



HAL
open science

Les fonctions de l'évocation de l'opus 111 de Beethoven chez E.M. Forster et Thomas Mann

Yves Landerouin

► **To cite this version:**

Yves Landerouin. Les fonctions de l'évocation de l'opus 111 de Beethoven chez E.M. Forster et Thomas Mann. Musique et roman, 2008. hal-03275406

HAL Id: hal-03275406

<https://hal.science/hal-03275406>

Submitted on 1 Jul 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Les fonctions de l'évocation de *l'opus 111* de Beethoven chez E.M. Forster et Thomas Mann

Mon approche des évocations de la musique dans le roman est conditionnée par une réflexion que je mène depuis plusieurs années et qui porte sur le champ plus vaste des textes ayant en commun de *manifester leur lien avec une autre œuvre*, littéraire, picturale ou musicale, de *remplir une ou plusieurs fonctions de la critique* (juger, décrire, interpréter l'œuvre en question) et de *présenter eux-mêmes les caractéristiques d'une nouvelle création* (formes des genres réputés créatifs, prépondérance de l'imagination et de la subjectivité). Tous ces textes, particulièrement nombreux à la charnière des XIXe et XXe siècles, relèvent ainsi d'une pratique qu'on peut appeler, en s'inspirant d'Oscar Wilde, la « critique créative ». Or, parmi toutes les questions théoriques que suscite l'étude d'une telle pratique se pose celle du statut particulier des évocations romanesques : une page d'un roman de D'Annunzio sur le prélude de *Tristan und Isolde* ne fonctionne pas comme un sonnet wagnérien de Stuart Merrill : elle est étroitement prise dans un contexte et participe à la construction d'un récit. Et c'est ici qu'intervient la question des *fonctions* de la *mélaphrasis*. J'emploie le terme que Rodney Stenning Edgecombe a forgé sur le modèle d'*ekphrasis* pour désigner les évocations verbales de la musique en tenant à distinguer plus nettement que lui la nature et la fonction de ces évocations. Par exemple, la représentation d'une musique idéale et « inaccessible à la perception humaine » (pour citer un cas qu'Edgecombe appelle « méditation platonique ») peut remplir une fonction philosophique mais aussi narrative (faire avancer l'action du récit) ou « caractérisante » (éclairer

la psychologie d'un personnage)¹. Lorsqu'on s'intéresse en priorité à l'interprétation que telle ou telle *mélaphrasis* romanesque donne d'une œuvre musicale, on est amené à se demander dans quelle mesure on a raison de séparer cette fonction critique des autres fonctions que le texte assume au sein du récit. Il ne s'agit pas de tant savoir si l'on risque de dénaturer ou de méjuger l'extrait de roman en le prenant pour une page de « critique pure » que de déterminer quelle lumière il tire de sa place dans le roman, quelle part de sa signification et de son intérêt critiques lui vient du rôle qu'il remplit pour caractériser un personnage ou faire progresser l'action. Cela revient à étudier sous un angle particulier la construction du sens et à s'interroger sur les rapports que cette construction établit entre le texte et son contexte².

Il est possible d'aborder la question à partir de deux exemples d'évocation romanesque de la dernière sonate pour piano, en ut mineur, de Beethoven. Le roman d'Edward Morgan Forster, *Chambre avec vue* (*A room with a view*, 1908) et celui, plus célèbre encore peut-être, de Thomas Mann, *Doktor Faustus* (1947), convoquent au passage la figure imposante de cet *opus 111* exécuté en public par un personnage. Dans un cas comme dans l'autre, le contexte et le style de l'exécution comptent autant que la nature de l'œuvre elle-même et le discours sur la musique n'est pas tenu par le personnage principal. Les deux évocations, d'une longueur à peu près égale au regard de leur contexte³, s'opposent cependant par les hiérarchies qu'elles établissent plus ou moins explicitement entre les

¹ R.S. Edgecombe, « Melophrasis : Defining a Distinctive Genre of Literature/music Dialogue », in *Mosaic* (Winnipeg) vol.26, 1993, p. 2 et 13. Je traduis les citations anglaises et allemandes, sauf indication contraire.

² La question se pose avec d'autant plus d'acuité lorsqu'on prépare, comme je le fais, une anthologie de la « critique créative », composée nécessairement de textes courts.

³ 2 pages sur plus de 200 chez Forster, 6 pages sur plus de 600 chez Mann.

deux mouvements de la sonate : Forster se concentre sur le premier; Mann, sans l'oublier totalement, fait la part belle au second : l'*Arietta*. Mais surtout chacun de ces exemples semble privilégier une fonction différente : la *mélôphrasie* d'*A room with a view*, associée au souvenir d'une apparition de l'héroïne, participe explicitement à la caractérisation de la jeune Lucy Honeychurch; celle du *Doktor Faustus* fait partie de ce qui se présente comme une conférence entièrement consacrée à l'*opus 111*. Faut-il en conclure qu'en s'associant ainsi, musique et roman sont condamnés à jouer, à tour de rôle, les utilités ?

A Room with a view

Dans le 3^e chapitre d'*A Room with a view*, l'évocation de l'*opus 111* contribue explicitement -on l'a dit- à caractériser l'héroïne. Son incursion au sein du récit est en effet justifiée par la méditation qu'inspire la personnalité de Lucy Honeychurch à Mr Beebe, sympathique *clergyman* en villégiature, comme elle et d'autres touristes anglais, à la pension Bertolini de Florence. Mr. Beebe se souvient comment l'« élément illogique » de cette personnalité lui avait été révélé lors d'une fête paroissiale à Turnbridge Wells, où Lucy avait interprété le 1^e mouvement de la dernière sonate de Beethoven. Ce double contexte indique que le paradoxe psychologique observable chez Lucy l'était déjà avant le voyage en Italie : il en suggère le caractère primordial. Mais de quel paradoxe s'agit-il donc ?

On peut le définir ainsi : Lucy Honeychurch est une jeune fille sage, polie, pudique, sociable, enfin que rien ne semble distinguer des autres jeunes Anglaises de bonne famille, et cependant, lorsqu'elle se met au piano à l'occasion d'une fête paroissiale, elle joue implacablement l'*allegro* tourmenté de la dernière sonate de Beethoven. Dans l'article déjà cité, R. S. Edgcombe prend pour exemple l'audition de la 5^e *symphonie* de Beethoven par les protagonistes d'*Howards End*, autre roman de Forster, et la

qualifie de « mélaphrasis caractérisante » parce qu'elle « éclaire les caractères des personnages en indiquant leurs réactions à la musique ⁴». Mais dans le cas présent, le coup de projecteur porte moins sur l'auditeur (même si le point de vue adopté est celui de Mr Beebe) que sur la musicienne. La personnalité de l'héroïne s'exprime par la musique qu'elle joue et sa façon de la jouer. Un cinéaste n'aurait alors qu'à montrer et faire entendre la jeune Lucy au piano. James Ivory ne procédera pas autrement dans son adaptation d' *A Room with a view* (1986), à ceci près qu'il choisira le cadre de la pension Bertolini et un passage moins tourmenté de la *sonate opus 53 en ut majeur* dite « Waldstein ». À défaut de pouvoir interpréter ici de telles différences, je ferai seulement remarquer que les choix de Forster accentuaient l'incongruité de la situation en même temps que le contraste entre les deux facettes de l'héroïne : d'un côté le petit monde bienséant et mièvre d'une paroisse provinciale de l'Angleterre victorienne, de l'autre la musique de l'*allegro con brio ed appassionato* de l'*opus 111*. Contrairement au cinéaste, le romancier doit passer par les mots :

[Mr Beebe] demeura dans l'expectative tout au long de l'introduction, car on ne devine pas les intentions de l'interprète tant que le mouvement ne s'est pas accéléré. Au grondement du premier thème il sut que les choses prenaient une tournure extraordinaire; dans les accords plaqués qui annoncent la conclusion il entendit le martèlement de la victoire. Il se félicita qu'elle ne jouât que le premier mouvement, car il n'aurait pas pu s'intéresser aux sinueuses complexités (*winding intricacies*) de la mesure à neuf-seize.

Les mots choisis par Forster pour évoquer l'introduction de l'*opus 111* laissent entrevoir chez Lucy un tempérament « extraordinaire ». Ceux qui renvoient à la *coda* entretiennent un rapport plus explicite avec le début du chapitre, où le romancier a indiqué le goût de la jeune

⁴ R.S. Edgecombe, *op. cit.*, p. 13.

interprète pour la Victoire⁵. Enfin, le commentaire sur le parti de ne jouer que le 1^e mouvement suggère un caractère entier et passionné. À travers la *mélodhrasis*, Forster esquisse le portrait d'une jeune femme que le lecteur ne connaissait pas, d'une autre Lucy que la touriste perdue dans Florence sans chaperon (Charlotte Barlett) ni Baedeker et embarrassée par les effusions de Mr Emerson ou par l'attitude troublante de son fils, le ténébreux George.

L'évocation de l'*opus 111* nous renseigne donc sur l'être de l'héroïne en complétant la série de ses apparitions, comme dirait Sartre, et en indiquant ainsi, conformément à une notion plus commune (pour ne pas dire éculée), la *complexité* de cet être. Mais l'on comprend qu'aux yeux de Mr Beebe - et de Forster lui-même, toutes les apparitions ne se valent pas. Certaines, en tout cas, valent moins par ce qu'elles nous disent sur l'être actuel que sur l'être virtuel : « Si Miss Honeychurch entreprend jamais de vivre comme elle joue, dit le pasteur après l'exécution de l'*allegro*, ce sera passionnant - autant pour nous que pour elle ⁶ ». Forster distingue nettement de la sphère commune des « expériences humaines »⁷ le monde à part de la musique, où s'exprime une autre vérité de l'être. Cette vérité à laquelle la musique donne accès par instants appelle une traduction dans la vie affective et sociale, qui est ici (nous ne sommes tout de même pas chez Proust !) la *vraie* vie. La *mélodhrasis* constitue ainsi pour Forster un moyen privilégié de représenter l'être du personnage. Non seulement parce qu'en jouant du piano, Lucy se cache derrière un de ces masques qui la montrent telle qu'en elle-même, mais parce qu'une sonate est finalement une réalité ontologique aussi mystérieuse qu'un être humain. Et les mots que l'on peut

⁵ E.M. Forster, *A Room with a view*, London, Penguin, 1990, p. 50. Forster écrit que certaines sonates de Beethoven « peuvent triompher ou désespérer, au gré de l'interprète » et que « Lucy avait décidé qu'elles triompheraient. »

⁶ *Ibid.*, p. 52.

⁷ *Ibid.*, p. 50.

employer pour décrire l'une ou l'autre ne les éclairent jamais tout à fait. Le portrait de Lucy n'est pas moins obscur que l'évocation de la musique de Beethoven. Quelles sont ces choses qui prennent « une tournure extraordinaire » et qu'annonce le grondement du premier thème ? Quelle est cette victoire que Mr Beebe entend dans les accords plaqués de la *coda* ? Seule la suite du roman apporte des informations complémentaires.

Le discours sur l'*opus 111* doit en effet se comprendre au niveau d'une opposition globale entre obscurité et lumière, entre vérité et mensonge ou faux-semblant. Il s'inscrit dans le récit d'une quête qui passe par l'accession à la connaissance de soi. L'héroïne ne le sait pas, mais il s'agit pour elle, comme pour tous les hommes, de trouver la vérité de soi, de comprendre ce qu'elle est afin de se déterminer par rapport aux autres et au monde. Dans le dénouement, lorsqu'elle retournera en Italie avec George Emerson, l'homme qu'elle aime, elle pourra enfin prétendre « agir selon la vérité » (to « act the truth ⁸»). Mais, au chapitre 3, il ne semble pas que Lucy ait accès à cette vérité, et il n'y a pas de solution de continuité entre ce qu'elle est au piano et ce qu'elle est quand elle n'en joue plus. Voilà d'ailleurs pourquoi son « être au piano » est présenté de l'extérieur, à travers la conscience de Mr Beebe. La révélation du bon pasteur, le souhait qu'il formule alors pour l'avenir de la jeune femme, marquent en fait un état de disjonction. Au pire de cette situation, que Forster associe constamment au terme *muddle* (« confusion ») et qui se situe aux antipodes de l'adéquation à la vérité de soi, Mr Beebe ne désespère pas de Lucy :

Elle ne doit pas être entièrement aveugle à la beauté de la vie, ou elle ne jouerait pas du piano comme elle le fait. Il avait une théorie selon laquelle les musiciens étaient des êtres incroyablement complexes et savaient beaucoup moins que les autres artistes ce qu'ils voulaient et ce qu'ils étaient, qu'ils

⁸ *Ibid.*, p. 228.

étaient des énigmes vivantes pour eux-mêmes autant que pour les autres, que leur psychologie relevait d'une évolution moderne et qu'elle n'avait pas encore été comprise⁹.

Après avoir menti à Cecil, son fiancé, et à George, son soupirant, après avoir éconduit l'un et l'autre et décidé de partir pour la Grèce, après s'être menti chaque fois à elle-même, Lucy joue du piano en chantant : « Garde-toi de toucher la pourpre et l'or/ Un cœur vide, une main, un œil qui dort/ Vivent à l'aise et meurent bien tranquilles¹⁰ ». Cette chanson donnée à Lucy par Cecil, sorte d'esthète décadent, représente l'antithèse de l'*allegro con brio ed appassionato*. Elle s'oppose à lui comme un « non ! » catégorique à la vie s'oppose à un excitant point d'interrogation. De même comprend-on mieux le sens de l'aversion de Mr Beebe pour le second mouvement de la sonate, ou plus précisément pour les « intricacies » de sa mesure à neuf-seize, lorsque, 150 pages plus loin, Mrs Honeychurch reproche à sa fille de ressembler maintenant à Charlotte, l'horripilante vieille fille qui en son temps elle aussi a dit « non ! » à la vie :

En vous voyant, Charlotte et toi hier soir, en train de vous escrimer à faire trois parts avec deux pommes, on aurait juré que vous étiez sœurs¹¹.

La passion, la beauté, la vérité ne se coupent ni en quatre, ni en neuf ni en seize. Voilà ce qu'il faut retenir de ces étranges divisions. Mais, pour Lucy, la menace d'un destin à la Charlotte Barlett sera finalement conjurée. Elle finira par comprendre ce que lui disaient George, Mr Emerson, Mr Beebe, l'Italie, l'*opus 111*, par dissiper les ténèbres qui la séparaient de la connaissance de soi. Dans l'épilogue que Forster imagine en 1958, on est à peine surpris de lire qu'au

⁹ *Ibid.*, p. 196.

¹⁰ *Ibid.*, p. 209

¹¹ *Ibid.*, p. 215

moment les plus sombres de son existence avec George, pendant les deux guerres mondiales, Lucy se met au piano et, au mépris de la censure, du mensonge, elle joue du Beethoven¹².

Ces dernières remarques éclairent au moins autant l'interprétation qu'*A room with a view* donne de l'*opus 111* que la signification psychologique de son évocation dans ce roman. On voit à quel point et comment Forster romancier nous en dit plus long que ne le fera Forster l'essayiste en se contentant d'écrire que l'*opus 111* nous « plonge, dès son introduction, dans les abysses¹³ ». Si l'on en croit le roman, les abysses en question sont ceux de l'être, de l'être aux prises avec l'existence. Les grondements du piano font écho à un combat, comme dans la 5^e *symphonie* de *Howards End*, au plus terrible et au plus quotidien de ceux qu'un être, Titan ou demoiselle, puisse avoir à livrer : un combat contre soi-même. De lui dépend la vérité - vérité des sentiments, vérité des actes, vérité des êtres pour la réalisation desquelles la vie est faite. Ainsi, suggère le romancier, l'enjeu du combat livré ici par Beethoven dépasse le destin d'une personne, et sa beauté tient surtout à l'incertitude de son dénouement : c'est au dernier chapitre et presque malgré elle que Lucy remporte la victoire annoncée par l'exécution de la sonate. Il faut d'ailleurs mesurer l'originalité de l'interprétation de Forster sur ce point. Les accords *forte* de la *coda* ont sans doute quelque chose d'implacable mais ont-ils vraiment des accents victorieux ? On peut se le demander en entendant le *diminuendo* qui les accompagne, le reflux des arpèges et des gammes qui vient mourir sur l'accord final. Si c'est bien une victoire qui résonne là, elle est arrachée *in extremis*, et l'ombre du combat plane encore sur elle.

¹² *Ibid.*, p. 232-233.

¹³ E.M. Forster, « The C minor of that Life » [1941] in *Two cheers for Democracy*, London, Edward Arnold & co, 1951, p. 133.

Doktor Faustus

Tout autre paraît l'évocation de l'*opus 111* au chapitre VIII du *Doktor Faustus*, chapitre consacré aux conférences que Wendell Kretzschmar donne alors dans la Maison des Activités d'Intérêt Public (« *Hause der Gemeinnützigen Thätigkeit* ») devant une poignée d'auditeurs fidèles. Parmi eux se trouvent le narrateur Serenus Zeitblom et le héros Adrian Leverkühn, alors que celui-ci est encore élève au Gymnasium de la ville. Thomas Mann a écrit ce chapitre au cœur de la 2^e guerre mondiale et on peut dire qu'il lui a donné du fil à retordre¹⁴. Sa genèse compliquée témoigne peut-être moins de la difficulté qu'éprouvait le romancier à maîtriser un discours théorique sur la musique que de l'intérêt qu'il trouvait à ce discours et de l'importance qu'il accordait à son intégration dans le roman.

On sait que les idées de la conférence de Kretzschmar sur l'*opus 111* viennent de Thedor Wiesengrund-Adorno (dont Thomas Mann fit connaissance pendant son exil américain et dont il s'assura la collaboration éclairée), moins, d'ailleurs, de la célèbre *Philosophie der modernen Musik* (*Philosophie de la nouvelle musique*) que d'un article sur « la dernière manière de Beethoven », publié en 1937¹⁵ (source non déclarée par Mann dans son *Journal*). Là se trouve déjà l'opposition soulignée par Kretzschmar entre « subjectivité harmonique » et « objectivité polyphonique », l'idée selon laquelle les œuvres du Beethoven de la maturité étaient plus subjectives, plus personnelles que celles de la dernière période, où « les conventions s'étaient, intactes et non modifiées par la subjectivité, dans toute leur nudité¹⁶ ». Là

¹⁴ Cf. T. Mann, *Le Journal du Docteur Faustus, le roman d'un roman*, traduit par Louise Servicen, Christian Bourgeois, 1994, p.45, 145, 181,195.

¹⁵ « Spätstil Beethoven » in T.W. Adorno, *Musikalische Schriften IV: Momente musikalisch, impromptus*, Frankfurt, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, 2003, p. 13-17.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14-15 : « oftmals wird kahl, unverhüllt, unverwandelt, die Konvention sichtbar » Cf. T.Mann, *Doktor Faustus*, p.72 : « Unberührt,

se trouve déjà la phrase bégayée par le conférencier et devenue quasi incompréhensible en dehors de son contexte d'origine : « ici la langue n'est plus débarrassée de la formule, au contraire, la formule est débarrassée de l'apparence de sa soumission à la subjectivité ¹⁷ ». Là Adorno développe la thèse que Mann se contentera de résumer ainsi : « dans ces créations, le subjectif et la convention entretiennent un nouveau rapport, un rapport déterminé par la mort ¹⁸ ». Il n'est pas jusqu'à l'épithète « idyllique » appliquée au thème de l'*Arietta* qui ne provienne de l'article¹⁹. Et l'on pourrait même soutenir que ce dernier contient en germe l'interprétation émouvante du deuxième mouvement comme « adieu à la sonate », interprétation que le *Doktor Faustus* a rendu célèbre.

Quel fut alors l'apport personnel de Thomas Mann ? Nous ne le saurons jamais en raison de ceci :

Adorno me joua d'un bout à l'autre, tandis que je me tenais auprès du piano à le regarder, la sonate opus 111, de façon extrêmement instructive. Jamais je n'avais été aussi attentif. Le lendemain, je me levai de bon matin et je consacrai trois jours à une profonde refonte et une mise au point de la conférence sur les Sonates, qui enrichit et embellit considérablement le chapitre, voire le livre même²⁰.

Adorno a-t-il, comme le fait Kretschmar dans le roman, agrémenté l'exécution musicale de remarques qui ont profondément remis en question le commentaire mannien de l'*opus 111* ? Ou ce rôle déterminant a-t-il seulement été

unverwandelt vom Subjektiven trete die Konvention im Späatswerk öfter hervor, in einer Kahlheit... »

¹⁷ *Doktor Faustus*, p. 74 : « Da wird die Sprache nicht mehr von der Floksel gereinigt, sondern die Floksel vom Schein ihrer subjektiven Beherrschtheit ». Cf. Adorno, *op. cit.*, p.16: « [Die oft Verkürzung seines Stils] will die musikalische Sprache nicht sowohl von der Floskel reinigen als vielmehr die Floskel vom Schein ihrer subjektiven Beherrschtheit ».

¹⁸ *Doktor Faustus*, p. 73.

¹⁹ *Ibid.*, p.74 et Adorno, *op. cit.*, p. 14.

²⁰ T. Mann, *Journal du Docteur Faustus*, trad. L. Servicen, p. 45

joué par les idées que l'audition de la sonate a pu inspirer au romancier ? Quoi qu'il en soit, Thomas Mann s'est davantage intéressé à la question de la fonction d'un tel commentaire au sein de son roman, ou pour le citer, de « son adéquation fonctionnelle (*funktionsfähigkeit*) à la mécanique spirituelle de l'œuvre (*im geistigen Getriebe des Werkes*)²¹». Le narrateur du *Doktor Faustus* fait écho à cette préoccupation au début du chapitre IX et justifie la place qu'il a donnée à l'évocation des conférences de Kretschmar par l'influence qu'elles ont pu avoir sur le développement spirituel du héros.

En quoi l'évocation de l'*opus 111* participe-t-elle à la caractérisation d'Adrian Leverkühn ? Elle y contribue de façon indirecte, à la manière de la 5^e de Beethoven dans *Howards End*. L'effet que la conférence produit sur le jeune Adrian témoigne de son goût précoce pour les « intricacies » que Mr Beebe rejetait. L'éloge des complexités du mouvement à variations flatte et stimule son intellectualisme musical. Mais là encore la *mélophrasis* ne prend toute sa valeur psychologique qu'à la lumière d'un contexte plus large, dans un portrait en mouvement du compositeur Adrian Leverkühn. Le développement psychologique d'Adrian se confond presque entièrement avec son évolution musicale et créatrice. Le portrait en mouvement du héros se construit ainsi de manière infiniment complexe à travers la description de sa musique. C'est sous cet angle qu'il faut apprécier les rapports implicites entre la conférence sur l'*opus 111* et les œuvres de Leverkühn, en particulier la cantate symphonique *Der Fausti Wehklag* (*Chant de Douleur du Docteur Faust*), laquelle apparaît comme une confession à peine voilée, comme le testament spirituel de son auteur²². Leverkühn y applique les principes du système dont il avait entretenu le narrateur au chapitre XXII et qui n'est autre, on le sait, que le dodécaphonisme d'Arnold Schönberg. Toute la cantate repose en effet sur un

²¹ *Ibid.*, p.44.

²² Cf. *Doktor Faustus*, p.639 et 659.

thème composé des douze notes de la gamme chromatique et associé aux douze syllabes de la phrase : « Denn ich sterbe als ein böser und guter Christ » (« Je meurs à la fois en bon et mauvais chrétien »). En appliquant à cette série les procédures du dodécaphonisme, Leverkühn atteint son objectif d'une écriture parfaitement rigoureuse où « il n'y aurait plus rien d'athématique qui ne se pût démontrer comme la variation d'une donnée immuable [la série en question] », où « il n'y aurait plus une note libre ²³ ». Thomas Mann souligne là le lien, qu'il a trouvé chez Adorno²⁴, entre les techniques révolutionnaires du dodécaphonisme et la vieille forme des *variations*, c'est à dire, remarquons-le, la forme même du 2^e mouvement de l'*opus 111*²⁵. Le rapprochement va plus loin : il est dit qu'avec cette cantate symphonique, Leverkühn réalise la « percée » (*der Durchbruch*) attendue dans le marasme musical de son temps. Le narrateur présente cette percée comme une libération, mais il faut comprendre qu'il s'agit là d'une libération paradoxale voire problématique. Elle consiste à rompre avec le règne stérilisant de la liberté subjective pour retrouver ce qu'Adorno appelait la « nécessité perdue d'un Beethoven ²⁶ ». À l'époque où le vieux système tonal s'effondre de toutes parts, la question de la nécessité se pose au compositeur avec plus d'acuité que jamais : pourquoi écrire cette note, cette harmonie, cette nuance, plutôt que telle autre; s'il n'est plus aucune règle à suivre, aucune convention à satisfaire, tout est toujours possible à tout moment. Aussi un compositeur comme Schönberg entreprend-il d'imposer de nouvelles contraintes à la

²³ *Ibid.*, trad. L. Servicen, p. 644.

²⁴ Cf. Adorno, *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. de l'allemand par Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, Gallimard, coll. « Bibliothèque des Idées », 1982, p. 72 et 111.

²⁵ Ce n'est pas pour rien qu'Adrian fait référence à l'emploi de cette forme chez Beethoven pour introduire sa description du dodécaphonisme (*Doktor Faustus*, p. 258-259).

²⁶ *Philosophie de la nouvelle musique*, trad. H. Hildenbrand et A. Lindenberg, p. 78.

musique. « Mais, écrit Adorno dans *Philosophie der modernen Musik*, cela ne peut réussir qu'au prix de sa propre liberté, et c'est pourquoi elle échoue. Beethoven, lui, reproduisait le sens de la tonalité depuis la liberté subjective²⁷ ». Il est tentant de rapprocher ce phénomène de ce que Bernanos disait des jeunes Allemands sous Hitler : ils se sont « libérés de la liberté²⁸. » D'autant plus que le *Doktor Faustus* de Thomas Mann tisse des liens subtils et équivoques entre le sort de la musique moderne, soumise à l'organisation dodécaphonique, et le sort d'Adrian, soumis à un pacte avec le diable, entre le destin tragico-héroïque d'Adrian et celui de l'Allemagne, elle-même prisonnière de son pacte avec le nazisme. L'intérêt majeur de cet extraordinaire roman réside, d'ailleurs, dans la relation triangulaire qui lie l'histoire d'un homme, l'histoire de la musique et l'Histoire de la civilisation européenne. On devine quel rôle joue l'œuvre de Beethoven au sein d'une telle configuration. Les variations de l'*opus 111* tendent un miroir séduisant à la cérébralité pure et froide du jeune Adrian Leverkühn tout en lui montrant l'image idéale de ce qu'il doit devenir : un homme que son goût pour les spéculations ne doit pas éloigner d'une certaine spiritualité et même d'une certaine chaleur humaine, un compositeur qui, à travers sa recherche de l'organisation rigoureuse de la musique, doit atteindre l'esprit universel, ou ce que Mann n'hésiterait pas à appeler, *l'esprit allemand universel*. Voilà l'évolution psychologique que semble marquer l'ultime chef-d'œuvre d'Adrian Leverkühn, voilà le prodige artistique qu'il représente, comme l'*opus 111*, comme la *Neuvième symphonie* dont il constitue, nous dit le narrateur, la « contrepartie » (*Gegenstück*²⁹), en tant qu'il réalise l'expression non de la joie mais de la souffrance d'un homme, et au-delà, d'une nation, de l'humanité tout entière.

²⁷ *Ibid.*

²⁸ G. Bernanos, *La liberté pour quoi faire ?* [1947] in *Essais et écrits de combat*, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1995, p.1335.

²⁹ *Doktor Faustus*, p.648.

La fonction critique de l'évocation de l'*opus 111* ne peut donc s'apprécier qu'à la lumière de cet imposant contexte. Et, si l'on veut mesurer l'intérêt qu'une telle évocation recèle pour l'interprétation de la sonate, il ne s'agit pas de déterminer ce qu'elle doit -ou ne doit pas- à l'invention de Thomas Mann mais plutôt de comprendre quelle valeur ce dernier donne au discours emprunté (au moins pour une bonne part) à Adorno en l'intégrant au complexe réseau sémantique de son roman. C'est ainsi qu'il faut lire les remarques de Kretschmar sur la cellule rythmique caractérisant le thème de l'*Arietta* (une croche, une double croche et une noire pointée) :

Par la suite, si on considère ce que devient cette douce exhalaison, cette formule mélancolique et paisible, sous le rapport du rythme, de l'harmonie et du contrepoint, tout ce par quoi son maître la bénit et la maudit, vers quelles nuits et quelles clartés surnaturelles il la précipite et l'élève, vers quelles sphères de cristal où la chaleur et le froid, la paix et l'extase se confondent, on peut évidemment qualifier tout cela en gros de merveilleux, étrange et excessivement grandiose sans pour autant définir ce qui par essence est indéfinissable³⁰.

Plus d'un mot, remarquons-le, nous invitent à assimiler les variations que la petite cellule musicale subit tout le long du mouvement aux différents états par lesquels passe le héros du *Doktor Faustus* pendant son existence tourmentée : les nuits profondes et les « clartés surnaturelles » appartiennent à son destin; la « vie supérieure » que le diable lui a promise, comme les nazis l'ont promise au peuple allemand, lui fait connaître à la fois « la chaleur et le froid » extrême. Ce qui se joue dans cette musique serait donc déjà le destin d'un homme et, avec lui -on l'a dit, le destin d'un pays, d'une civilisation. La fin d'Adrian Leverkühn et celle du 3^e Reich, succombant l'un et l'autre à leur folies respectives, entretiennent avec la conclusion de

³⁰ *Ibid.*, trad. L. Servicen, p. 74.

la sonate un rapport à la fois d'opposition et de complémentarité : elles sont le « pendant » démoniaque de cette « saisissante manifestation d'humanité ». Et il faudrait entendre la fin de l'*opus 111* non seulement comme un adieu émouvant au genre de la sonate tout entier mais comme l'expression de ce que le cœur d'un homme a « de bon et de noble ³¹», y voir la face bénie de l'Allemagne, indissociable selon Thomas Mann de sa face maudite.

On voit à quel point les fonctions critique et psychologique, que l'on sépare pour les besoins de l'analyse, s'interpénètrent et s'entre-nourrissent dans le roman. Les deux exemples étudiés confirment que les *mélaphrasés* romanesques se suffisent difficilement à elles-mêmes, y compris - c'était le point examiné ici - sur le plan de leur signification critique. Certes, en tant que page de commentaire, le texte de Thomas Mann vaut peut-être davantage hors de son contexte que celui de Forster (encore peut-on se le demander quand on connaît les écrits d'Adorno), mais si l'on veut vraiment comprendre quelle interprétation de l'*opus 111* il représente, il faut avoir lu tout le *Doktor Faustus* comme il faut avoir lu tout *A room with a view*. Le développement des caractères, en lien avec celui de l'intrigue, éclaire le sens de l'interprétation et lui donne une autre dimension. La sonate sert le roman en ce qu'elle lui fournit comme matériau un référent encyclopédique particulièrement souple, et le roman sert la sonate en lui prêtant, pour reprendre les expressions du *Critic as artist* (*Le critique comme artiste*) d'Oscar Wilde « une multitude de significations » et « un secret dont elle ignore tout », « la rendant ainsi plus merveilleuse à nos yeux ³²». La place accordée à tel mouvement plutôt qu'à tel autre s'avère un

³¹ *Ibid.*, p. 633 (« Das Gute und Edle »). Ce sont les valeurs qu'Adrian, dans un discours décousu, semble attribuer à la *Neuvième symphonie* de Beethoven.

³² O. Wilde, *The Critic as Artist in Complete Works of Oscar Wilde*, London and Glasgow, Collins, 1987, p. 1029.

acte critique majeur, car la préférence est accordée en fonction de qualités particulières associées au morceau, lesquelles sont valorisées et précisées dans la suite du récit. Plus généralement, la figure de la musique beethovénienne prend ici des valeurs très positives. D'un roman à l'autre, elle constitue un repère, le refuge d'une vérité précieuse, vérité d'un être ou vérité d'un pays qui fonctionne en complémentarité et en opposition avec une autre vérité (un mensonge) de cet être, de ce pays. *L'opus 111* brille ainsi comme un vieux fanal dans la nuit des cœurs et des esprits. Quel plus beau destin les écrivains du XXe siècle pouvaient-ils accorder à la dernière sonate de Beethoven ?

Yves LANDEROUIN, Faculté de Bayonne