans négliger l'analyse du texte de la trilogie. L'ouvrage de Kreutzer (1966) cherche, par exemple, à démontrer que les trois parties du livre se déduisent de la pensée théorique de l'auteur. Le critique réfute l'existence d'un narrateur-personnage, s'appuie sur le concept de « narrateur comme idée » et identifie « un centre théorique et fictif », dans chacun des tomes, qu'il définit comme leur centre de valeurs⁹² et dont il analyse les ramifications dans le texte. Dorrit Cohn (1966), pour sa part, se concentre nettement sur l'analyse de la narration et de son narrateur. Son étude tend également à dégager certains versants positifs de la notion de somnambulisme. Elle analyse par ailleurs, ce qui est rare, certains des poèmes de la trilogie. Enfin, Steinecke (1968) s'attache à la structure de l'œuvre et présente son interprétation de ce qu'est le roman dit « polyhistorique »⁹³, soit, selon lui, l'enfant du dialogisme.

Dans les années soixante-dix, le champ de la recherche universitaire se trouve être le lieu d'un débat polémique, d'ordre idéologique, principalement basé sur les textes théoriques de Broch ainsi que sur son premier roman.⁹⁴ Menges (1970), puis Freese (1977) critiquent vivement les interprétations de Manfred Durzak et, en premier lieu l'œuvre de Broch lui-même. Osterle (1970 et 1971) interprète, dans ce même ordre d'idées, la trilogie des *Somnambules* comme un tournant de l'auteur vers l'obscurantisme, voire le fascisme⁹⁵, ce qui le place dans la contestation radicale de l'étude de Mandelkow ou de la thèse de Lützel (1973), qui situe la position politique de Broch dans la proximité de la sociale démocratie allemande des années 70 avec une

92 « Hier erweist sich [...], daß Broch den Idealismus nicht nur so platterdings vertritt, als Überzeugung « Weltanschauung », daß hier vielmehr ein sehr komplexes Verhältnis besteht. Natürlich ist auch Weltanschauung im Spiel, aber man kann nachweisen, daß hier sorgfältig manipuliert wird: also auch List. Diese List scheint mir das eigentlich und wirklich philosophische an Brochs Haltung in den *Schlafwandlern* zu sein, und diese List fehlt in den späteren Werken. » (Leo Kreutzer, 1966, p. 37).

93 « Für die meisten Interpreten ist das Schlafwandeln ein wesenloses Dahindämmern, ein Getriebenwerden, ist Überwältigung durch das Irrationale. Demgegenüber führt die Deutung des Phänomens, die sich, wie hier versucht, die Interpretation des gesamten Textes und nicht die Paraphrase der Exkurse zur Aufgabe setzt, zu einer weit differenzierteren Bewertung. » (Steinecke, 1968 p. 125).

94 « Die unreflektierte Berufung mancher Forscher auf den Autor Broch galt nunmehr als Ausdruck einer 'affirmativen' Haltung, die sich mit Brochs Intentionen einverstanden erklärte, ohne sich mit dem fragwürdigen Kern der Brochschen Theoreme auseinanderzusetzen. » (Roesler 1991, p. 506).

95 Osterle, 1970, pp. 229-268.

nette inclination utopiste.⁹⁶ La critique secondaire de ces années s'oppose donc sur des interprétations politiques de l'œuvre. Il faut noter que plusieurs critiques, sans entrer dans de telles discussions idéologiques, voient en Broch un auteur dont la vision de l'histoire est nostalgique, réactionnaire, voire apocalyptique (Anstett, 1956 ; Horst, 1964).

Quelques autres études enrichissent cependant ces années de recherche dans d'autres registres ; celle de Reinhardt (1972) se concentre sur la notion de « naturalisme élargi » qu'invente Broch. Son travail détaille l'utilisation que fait l'auteur des constructions symboliques de motifs donnant lieu à une signification allégorique, dont la portée est métaphysique. Notons également la réédition augmentée de l'étude de Mandelkow (1975), qui revient sur les grandes lignes de la réception de Broch ainsi que sur la controverse provoquée au début des années soixante-dix. Helmut Koopmann fait, lui, quelques années plus tard (1983), l'étude comparative de *Der Zauberberg*, de Thomas Mann, *Berlin Alexanderplatz*, d'Alfred Döblin, et *Die Schlafwandler* comme formes de représentation d'une philosophie de l'existence, qui dans leurs formes narratives éclairent des pensées philosophiques. Ulf Eisele (1984) présente un travail d'interprétation et d'analyse du texte de la trilogie, basé sur une réflexion théorique, qui peut être apparenté à celui de Kreuzer. La suite des années quatre-vingt a voulu se détacher d'études théoriques avant tout abstraites et replacer Hermann Broch dans son époque⁹⁷, le situer dans un réseau de liens avec ses contemporains, au cœur des entrelacs et des courants multiples de la pensée qui a cours dans la période de l'entre-deux-guerres. Les valeurs structurelles, internes à l'œuvre elle-mêmes sont dès lors quelque peu écartées. Endre Kiss (1985) a cherché à contextualiser la réflexion philosophique et l'œuvre de l'auteur. Il replace son travail dans le cadre réflexif des générations viennoises de 1910 et défend son discours philosophique qu'il qualifie de libre.

Le milieu des années quatre-vingts marque un nouvel élan dans la recherche sur Broch. 1986, année du centième anniversaire de naissance de l'auteur, voit une nette progression des manifestations de recherche sur Broch, comme l'a montré notre étude de la réception française. Plusieurs événements culturels se croisent et tendent à fêter Vienne, ses auteurs et créateurs. A l'occasion du colloque qu'il organise à Yale⁹⁸, Lützeler s'attache à l'interdisciplinarité de l'œuvre de l'auteur et décèle de nouvelles pistes pour les recherches à venir. Il élargit par ailleurs le champ de la recherche universitaire en demandant des articles à certains écrivains : Barbara Frischmuth, Milan Kundera, Silvio Blatter. Au cours du symposium, les noms d'auteurs tels Carlos Fuentes, Paul Nizon, Villy Sorensen, Günter Herburger, sont cités comme ayant été marqués, voire influencés par l'œuvre de Hermann Broch. De tous, Kundera est le témoignage le plus explicite : il se dit inspiré par Broch et cherche à approfondir ce que son prédécesseur a visé sans l'atteindre. Kundera reprend donc là les propos qu'il tient dans l'article de 1982.

96 La mise au point de Lützeler met l'accent sur les rapports de Broch avec « l'austro-marxisme de tendance kantienne, et avec la philosophie utopiste de Ernst Bloch. » (Rabaté, p. 514, note 21).

97 Comme le souligne le titre du colloque de Nice, en 1979 : « Hermann Broch und seine Zeit ».

98 Le titre de ce colloque-là montre la volonté de nouvelles pistes de recherche, dans diverses disciplines : « Hermann Broch. Das dichterische Werk. Neue Interpretationen ».

La même année, Stephen D. Dowden (1986) dans une comparaison de Musil, Kafka et Broch, veut relever les traits de la modernité romanesque, principalement dans ses caractéristiques structurelles. Son étude analyse la manière dont ces romanciers ont cassé les contraintes traditionnelles de représentation et exploré une autre forme de mimésis. Le chercheur relie cette métamorphose des formes à certaines découvertes révolutionnaires : la théorie de la relativité d'Einstein, renversant les invariants d'alors, engage à repenser la relation entre le langage, la réalité et la vision du monde donnée par le roman. La vie de l'esprit, de la pensée et la vie du langage jouissent, de fait, d'un nouveau prestige dans la littérature moderne. Broch est tout autant resitué dans son temps par l'analyse de Vollhardt (1986) ou de Ritzer (1988). Vollhardt cherche à définir la position historique et philosophique que choisit Broch dans ses premiers écrits, dont sa trilogie, et du sens que celle-ci peut avoir vis-à-vis de la période de Weimar en Allemagne. Il écarte, par ailleurs, de manière argumentée la validité de la comparaison entre Spengler et Broch. Monika Ritzer, elle, analyse les intentions littéraires et philosophiques de Broch en rapport avec la période dans laquelle il vit et les idées et projections de ses contemporains. Erich W. Herd (1986) se concentre plus sur le texte et recherche les différentes chaînes de motifs ou chaînes associatives qu'il est possible de dégager de la trilogie dans une symétrie proche de la chorégraphie. Il s'attache cependant, lui aussi, essentiellement aux motifs significatifs quant à la position philosophique et historique que revendique la trilogie.

Le texte lui-même semble reprendre ses droits au cours de la décennie suivante. Le primat du texte n'est pas une réorientation, mais elle affirme cependant une tendance nouvelle de la critique secondaire dans le début des années 90. Thomas Eicher (1993) change la perspective de la critique brochienne. Son étude aborde la « narration de la visualité ». Il qualifie sa démarche d'inductive ; il analyse toute apparition, reflet, réfraction d'images, de tableaux, de figures symboliques dans le roman. Le critique dégage enfin des relations intertextuelles avec le *Törless* de Musil. Gisela Roethke (1992) enrichit, pour sa part, la recherche grâce à son étude de la relation entre Broch et Platon ; elle s'intéresse, d'une part, au platonisme de Broch et, d'autre part, aux marques symboliques d'une évolution cognitive dans le texte qui correspondrait au schéma d'apprentissage symbolique millénaire de l'allégorie de la caverne.

Le cinquantième anniversaire de la mort de l'auteur voit plusieurs colloques se tenir dans le monde (New Haven aux Etats-Unis, Vienne en Autriche, en Allemagne à Stuttgart et même au Japon) et une exposition, inaugurée aux archives littéraires de Marbach en Allemagne, prendre la route vers Berlin et enfin Vienne. Une nouvelle étape est franchie par la recherche sur Broch cette année-là. De la conférence de Stuttgart, et aux vues des trois colloques internationaux de cette même année, est né un groupe de travail international (« Internationaler Arbeitskreis Hermann Broch ») dont le but consiste à encourager les travaux de publication et à organiser, régulièrement, des symposiums internationaux sur l'œuvre de Hermann Broch.⁹⁹

99 Ce groupe de travail (« IAB ») a, à cet effet, créé un site internet (<http://artsci.wustl.edu/~iab>) sur lequel il est possible de trouver toute information liée à la recherche sur cet auteur (depuis leur date de fondation, 2001, jusqu'aux publications ou colloques déjà prévus).

Il est particulièrement remarquable de constater, au cours de ces dernières années et aujourd'hui, l'intérêt renouvelé des chercheurs pour la position de Broch comme citoyen du monde, intellectuel critique, penseur politique. Les derniers titres des actes des colloques sont, en effet, empreints d'une certaine inclination politique.¹⁰⁰ L'œuvre de Broch porte une vive attention à la conscience historique et politique du sujet ancré dans son temps ; le lecteur contemporain y semble singulièrement sensible. Il est révélateur de voir le nom ou l'œuvre de Hermann Broch, cité par des intellectuels lors d'interviews au cours desquels les journalistes leur posent une question d'ordre éminemment politique.¹⁰¹ Hermann Broch semble être un pionnier du devoir d'éveil, d'une volonté de conscience animée, reliante et, avant tout, vigilante. Ses romans sont un outil invitant le lecteur à penser sa place dans le temps et le monde.

La multiplicité des études témoigne de la multiplicité des strates de signification de l'œuvre de l'auteur. Hermann Broch s'est intéressé et a étudié tant les mathématiques et la physique, que la philosophie et la psychologie. L'histoire de l'art, la sociologie, la littérature lui sont également des domaines de prédilection. Le choix du genre romanesque comme support à un projet débordant le domaine de la seule création littéraire est d'abord motivé, chez lui, par la nécessité de traiter des interrogations métaphysiques humaines que les sciences et la philosophie ont abandonnées. L'auteur, à la fin des années vingt, recherche une forme propre à accueillir les appétits métaphysiques – ceux-là mêmes qu'il n'aura de cesse d'approfondir après leur avoir trouvé un espace d'accueil dans la littérature et, plus précisément, dans l'espace offert par la forme romanesque nouvelle qu'il crée avec son premier roman.

IV. HYPOTHESE

« ... chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même. L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument d'optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que, sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. La reconnaissance en soi-même, par le lecteur, de ce que dit le livre est la preuve de la vérité de celui-ci. » Ces phrases de Proust ne définissent pas que le sens du roman proustien ; elles définissent le sens de l'art du roman tout court. (Kundera, 2005, p. 114).

La relation d'équilibre qu'exige Broch entre les domaines de la théorie, de la création et de la politique doit, selon lui, être intrinsèque à la structure du texte lui-

100 « Visionary in exile : the 2001 Yale symposium » ou « Hermann Broch – ein Eingagieter zwischen Literatur und Politik. Internationale Broch-Symposion 2003 Wien » ou « Hermann Broch, Politik, Menschenrechte – und Literatur ? Internationale Tagung in Dortmund 24-26/06/2004. »

101 Au moment où tombe le verdict de la cour d'assises de Gironde en 1998, condamnant Maurice Papon pour « complicité de crime contre l'humanité » et éclairant enfin d'un nouveau jour la responsabilité du régime de Vichy durant l'Occupation, une journaliste interroge André Glucksmann, écrivain et intellectuel français, qui, au cours de son interview, cite le nom de Hermann Broch et son concept de « crime d'indifférence ». Il est frappant et révélateur que Broch soit cité en référence, en 1998, sur le verdict d'un procès mêlant l'Histoire, la politique et l'homme. (Interview André Glucksmann par Alice Sedar in *Le Figaro*, 3/04/1998, p. 11).

même. Notre travail se veut une contribution au questionnement de la forme du roman et à ce que cette forme est appelée à dévoiler. L'ambition de Hermann Broch au début des années trente est éthique et ne peut rencontrer son but que dans la création d'une forme de roman originale : le « roman gnoséologique » (« der erkenntnistheoretische Roman »).¹⁰² La gnoséologie étant une théorie de la connaissance, qu'entend Hermann Broch par « roman gnoséologique » ? *Die Schlafwandler* est une exploration cognitive des comportements humains dans le rapport intime que chacun cultive avec l'Histoire. Son entreprise vise, certes, à atteindre le degré de connaissance le plus total des comportements humains. Or, l'espace propre à devenir le réceptacle des interrogations de l'homme, de cette exploration métaphysique, est pour lui, en 1928, une nouvelle forme du roman. Axer notre recherche principalement sur l'adjectif « gnoséologique » reviendrait, par ellipse, à admettre que la définition du genre du roman semble plus évidente que celle de la gnoséologie. Si le travail tout entier de Hermann Broch tend vers la connaissance, son « roman gnoséologique » comprend deux termes dont le premier est celui qu'il qualifie et nous paraît donc celui qui doit être mieux défini. La forme est, en conséquence, l'espace qui nous intéresse d'abord. Elle est la structure esthétique et la condition nécessaire au projet éthique de l'auteur. La fiction, loin d'être une simple illustration de la théorie, tisse des liens étroits et féconds avec la pensée, l'expérience et leurs possibles.

METHODOLOGIE

... ce sera la tâche de la lecture d'effectuer la référence.
(Ricoeur, 1986, p. 141).

Nous avons, à l'instar de la démarche de Thomas Eicher, placé le texte littéraire aux fondements de notre travail.¹⁰³ Notre lecture s'attachera à une interprétation, mieux à un décryptage de la structure et du langage de *Die Schlafwandler*. Les récurrences, parfois surprenantes, de certains motifs dans le texte, nous sont apparues comme la première marque stylistique, qu'il convenait de sonder. Comme le souligne Kundera,

... le romancier écrit son roman comme s'il écrivait un sonnet. Regardez-le ! Il est émerveillé de la composition qu'il voit se dessiner devant lui : le moindre détail est pour lui important, il le transforme en motif et le fera revenir en maintes répétitions, variations, allusions, comme dans une fugue. C'est pourquoi il est sûr que la seconde moitié de son roman sera encore plus belle, plus forte que la première ; car plus on avancera dans les salles de ce château, plus les échos des phrases déjà prononcées, des thèmes déjà exposés, se multiplieront et, associés en accords, résonneront de tous les côtés. (Kundera, 2005, pp. 176-177).

102 Nous préférons le qualificatif de gnoséologique (choisi par Albert Kohn, traducteur des *Lettres (1929-1951)* et de la trilogie) à celui d'épistémologique, utilisé par Sigrid Schmid (2001). L'adjectif « gnoséologique » comprend une dimension religieuse grâce à l'origine grecque de sa racine (*gnôsis* et *-logie*). L'épistémologie étant avant tout tournée vers les sciences qui, à l'époque de l'auteur, avaient délaissé les problèmes métaphysiques si importants à ses yeux, il nous a semblé plus naturel de choisir, à l'instar du traducteur, l'épithète de « gnoséologique ».

103 Nous avons travaillé à partir des deux éditions existantes (*cf.* bibliographie). La première, au Rhein Verlag, se trouvant aujourd'hui épuisée, nous nous référons dans le texte de cette étude, pour une question de commodité, à l'édition Suhrkamp établie par Lützel.

Hermann Broch considère que le monde se met à la disposition du créateur à la manière d'un dictionnaire, les éléments de réalité seraient propres, tels les mots, à être combinés selon une syntaxe choisie. Broch se place, par ses réflexions à ce sujet et par sa manière d'aborder la langue, comme un chercheur en sémiotique avant la lettre. Nous avons donc choisi d'appuyer notre démarche sur certains éléments d'ordre linguistique. Nous utiliserons, dans notre analyse, une définition du « motif » que donne le sémioticien Joseph Courtés. Son acception du terme suppose l'existence, au départ, d'une sorte de « micro-récit élémentaire » ou de « séquence discursive de type figuratif », qui revient dans un univers de sens choisi. Dans ce terme se trouvent l'idée de mouvement¹⁰⁴ et la notion de récurrence. Le motif, à la manière du mot, est élément d'un système de signes.

Nous postulons [...] que tout motif comporte une sorte de noyau relativement stable, un invariant spécifique [...] et que, en même temps, il est lié à des mises en contextes particulières qui lui confèrent des significations diverses ou, plus exactement, qui le font servir à des fins de significations variées : un peu à l'exemple du « mot » qui, en sus des éléments permanents qui le caractérisent, admet des acceptions différentes en fonction de ses environnements plus ou moins immédiats dans le discours qui l'exploite. (Courtés, 1979, p. 10).

L'analogie entre la mise en situation du mot, admettant des acceptions différentes en fonction de ses environnements plus ou moins immédiats dans le discours qui l'exploite, et la mise en situation de ce que nous appelons un motif, dont le noyau demeure, mais dont chacune des mises en discours est spécifique et renouvelle le sens¹⁰⁵, est signifiante pour le texte de Broch. Tels les mots, les « vocables de réalité »¹⁰⁶ ne font sens que dans et par l'ensemble de la structure. Leur caractéristique commune est systémique. Le motif narratif participe donc d'une stratégie énonciative. Il est telle une structure dont le sens se sédimenterait à force de répétition. Notre dessein est, à partir de l'analyse des différentes mises en discours des motifs fondamentaux dans le récit, de rendre lisibles les tensions dynamiques de la structure de l'œuvre. Les variations entre les mises en discours d'un même motif permettront

104 Nous remercions vivement Véronique Fillol, maître de conférences en sciences du langage, de ses éclaircissements à ce sujet. Un sème inhérent au lexème « motif » est « ce qui met en mouvement », cette qualité insiste sur la participation active du motif à ce que la linguistique appelle la « stratégie » énonciative.

105 Courtés précise ici sa définition : « nous concevons – au point de départ – le motif (terme repris aux études folkloriques traditionnelles) comme une sorte de micro-récit élémentaire, comme une séquence discursive de type figuratif, qui s'inscrit généralement dans un récit plus large et qui est susceptible de se retrouver en des versions [...] différentes ; s'il garde toujours un certain contenu propre – de nature à la fois syntaxique et sémantique – qui le fait reconnaître comme tel partout où on le rencontre, il est appelé en revanche et en quelque sorte de manière complémentaire à avoir des fonctions narratives et discursives variables, eu égard à ses différents contextes d'emploi. » (Courtés, 1979, p. 10).

106 « Und so wenig man Wortvokabeln zusammenfügen kann, ohne auf das Wertsystem der Sprache achtzuhaben, so wenig es möglich ist, Wortvokabeln außerhalb der vorgeschriebenen sprachlichen Syntax zu verwenden, ebenso wenig ist die spezifische Syntax zu sprengen, die einem jeden Wertsystem innewohnt. » (KW9/2, p. 135 « Das Böse im Wertsystem der Kunst (1933) »).

une meilleure appréhension des différentes cosmologies, donc des différents systèmes dans lesquels évoluent les personnages.

Une question corrélatrice mérite dès lors d'être posée : celle du domaine d'appartenance, voire d'origine du « motif » qui, tel le mot, peut être qualifié de référent ou d'intertexte.¹⁰⁷ Le terme de référent n'a rien de problématique dès l'instant où l'on précise, à l'instar de Jean-Louis Dufays, « qu'un référent est toujours un « interprétant » du monde, un objet déjà textualisé. »¹⁰⁸ Mieux définir l'origine du motif ou du référent implique de préciser la distinction établie¹⁰⁹ entre les référents « extra-textuels » ou « socio-culturels », renvoyant au monde dit *réel*, et les référents que l'on peut qualifier d'« intertextuels » ou de « transtextuels »¹¹⁰, ou encore de littéraires, renvoyant à des objets n'ayant d'autre existence que *textuelle*. Ces deux catégories, relevant de référents antérieurs à la lecture du récit, suscitent la mémoire à long terme du lecteur et constituent le « contexte paradigmatique, extra-textuel de la production de sens ».¹¹¹ Celles-ci s'ajoutent à une troisième catégorie : celle des référents « intratextuels » (c'est-à-dire relevant d'une intertextualité interne), celle donc du cadre syntagmatique immédiat du texte, relevant de la mémoire à court terme du lecteur.

Partant, un tel noyau dans le texte de la trilogie, révélé par des renvois intratextuels, peut progressivement dévoiler une origine philosophique extratextuelle, tel un texte de Platon, par exemple. Les différences distinguées entre plusieurs mises en discours d'un même motif permettent ainsi au lecteur de saisir un dévoilement progressif, qui s'avère d'ordre cognitif.¹¹² Notre analyse s'attachera donc, dans un premier temps et sur ces bases, à mettre en lumière l'itération des motifs, à révéler la signification de leurs occurrences et à décrypter la fonction des tensions entre le texte, ses répétitions internes et ses allusions ou références intertextuelles.¹¹³ Les motifs seront analysés sur le principe éclaircissant du retour. Sans être jamais une répétition exacte, dire une

107 « ... le motif n'est motif dans un texte que parce qu'il se réfère à un autre texte, celui-ci le renvoyant de nouveau à un ailleurs quelconque : son mode d'existence n'est pas celui d'une unité discursive réalisée, mais d'une virtualité inscrite dans une sorte de « mémoire » transtextuelle. » (Greimas, Avant-propos de l'article de Courtés, 1979, p. 6).

108 Dufays, 1994, pp. 64-65.

109 *Ibidem*, pp. 65-66.

110 Selon l'acception qu'a Genette (*Palimpsestes*, 1982) de ce terme.

111 Dufays fait ici référence à Todorov (Todorov, 1978, pp. 63-65).

112 Dufays précise ainsi que « le « lieu » où se joue la signification n'est pas le texte ni le contexte, mais la relation (ou, pour mieux dire, la *tension*) incessante que la lecture produit entre ces deux espaces. « L'illusion référentielle est [...] bien un fait de lecture, soutenue à la fois par deux sortes de références : intertextuelles et intra ou autotextuelles, autrement dit, paradigmatiques et syntagmatiques. C'est l'intersection des deux coordonnées qui constitue, au cours de la lecture, le système de référence globale. [...] A la première lecture, le lecteur est pris [...] dans un réseau référentiel formé simultanément par les différents cadres qui entrent en jeu. » (Crosman, 1981, p. 79) » (*Ibidem*, p. 61).

113 Il nous a semblé essentiel à ce travail de situer clairement dans le texte de la trilogie, les occurrences des motifs analysés, malgré le caractère quelque peu fastidieux que cela peut induire pour le lecteur. L'une des limites de cette recherche se trouve dans la non-exhaustivité des motifs étudiés – le caractère progressivement exponentiel des échos excluant cette possibilité.