

« La joyeuse apocalypse » selon Hermann Broch : *Les Somnambules, La Mort de Virgile et Les Irresponsables*

Pascal Dethurens

Citer ce document / Cite this document :

Dethurens Pascal. « La joyeuse apocalypse » selon Hermann Broch : *Les Somnambules, La Mort de Virgile et Les Irresponsables*. In: Littératures 34, printemps 1996. pp. 145-170;

doi : <https://doi.org/10.3406/litts.1996.1717>

https://www.persee.fr/doc/litts_0563-9751_1996_num_34_1_1717

Fichier pdf généré le 02/05/2018

La « joyeuse apocalypse » selon Hermann Broch : *Les Somnambules*, *La Mort de Virgile* et *Les Irresponsables*

Il est toujours difficile d'approcher, dans la littérature de l'entre-deux-guerres, celles des œuvres que la tradition critique retient, en face des grands tremblements de la conscience moderne, pour leur exemplarité. Sitôt ce constat fait, le lecteur se trouve placé devant un choix : soit déclarer forfait à la vue sisyphéenne de l'effort qui l'attend, soit prendre appui sur une série de constatations simples, qui sont en la possession de quiconque s'est un tant soit peu promené dans la sylve lumineuse de la littérature autrichienne à l'orée du XX^e siècle.

La première série de constatations, qui a le caractère décevant d'une évidence, tient à ce que Broch demeure assez largement méconnu des lecteurs français, mais aussi, et c'est plus grave, des grands critiques contemporains – cela pour plusieurs raisons. Venu tard à la littérature, il a déjà quarante-cinq ans en 1931 quand il fait paraître son premier roman, *Les Somnambules*, après avoir mené une carrière d'ingénieur et suivi des études de mathématiques, de philosophie et de psychologie (comme Musil). Avant 1928, année où il en entreprend l'élaboration, très peu de textes de lui ont vu le jour : en gros, un essai seulement, mais capital, sur ce qu'il nomme déjà la « dégradation des valeurs » (« der Zerfall der Werte ») et qui réapparaîtra comme l'un des pôles essentiels de sa production future. En outre, sa vie a fait le désespoir des biographes, non parce qu'elle aurait été trop remplie d'événements, mais bien au contraire parce qu'elle a brillé par sa discrétion. Né à Vienne en 1886 au centre de ce que Musil a nommé la « Cacanie » austro-hongroise dans *L'Homme sans qualités* (et au cœur de ce que Broch lui-même a appelé « la joyeuse Apocalypse viennoise aux environs de 1880 »), un seul événement de sa vie mérite d'être rappelé ici, parce qu'il met directement en rela-

tion création littéraire et terreur politique : son arrestation et son emprisonnement par les nazis au moment de l'Anschluss, et sa fuite pour l'Amérique à la fin de l'année 1938, grâce à l'intervention d'amis, et notamment de Joyce. Lui aussi a donc connu le sort des nombreux écrivains allemands et autrichiens exilés au temps des années brunes ; mais, à la différence d'un certain nombre d'entre eux, il est resté aux Etats-Unis, où il a enseigné la littérature et la psychologie (à Princeton et à Yale), jusqu'à sa mort, en 1951.

De son vivant, Broch a donc assez peu fait parler de lui, souvent jugé (et à juste titre) extraordinairement compliqué, d'un abord périlleux pour le lecteur non prévenu et s'acheminant le long de sentiers obscurs. Döblin l'appelait « la Pythie de la Dichtung » ; Hesse voyait en lui un très grand écrivain certes, mais « un homme sans autre Sphynx que lui-même » ; et Th. Mann le tenait pour « l'un des écrivains les plus importants de sa génération » – louange qui perd un peu de sa superbe et de sa force quand on sait que Th. Mann lui-même se prenait pour le plus grand écrivain de son temps. Et il ne faut pas trop compter non plus sur ses maigres succès à l'étranger pour espérer sortir Broch de l'ombre. Ses romans sont d'une extrême difficulté à traduire (lui-même a revu plusieurs traductions, notamment anglaise et française) et ils n'ont été traduits que sporadiquement d'abord, sous forme d'extraits, et très tardivement dans leur version intégrale – retard qui, allié à la complexité des textes en elle-même, a largement contribué à leur quasi invisibilité auprès du public européen. Il a fallu attendre la date de 1955 pour lire *La Mort de Virgile* en français, 1956 pour *Les Somnambules*, 1960 pour *Le Tentateur*, 1961 pour *Les Irresponsables* et 1968 pour *La Grandeur inconnue*. Et c'est dans ces mêmes années seulement, en 1959, qu'un unique critique français, Blanchot, dans *Le Livre à venir*, a proposé une première étude un tant soit peu synthétique de l'œuvre de Broch, en mettant en évidence à la fois le rôle secondaire joué par l'écrivain en son temps et l'importance primordiale qu'il revêt pour la modernité. « Son œuvre ne comprend que peu d'ouvrages. Ce n'est pas un écrivain comme Thomas Mann dont la générosité créatrice se déploie en de multiples plans et qui renouvelle sans cesse pour lui-même la fête qu'est la narration. Peu de livres, mais amples et, par leur masse, imposants. En cela, déjà proche de Joyce qui fut son modèle [...]. Il ne fut pas un romancier d'une part, un poète d'autre part et, à d'autres instants, un écrivain de pensée. Il fut tout cela à la fois et souvent dans le même livre. Il a donc subi, comme bien d'autres écrivains de notre temps, cette pression impétueuse de la littérature qui ne souffre plus la distinction des genres et veut briser les limites. »¹

La seconde série de constatations qui s'impose à qui veut interroger le statut et le sens de la « joyeuse Apocalypse » chez Broch, en particulier à travers son premier et son dernier roman, a trait plus spécifiquement à ce que

¹ Maurice Blanchot : « Broch, *Les Somnambules*, le vertige logique », in *Le Livre à venir*, Gallimard, 1959, pp. 152-153.

l'on a pu appeler la « viennitude ». Il n'entre pas dans notre propos, bien évidemment, de faire une espèce de spectroscopie cacanienne : Ulrich, l'homme sans qualités, avait déjà défié quiconque d'y parvenir. Il y a cependant, dans la culture autrichienne des années 1920 et 1930, une très curieuse constante imaginaire, qu'on ne retrouve peut-être nulle part ailleurs, ou du moins dans ces termes ; cette constante imaginaire, c'est celle de l'*alter ego* et, plus précisément, celle de l'*alter ego* non pas d'un écrivain qui se projetterait dans un autre, mais d'un écrivain au miroir d'un non-écrivain. Tout le monde connaît la lettre célèbre de Freud à Arthur Schnitzler dans laquelle il le saluait, en 1922, à l'occasion de son soixantième anniversaire, pour lui écrire : « Je pense que je vous ai évité par une sorte de crainte de rencontrer mon double. » Voilà très certainement l'un des pactes capitaux que la viennitude est venue sceller pour décompartmenter les champs du savoir et de la création, et dont on trouve de nombreuses manifestations similaires sous la plume d'autres écrivains et non-écrivains. Karl Kraus, par exemple, a connu la même expérience avec le milieu politique ; Hofmannsthal s'est de plus en plus rapproché de la sphère philosophique spenglérienne ; Musil s'est moqué, par le truchement de son personnage d'Arnheim, de l'encyclopédisme de ceux qu'il a nommés les « Grands Touts » (comme Walther Rathenau) ; Kafka a fini par regarder du côté de chez Rudolf Steiner ; Rilke a d'abord cru devoir rester dans le sillage artistique et spirituel de Rodin ; Stefan Zweig, du temps de sa collaboration avec Richard Strauss, a nourri un moment le vœu secret d'embrasser une carrière de compositeur. Et Broch, de son côté, avant même d'avoir songé devenir romancier, pensait pouvoir éviter de le devenir, parce que l'absolu littéraire avait déjà, à ses yeux, été atteint, par Kafka, dont il serait vain de vouloir refaire la geste.

D'où cette idée partout sous-jacente chez Broch : *le XX^e siècle, à peine commencé, a déjà eu son génie littéraire* ; lui mort, de deux choix l'un : soit les futurs écrivains se condamneraient à n'être que de piètres successeurs (que l'on appellera du nom de « Nach-Schriftsteller ») écrivant dans l'ombre du père (que l'on qualifiera, à la goethéenne, d'« Ur-Dichter ») ; soit, devant l'impossibilité de rien inventer qui n'ait été déjà poussé à l'extrême par Kafka, l'écrivain devra, selon Broch, prendre congé du domaine qui lui appartenait en propre (la création littéraire) et forcer les serrures d'un autre domaine qu'il ignorait, celui de la « connaissance » laquelle a, chez Broch, l'opacité et la clarté du sacré. Le successeur, l'écrivain de l'*après*, est toujours celui qui, pour lui-même ou pour les autres, ouvre les portes de l'Apocalypse : on ne rompt avec le connu qu'au péril, jubilation et anxiété, de trébucher contre de l'innommable.

D'où encore, pour faire rapidement le tour du problème, l'idée suivante (qui constitue de surcroît l'idée directrice de *La Mort de Virgile*) : il faut que la littérature diminue pour que le sens croisse ; ou, pour changer de sémantique, il y a obligation, pour l'écrivain de la « joyeuse Apocalypse », de renoncer à tout ce qui faisait sa condition, pour prendre enfin, selon le mot de Heidegger, un véritable « risque ». Cela parce que, la forme étant une

nature et la valeur une surnature, et qu'à l'œuvre on enjoindra de ne plus se laisser aveugler par les scintillements de la fiction pure, *il n'y a pas d'éthique formelle*. On ne peut tout demander à la littérature, chez Broch, et surtout pas qu'elle puisse sauver l'écrivain de son néant, parce que jamais l'œuvre la plus géniale ne saurait racheter la vie la plus médiocre. Il ne faut donc pas trop en demander à la « Dichtung », n'en déplaise aux plus exigeants (mais cette limitation ne signifie-t-elle pas en soi une exigence suprême ?) parce qu'un seul impératif, ou un seul horizon d'attente paraît légitime à Broch : non la forme, mais la *valeur*. Et libre à chacun de croire, si bon lui semble, qu'on peut exciper de la luxuriance formelle d'une œuvre pour faire bon marché de la valeur. Pour Th. Mann déjà, le « littérateur de la civilisation » est un bouffon ; pour Broch il est, selon son mot, un « salaud ». Car le libre exercice de la forme ne peut prêter caution à rien et peut très bien, ceci découlant de cela, mener aux pires forfaitures et aux démissions les plus scandaleuses.

Voilà bien, de façon encore assez sommaire, ce que dit la « parabole de la voix » dans les trois séquences lyriques des *Irresponsables*, selon une structure tripartite (ou selon le modèle d'un triptyque), et en particulier dans les séquences intitulées respectivement la « voix 1913 », la « voix 1923 » et la « voix 1933 ». La première « Stimme » prolonge l'interrogation de Hölderlin « Wozu Dichter » (dans la septième partie de la dernière grande élégie, *Pain et vin*, au sujet de laquelle Heidegger a fait son trop célèbre commentaire dans ses *Holzwege*) ; et elle dénonce déjà l'« irresponsabilité » (die Schuldlosigkeit) du pur jeu formel dégagé de tout contenu éthique. Il faut écouter cette voix : y parle le pur formel, c'est-à-dire le « vide des valeurs » comme le dit Broch dans son essai sur Hofmannsthal, c'est-à-dire encore le Sésame de l'Apocalypse :

Mil neuf cent treize. Pourquoi écrire, poète ? [...]
 La route que nous foulons est hantée de sorcières,
 Nous piétinons sur place à grandes enjambées,
 Le sol partout se dérobe sous nos pieds.
 Nous tourbillonnons comme un duvet sans poids,
 Notre marche est trompeuse, veuve d'espace, sans loi [...].
 La souffrance est multiple.
 Les hommes sont capables de s'infliger bien des maux
 Dont la guerre n'est pas le pire,
 Mais c'est le mal le plus sot, père de toutes choses.
 Nous lui devons la sottise léguée au monde des hommes,
 Héritage qui ne peut en être extirpé.
 Malédiction, oh malédiction !
 La sottise est l'incapacité de se représenter le monde.
 C'est un moulin à paroles qui débite des idées abstraites,
 Et parle abondamment du devoir, du sol, de la patrie,
 De l'honneur du pays, de femmes et d'enfants qu'il faut défendre.
 Mais quand il s'agit de devoir concret,
 Elle est muette et imagine aussi mal
 Les visages, les corps et les membres déchiquetés des hommes

Que la faim infligée par elle
 Aux épouses fidèles et aux petits enfants chéris.
 Voilà la sottise, une sottise pitoyable en vérité,
 Même celle des philosophes et des poètes
 Qui, la bave à la bouche et l'esprit suintant,
 Dissertent sur la sainteté de la guerre.
 Malédiction, oh malédiction !²

La seconde « Stimme », la « voix 1923 », reprend la même interrogation, mais en l'amplifiant et en étendant le répertoire et le lexique de l'Apocalypse à l'être entier. La terreur a cassé l'humain, et là-contre, la littérature ne pourra jamais, quand bien même elle dirait avoir vocation à le faire, se camper en posture de rédemptrice. Celan et Adorno diront plus tard la mutilation subie par le langage sous les assauts de la Grande Terreur. Broch, déjà, fait état de ce tournant capital, au carrefour des années 1930 et 1940, qu'à partir du moment où l'humain a déserté la connaissance, la création formelle ne saurait désormais plus se substituer à quelque sacré que ce soit.

Mil neuf cent vingt-trois. Pourquoi écrire, poète ?
 Pour confesser les manquements dont nous nous sommes rendus coupables.
 L'homme ne se dépasse que dans la sainteté
 Lorsque, plongé dans la prière, il s'abandonne
 A une force supérieure. Son front et son visage
 Deviennent alors humains.
 L'existence devient humaine et acquiert toute sa plénitude.
 Le monde prend une signification.
 Seule la sainteté permet à l'homme de trouver une conviction
 Sans laquelle il n'y a pas de sens à la vie,
 D'arriver à l'humilité et à la pureté sur terre
 Par la foi et l'adoration de cette force supérieure.
 Le bien est d'aider autrui,
 Le mal est de le tuer :
 C'est la règle la plus simple, la règle absolue [...].
 Cette sainteté une, cette simple décence,
 Lorsqu'elles sont détronées et remplacées
 Par une multitude de convictions toutes très saintes,
 Ou plus exactement par un grand nombre de simples opinions
 Qui jouent impudemment à la sainteté,
 Alors survient l'idolâtrie.
 Cette adoration de nombreux dieux ne permet plus à l'homme
 D'adresser ses prières à une force supérieure,
 Mais au contraire le rejette vers quelque chose de bas,
 Si bien qu'il perd son caractère humain,
 Succombe à l'amoindrissement de soi
 Et finalement s'adresse des prières à lui-même
 Avec une fausse révérence

² Hermann Broch : *Les Irresponsables (Die Schuldlosen)*, traduit de l'allemand par Andrée R. Picard, Gallimard, «Du Monde Entier», Paris, 1961, pp. 13-16.

Mais sans vénération pour le véritable être de l'homme.
 C'est un monde sans sainteté, complètement vide,
 Où tout a le même poids sans distinction aucune,
 Où tout possède la même sainteté profane.
 Ainsi, de l'abondance des convictions et des fausses saintetés
 Naît l'effrayant régime de la terreur,
 Les cris et les forces déchaînées dans le vide.³

La troisième « Stimme », enfin, la « voix 1933 » met Hölderlin en contemporain de Hitler, et elle demande, plus précisément, à quoi bon écrire, pourquoi la voix du poète quand c'est celle de la Bête qui retentit. Pour rien, certainement, pourrait-on croire – et on se méprendrait singulièrement. Car la terreur a emprunté, ou plutôt elle a volé au poète tout ce qui l'instituait en démiurge (au sens nietzschéen) et sentait le soufre : le pouvoir de jouer avec le mythe, le droit de recourir à l'indétermination du symbole, la capacité de se situer tout entier dans un au-delà métaphorique de la langue, à ce point où s'évanouit la différence entre l'ordre et le commandement, à savoir où l'ambiguïté devient coercition. Voilà sans doute le sens de la dernière Apocalypse du roman de Broch : *il n'y a plus de propriété poétique*, parce que tout ce qui appartenait au poète lui a été dérobé et, comme dans la fable du *Tentateur*, a été placé entre les mains de l'usurpateur. Continuer d'écrire devient donc frappé d'interdit – ou alors licité dans le seul but de déjouer ce simulacre. Ici l'aliénation, là la récupération.

Mil neuf cent trente-trois. Pourquoi écrire, poète ? [...]
 Ne nous leurrons pas : nous ne serons jamais bons,
 Et d'ivresse en saoulerie nous allons aux supplices, aux tortures et au sang [...]
 Découvre-toi et souviens-toi des victimes.
 Oh ceux pour qui répandre le sang est jouissance !
 Le démoniaque est aveugle, l'immoral est aveugle, les fantômes sont aveugles.
 Et cependant chacun fut enfant jadis.
 Ne glorifie pas la mort,
 Ne vante pas la mort que l'homme inflige à l'homme,
 Ne loue pas l'indignité,
 Mais aie le courage de dire merde à celui qui poussera les hommes
 A massacrer leurs frères au nom d'une prétendue conviction.
 Homme, découvre-toi et souviens-toi des victimes [...].
 La peur nous saisissait
 Quand à travers Berlin sinistre
 Le Kaiser petit bourgeois
 Vêtu de pourpre et d'hermine
 Filait dans sa limousine :
 Apocalypse de pacotille.
 Ce n'était qu'un commencement.
 Trente ans après, le monstre approchait
 Et se gargarisait de discours glorieux.

3 Id., pp. 47-48.

Nous perdîmes alors le don de la parole.
 Les mots se desséchèrent
 Et nous furent ravis à tout jamais comme moyen d'entente.
 Le poète qui continuait d'écrire
 Était tenu pour un méprisable fou
 Faisant fructifier des fleurs fanées.
 L'envie de rire nous avait passé
 Et nous vîmes apparaître les masques de terreur. ⁴

En somme, l'Apocalypse des trois « voix » est *une Apocalypse de la poésie, c'est-à-dire une Apocalypse du sacré*, et on aimerait pouvoir dire, en empruntant la formule à Levinas, du sacré en tant qu'ultime repaire de l'humain. Le monde meurt quand la littérature en reflète la dernière lueur, comme faite pour en capter le suprême rayon : l'œuvre, par là, acquiert valeur d'épithète. L'être franchit ici chez Broch une étape terminale, celle de l'acceptation effroyable d'une ontologie négative, d'un monde qui a dévoyé le mot, perverti le mythe et abdiqué l'humain. On comprend que le romancier ait longuement médité sur Leibniz : pour, comme en un miroir aux eaux stagnantes et lourdes, en refléter l'image d'une anti-théodicée.

Nous avons perdu l'être, nous ne pouvons mesurer cette perte. ⁵

**

*

Hermann Broch a été, pour Milan Kundera, l'écrivain même de l'extrême, celui qui a pris la tangente maximale du roman dans le roman lui-même. Son mot est aussi fameux que spectaculaire : « Il a conçu le roman comme la forme suprême de la connaissance du monde et l'a chargé d'ambitions intellectuelles comme aucun romancier n'a osé le faire avant lui. »⁶ Ceci est à la fois vrai et faux. Vrai en ce que *Les Somnambules* ou *Les Irresponsables* sont tous deux, pour reprendre la formule-sentence de Schopenhauer à propos du *Wilhelm Meister* de Goethe, des « romans intellectuels » qui ont énormément demandé au roman, à tel point que celui-ci court un danger véritable, celui de ne plus correspondre à la formule du genre, comme si l'absolutisation d'une forme contenait en germe sa dénaturation. Mais la proposition est sans doute fautive aussi, car à comparer les romans de Broch à ceux de ses grands contemporains, d'*Ulysse* à *L'Homme sans qualités* de Musil, *Les Somnambules* et *Les Irresponsables* font montre d'une évidente lisibilité fictionnelle. On en dégagera les principales structures pour s'en persuader.

D'un point de vue structurel *stricto sensu*, il s'agit, dans les deux cas, de ce que Canetti nomme (à partir de l'exemple d'*Autodafé* en 1936) des « romans dialectiques ». Temporalité intérieure pour temporalité chrono-

4 Id., pp. 235-238.

5 Id., p. 239.

6 Milan Kundera : « Notes inspirées par *Les Somnambules* », in *L'Art du roman*, Gallimard, Paris, 1986, pp. 61-85.

gique, appelons-les plus simplement des triptyques. Tout s'organise autour de trois dates dans *Les Somnambules* : 1888, 1903 et 1918 ; à chacune de ces dates s'adjoint un protagoniste : 1888-Pasenow, 1903-Esch et 1918-Huguenau ; et à chacune de ces dates comme à chacun de ces protagonistes s'adjoint encore une modalité de l'être ou une spiritualité particulière : dans l'ordre le Romantisme (« die Romantik »), l'Anarchie (« die Anarchie ») et le Réalisme (« die Sachlichkeit »). Ces trois dates, chacune séparée de l'autre par quinze ans d'écart, sont capitales : la première correspond à la naissance de ce que Broch appelle « la joyeuse Apocalypse » dans son essai sur Hofmannsthal, les deux dernières aux développements sinistres de cette même Apocalypse. Il en va un peu de même dans *Les Irresponsables* pour lequel on a déjà dit la tripartition séquentielle et historique du récit, segmenté en trois époques, avec dix ans d'intervalle à chaque fois : 1913, 1923 et 1933. Cette dernière date, en particulier, est lourde de sens : elle est le point culminant de l'Apocalypse chez Broch. Et ces deux schémas structurels disent ceci : qu'à mesure que l'Histoire se fait, et que le roman se fait Histoire, le sacré dégringole toujours plus bas le long de la spirale de l'entropie du monde en une formidable chute scalaire. Les progrès de la technique ne sont plus la « norme » (ici encore au sens nietzschéen) des progrès de la morale, ils commencent au contraire à en devenir les simulacres compensatoires, c'est-à-dire les faux-frères. On n'exhibe que ce que l'on n'a plus la force ou la décence de cacher.

D'un point de vue thématique, d'autre part, *Les Somnambules* et *Les Irresponsables* sont assez aisés à saisir. Très sommairement, ils racontent la même histoire, et selon des procédés similaires : la « dégradation des valeurs », la chute de la grâce à la disgrâce ou, pour reprendre un titre fameux de K. Kraus, les derniers jours de l'humanité. L'origine était l'ère de la totalité, c'est-à-dire de l'ordre et de la justice. Tel est le sens de l'existence de l'officier Joachim von Pasenow et de son camarade Eduard von Bertrand, tel est aussi celui du jeune Andreas et du baron et juge von W. Puis viennent les troubles, l'ère de la transition qui voit apparaître les premiers déséquilibres : ici avec Esch, l'anarchiste qui maudit la société corrompue, là avec la servante Zerline, qui installe le désordre dans la famille de la baronne von W. et de sa fille Hildegarde. Enfin entrent en scène les « salauds » (Broch) : ici avec Huguenau, le déserteur et profiteuse de guerre qui finit par tuer Esch et supplanter Pasenow, là avec le professeur Zacharias, social-démocrate par opportunisme et futur acclamateur du national-socialisme. En somme, dans *Les Somnambules* le récit va d'un monde où l'homme, la valeur et le sacré ne font qu'un parce que la totalité ordonnatrice du monde, et dont tout découle, est encore viable, à un monde où l'homme est condamné à rester en deçà des valeurs et en dehors du sacré parce que toutes les sphères se sont disjointes. Et dans *Les Irresponsables* le récit va, littéralement, mais aussi ontologiquement, de A à Z, c'est-à-dire d'Andreas à Zacharias : d'un monde où la valeur régissait les conduites humaines et où triomphaient les figures du juge et de l'apiculteur, à un monde où ce sont les différentes conduites humaines, épar-

pillées, qui modèlent à leur guise les valeurs et où règnent en souveraines les figures de l'arriviste et de l'assassin.

D'un point de vue scriptural, enfin, *Les Somnambules* et *Les Irresponsables* (qui sont leur réécriture) subissent une semblable « dégradation », au moyen de ce que Broch a nommé une « figuration éthique de la culture ». Tous les commentateurs de l'œuvre de Broch ont étudié ce phénomène scriptural déterminant : plus le récit progresse et plus l'écriture chute ou sombre dans la médiocrité ; ou encore : plus les personnages cheminent le long des sentiers de l'abjection et plus le style se délite. Ce serait trop peu dire de l'écriture brochienne qu'elle joue le jeu ou forme le rêve d'un mimologisme intégral. Le sacré enfoui ou le dieu en allé, point n'est besoin de décocher des salves d'imprécation contre le roman (incapable, de toute manière, de rendre compte d'un réel qui croule) ; lui-même, comme récit-objet, objectivant ce qu'il raconte parce que se substitue à un monde un et total un monde multiple, disloqué, *insensé*. Au début des romans le récit emprunte encore un tour goethéen (qu'on se souvienne de l'incipit des *Irresponsables*, sorte de « Prologue dans le ciel », comparable au « Prélude dans les sphères suprêmes » qui ouvre la grande tétralogie de Th. Mann), alors qu'à mesure de sa progression, il va en se dispersant (multiplication des voix narratives et des foyers de l'énonciation, parasitage de la fiction par des récits secondaires, transformation des lignes de convergence de l'action en lignes de divergence, et surtout, immixtion d'innombrables séquences théoriques et lyriques, telles celles que Broch intitule « Dégradation des valeurs – cours de théorie de la connaissance »). « Le sacré », a écrit Broch, « est avant tout ce qui réunit » : le récit, lui, *désunit*. Si bien qu'il y a véritablement, dans les deux romans, et pour emprunter à Adorno une formule bien connue, une évi-dente « immanence formelle ».

Que peut-on déjà déduire de ce qui précède pour comprendre la signification de la « joyeuse Apocalypse » chez Broch et ses rapports à la création littéraire et au sacré ?

Que l'écriture, d'une part, loin d'être une dépense d'énergie cérébrale comme chez Joyce, est chez Broch une « contrainte » (selon son mot) ; et, ceci découlant de cela, que la création littéraire doit apparaître comme le produit d'une retenue. Le texte n'est pas permission, addition ni « fête narrative » comme chez Th. Mann, il n'est pas non plus seulement récapitulation comme chez Hermann Hesse (songeons à la somme du *Jeu des perles de verre*) – il est soustraction, pesée, *bilan*. En face de la fuite des dieux et de l'injure faite à l'humanité, l'œuvre de Broch tient tout entière par le souci de tracer le dernier mot, comme un comptable qui tirerait un trait sous ses calculs pour compter le *reste*. Et sans doute n'est-ce pas un hasard si deux personnages, Esch dans *Les Somnambules* et Andreas dans *Les Irresponsables*, jouent sans cesse de la métaphore du compte à tenir avec dividendes, pertes et profits. *Le récit apocalyptique est le récit de ce qui reste d'un monde déchu ou promis à l'extinction* ; il est, en d'autres termes, une *somme* et,

sinon peut-être une somme théologique (mais Esch et Andreas ne sont-ils pas des saints laïcs hantés par l'idée de la rédemption de l'humanité ?), en tout cas une somme des temps présents. En 1935 le philosophe Ernst Bloch affirmait en réaction à Lukàcs dans *Héritage de ce temps* que seule une œuvre vraiment contemporaine du processus actuel de la terreur était susceptible d'équivaloir à une action. Dix ans plus tard, Arnold Schönberg soutenait au contraire que c'était toujours le monde qui, au mieux, pourrait être dit le contemporain de telle ou telle œuvre. Le sacré et l'Apocalypse, chez Broch, participent d'une « contemporanéité » différente : soumission à l'ordre du temps et dialectique du récit et du temps. Le roman, contraint, s'est *retourné* pour voir l'Histoire en face et il en est mort : on comprend mieux, dans ces conditions, le rôle joué par tout le spectre mythologique de Don Juan et d'Orphée dans les deux romans.

Que créer, d'autre part, c'est toujours commettre une forfaiture au temps de la crise de l'esprit. Ceci parce que, là où le monde sépare et délie (c'est-à-dire là où, étymologiquement, il est sous l'emprise du principe dia-bolique), l'œuvre imagine qu'elle saura réunir et relier (et aspirer, ce faisant, au prestigieux et très kafkaïen régime scriptural sym-bolique). En vertu de quoi seule une œuvre sym-bolique (ou, pour éviter tout risque de confusion, mais au risque d'un néologisme, seule une œuvre sym-bolienne) aura voix au chapitre du sacré chez Broch : patente pour approcher la fin du monde.

**

*

On en voudra pour preuve l'architecture spirituelle très particulière des *Somnambules*, dont il faut maintenant rappeler quelques éléments. Promeneurs du monde en songe, pour reprendre en l'adaptant le titre d'un recueil célèbre d'un autre écrivain autrichien contemporain de la « joyeuse Apocalypse » (*Sébastien en rêve* de Trakl), les personnages des *Somnambules* subissent les simulacres de réalité qui tiennent lieu de culture au monde moderne, et qui vont se détériorant de Pasenow (le « romantisme » de 1888) à Esch (l'« anarchie » de 1903) et à Huguenau (le « réalisme » de 1918).⁷ Mais les trois stades historiques par lesquels ils passent sont, dans le gigantesque système architectonique du roman, beaucoup plus que des points dans le temps, ou la coulée de grains de sable dans le grand sablier de la culture qui se vide peu à peu : ces dates représentent des « ouragans de l'être » (G. Steiner), des métamorphoses dans l'Histoire de la temporalité intérieure de l'Europe.⁸ Toutes se portent témoins, en un sens, du renoncement à l'immortalité qui hérissé la sensibilité moderne de ceux que Broch nomme

⁷ Hermann Broch : *Les Somnambules (Die Schlafwandler)*, traduit de l'allemand par Pierre Flachet et Albert Kohn, Gallimard, Paris, 1957. Il s'agit là, comme on l'aura reconnu, des noms, des systèmes et des dates qui servent de titres aux trois parties du roman (pp. 9, 175 et 377).

⁸ George Steiner : *Dans le château de Barbe-Bleue. Notes pour une redéfinition de la culture*, Gallimard, Paris, 1973.

les victimes de la « génération perdue », et qui sont la dernière génération de l'humanité, à l'heure où, « inaccessible et sans rivages se dresse dans la brume de l'infinité la torche noire de l'Absolu. Heure terrible de la mort et de la conception ! Heure terrible de l'Absolu, supportée et subie par une génération qui s'est éteinte, qui ne sait rien de l'infini où elle est poussée par sa propre logique ; sans doctrine, à l'abandon, sans y voir aucun sens, ils sont livrés à l'ouragan glacial ; il faut qu'ils oublient pour pouvoir vivre et ils ne savent pas pourquoi ils meurent. Leur route est celle d'Ahasvérus, leur devoir est celui d'Ahasvérus, leur liberté est celle de l'être traqué et leur but est l'oubli. Génération perdue ! »⁹ Tels sont les somnambules de l'anti-théodicée brochienne : hommes que ni le romantisme d'avant-hier ni l'anarchisme d'hier ne suffisent à empêcher d'errer à la dérive du réalisme dément d'aujourd'hui, poussés en avant dans le néant par la place que laisse dans le futur l'absence de *connaissance*. Le roman, comme l'Histoire, épuise le temps – et après les stations de la *Romantik* et de l'*Anarchismus*, la *Sachlichkeit* clôt le texte en mettant un point final au temps : les valeurs, suspendues et dépourvues d'avenir, sont des signes sans lendemains.

Les Somnambules sont l'expression suprême de l'Apocalypse dans le grand roman européen. Enchevêtrement d'exaspérations, sédimentation de désœuvrements, l'usure des énergies qui s'y donne libre cours dans l'ennui, tandis que croît l'entropie, n'y est autre que ce que le narrateur nomme, à plusieurs reprises, la « dégradation des valeurs » dans la société moderne. Et elle force à ce constat désespérant, au moment où naît le XX^e siècle, pour le monde qui la sous-tend : le progrès de l'éthique ne va plus de pair avec le développement de la culture (ni même, comme chez Heidegger et chez Jünger, avec celui de la technique), si bien qu'il n'y a plus, en Europe, d'eschatologie ni de fins dernières salvatrices, mais au contraire une foi vacillante, puis éteinte, dans les chances de rédemption de la civilisation. Parce qu'il assassine celui qui incarnait le temps des valeurs, Huguenau devient, encore qu'il « s'intéress[e] peu à [la] situation de l'esprit européen » – ou peut-être précisément pour cette raison – le prototype de l'Européen du futur, le meneur des salauds.¹⁰ Mais ce sont tous les hommes qui se profilent derrière lui qui mettent un terme à la dialectique descendante du roman. Déjà Joachim von Pasenow, paralysé et comme engourdi dans l'immobilité du siècle finissant, ne croit plus dans les facultés du monde moderne, à l'instar de son camarade Eduard von Bertrand, lequel quitte l'ancien monde en quête d'un nouveau (et introuvable) sens à donner à l'existence. Incrédule quant aux possibilités de sauver l'Europe du déclin, Joachim von Pasenow doute de la bonne santé intellectuelle de son interlocuteur. Son discours est celui de Joachim Ziemssen, le lieutenant de *La Montagne magique* de Th. Mann – et on aimerait supposer qu'ils ne partagent pas pour rien le même prénom – ou

⁹ *Les Somnambules*, pp. 724-725.

¹⁰ Id., p. 717.

celui, archétypal, de l'homme statique, comme on en trouve un certain nombre parmi les personnages d'officiers autrichiens à la même époque, du lieutenant Gustl chez Schnitzler au commandant von Trotta chez Joseph Roth ou au général Stumm chez Musil, tous hommes pétrifiés qui ne croient plus qu'en l'immobilité des choses. « L'Amérique avait toujours été pour Joachim le pays des fils dévoyés et répudiés qui ont mal tourné » ; et l'Inde, où compte se rendre Eduard, ne vaut guère mieux à ses yeux. A quoi répond Eduard, prompt à rétorquer, désespéré devant la finitude de l'Europe et enthousiaste à l'idée d'élargir la vie en rassemblant le monde : « Oui, vous voyez, l'Europe est désormais pour l'Eglise un poste fort occupé. L'Afrique, en revanche ! Pour la foi, une matière première, de centaines de millions d'âmes ! [...] Là-bas est l'avenir de la foi, là-bas ces futurs combattants de la foi qui un jour au nom du Christ, par le fer et par le feu, déferleront sur une Europe déchue, pourrie, en proie au paganisme pour finalement établir dans les ruines fumantes de Rome un pape nègre sur le trône de Saint-Pierre. »¹¹ De retour des Indes où il s'est fait filmer et où il voit, pour la plus grande stupéfaction de son camarade, le renouveau de la civilisation universelle, Eduard von Bertrand porte à nouveau le coup de grâce à l'Europe, fustigeant l'étiollement de sa spiritualité, quand son film fait savoir à ses spectateurs berlinois, abasourdis, que le sens du sacré les a désertés. « Et voici qu'au fond du coffret resplendissent les temples de Delhi, parés de toutes les couleurs de l'Orient : là-bas le mécréant apprendra peut-être que même ces races inférieures savent servir Dieu. Mais n'a-t-il point dit lui-même [Bertrand] qu'il incombait aux Maures de rétablir le règne du Christ ? »¹² Avant Huguenau donc, et avant que ne s'établisse le règne souverain de la *Sachlichkeit* dénuée de tout sens éthique, l'ère « romantique » des Pasenow a sapé les fondements mystiques de l'Europe.

Esch fait à son tour vaciller les soubassements politiques et spirituels de l'ancien monde, en prenant comme exemple le modèle de l'Amérique. « Anarchiste », sa révolte met en branle l'édifice tout entier quand, au second degré de l'escalier du déclin, il ressasse dans son esprit qu'« il est bon de changer d'air », qu'« il faut aller par le monde et le plus loin est toujours le mieux », et qu'« il faut secouer sa torpeur », selon les propos que lui prête le narrateur.¹³ Maximes qu'au reste, il partage avec son employeur, Teltscher, directeur d'un théâtre de variétés que ses faibles revenus ont rendu aigri et qui craint que ses numéros ne soient pas aussi intéressants qu'il l'avait cru. « Teltscher continuait à parler de l'Amérique : là-bas, à la bonne heure ! on pouvait arriver, on ne dépensait pas, comme ici, sa sueur en pure perte. Et de faire une citation : Amérique, enfant gâtée du destin. »¹⁴ Sitôt l'aval obtenu de ce dernier, Esch surenchérit dans la dévaluation de l'Europe et dans la surévaluation de l'ailleurs, persuadé qu'il produirait avec plus de succès ses

11 Id., pp. 29-31.

12 Id., p. 166.

13 Id., p. 186.

14 Id., p. 211.

numéros « au Mexique ou en Amérique du Sud. »¹⁵ Enfin, las de Cologne où il a perdu son emploi, et irrité par la grève des dockers de Mannheim où il a trouvé une situation précaire, Esch poursuit son rêve : « Filer... en Amérique. »¹⁶ Pasenow acceptait encore passivement la mort du monde ; Esch la refuse, mais ce faisant il en accélère le cours. L'anarchiste de Broch est, à ce titre, le dernier homme à maudire le système social à l'intérieur duquel il se démène et à croire qu'il suffira de le démolir (ou de le fuir) pour parvenir à une vision neuve du monde. Huguenau, lui, le pourra plus subversivement de l'intérieur. Pour Esch, en attendant, il y va du salut de la condition humaine bien plus que de l'argent ou de la réussite, du désir de changer l'Europe et, pour ce faire, de chercher à retrouver du sens au monde. L'abandonner à son sort pitoyable revêt encore chez lui une signification éthique (et non plus, comme au temps des Pasenow, mystico-messianique) qu'il s'agit au moins de sauvegarder ; se déposséder du monde équivaut pour lui au sacrifice et à la rédemption de la vie, mais aussi à la sauvegarde de la conscience et du bien. « La vérité n'a plus rien à voir [...] avec ce vieux monde », s'exclame Esch en hurlant à la mère Hentjen. « Il faut se sauver de ce vieux monde pour être soi-même sauvé. »¹⁷ Aphorismes dont le narrateur infléchit légèrement le sens, à la fin de la seconde partie du roman, lorsqu'il s'interroge, déjà sceptique, sur la vision du monde des exilés et plus particulièrement des Européens, hommes acteurs et hommes victimes de l'Apocalypse. Il y a, se risque-t-il à suggérer, « sujet de s'étonner » à propos des « hommes d'Occident », « c'est-à-dire des hommes dont le regard se porte vers le couchant, comme si se tenaient là les portes de la lumière et non la nuit. Sont-ils tant épris de clarté parce qu'ils pensent avec rigueur ou simplement parce qu'ils ont peur de l'obscurité ? On laissera la question indécise. »¹⁸

L'extraordinaire polyphonie de la troisième partie des *Somnambules*, qui joue de toutes les structures narratives et entremêle les dix séquences théoriques sur « la dégradation des valeurs » à d'autres récits parallèles, comme les seize séquences consacrées à « l'histoire de la jeune salutiste de Berlin », répond à ces interrogations, et tragiquement. Terre apocalyptique par excellence chez Broch, l'Europe devient la figure principale du roman, et elle se décline *en toutes lettres*, en donnant lieu à divers syntagmes, tels que « homme européen », « culture européenne », « sur- » et « sous-Européen », tous syntagmes abstraits qui n'apparaissent pratiquement, dans la fiction moderne, que dans l'œuvre de Broch. La « joyeuse Apocalypse » de la génération précédente a cédé la place à un autre type d'Apocalypse : ce que l'on pourrait appeler, avec Malraux et selon le titre d'un chapitre de *L'Espoir*, « l'Apocalypse en exercice », celle qui ne prête plus à la joie ni même au

15 Id., p. 292.

16 Id., p. 235.

17 Id., p. 309.

18 Id., p. 345.

sourire. Bouffie d'orgueil et pétrie de satisfaction, la conscience européenne d'avant 1914 (à savoir : d'avant la *Sachlichkeit*) stigmatisait, à en croire le narrateur, tout système philosophique qui différait du sien, l'accusait de « sous-européanisme » et, en dernier ressort, se réfugiait dans une rationalité surfaite pour dénoncer la prétendue irrationalité des non-Européens : « Comme on était habitué alors à ne se sentir d'obligations qu'envers la culture occidentale et sa pensée, et à rejeter tout le reste comme de qualité inférieure, on était enclin à la légère à ranger tous les phénomènes qui ne correspondaient pas à la clarté rationnelle sans équivoque dans la catégorie du Sous-Européen et de la qualité inférieure [...]. On était enfermé dans un nietzschéisme mal compris, même si la plupart n'avaient jamais entendu prononcer le nom de Nietzsche, et ce cauchemar ne prit fin que lorsque le monde eut l'occasion de voir tant d'héroïsme qu'il en fut rassasié jusqu'à ne plus pouvoir en supporter la vue. »¹⁹ La volonté surdimensionnée du Surhomme menait ainsi tout droit aux « coulisses de l'Irrationnel » et aux mystiques sanguinaires dépourvues de théorie de la connaissance. Telle était encore, chez Broch, l'orée de l'horreur du monde, à l'époque où le bien-fondé de la spiritualité ne faisait pas problème et où tout était fait pour colmater les brèches, trop apparentes, de l'édifice éthique. Comment ici ne pas établir de parallèle entre cette explication théorique du romancier et celle que fournit Husserl en 1935 dans *La Crise de l'humanité européenne et la philosophie*, où il affirme : « Il est certain que la crise de notre humanité a ses racines dans les déviations du rationalisme, mais cela n'autorise pas à soutenir que la rationalité comme telle est mauvaise en elle-même. »²⁰

Seulement, il y a beaucoup plus quand, entretissant l'histoire de l'irrésistible ascension de Huguenau dès 1914 (qui culmine en 1918) et une série de réflexions théoriques sur le processus de détérioration des phénomènes spirituels, Broch dresse, dans les séquences extradiégétiques sur « la dégradation des valeurs », ce qu'il faudrait appeler un inventaire de l'irréparable. Où le romanesque des *Somnambules*, contre un monde devenu fou, tourne au traité philosophique, comme pour préserver dans la fiction investie par les détériorations de l'être des plages encore pures de la démence moderne, et des pages qui sauveraient le langage de la sagesse ou, au moins, de la réflexion, dans un monde qui s'est débarrassé du scrupule de réfléchir ; où le roman, surtout, chargé d'ambitions spéculatives comme nulle part ailleurs il ne l'avait osé, fait la synthèse de l'imaginaire collectif et des subjectivités individuelles du monde moderne. L'architecture, qui fait l'objet de la critique du narrateur, y est déjà, avant la lettre, une archéologie du savoir ; elle est, en même temps, et principalement, une métaphore des piliers, des soubassements, des arcs-boutants et des frontons de l'édifice intellectuel de la culture moderne. « Peut-être l'horreur de cette époque se manifeste-t-elle de la

¹⁹ *Les Somnambules*, pp. 410-411.

²⁰ Edmund Husserl : *La Crise de l'humanité européenne et la philosophie*, Aubier, Paris, 1977.

manière la plus apparente dans les expériences architecturales », abcès et effets les plus visibles de l'ensauvagement de la culture. A coup sûr, « ce qui reste, c'est une profonde inquiétude, une inquiétude et la certitude que ce style de construction, qui n'en est plus un, ne fait que représenter un symptôme, un avertissement prophétique d'un état d'esprit, qui doit être la barbarie intellectuelle de cette époque barbare. »²¹

S'il est donc une sémiologie de l'« Apocalypse des temps modernes » (Rozanov), les signes esthétiques sont l'affleurement et comme la percée, à la surface de la culture, de maux plus profonds. Mais de quoi souffre le monde somnambulique et comment en décrire la pathologie ? Comment, autrement dit, passe-t-on de l'« Apocalypse joyeuse » à l'Apocalypse « barbare » ? Corps agonisant, édifice vacillant, l'Europe s'est surestimée et, en se surestimant, a supprimé tout ce qu'elle croyait agir contrairement à son principe. A commencer par ce que Broch appelle « le sens et l'éthique de la vie ». Le monde contemporain, las des profondeurs et des spéculations, s'est rabattu sur la surface et la forme ; ne voyant plus la nécessité d'inventer à chaque instant une éthique, parce que s'étant institué pour l'éternité terre de l'éthique, il s'est diverti et confondu dans les jeux superficiels et toujours changeants de l'esthétique, et s'est par là même perdu, dissolu dans les formes au lieu d'advenir à l'être, « fourvoyé dans la rotation stérile des engrenages du mal », dès lors que « la méditation philosophique elle-même s'est transformée en un jeu esthétique. » Ce qu'incrimine le scripteur indéterminé de « l'histoire de la jeune salutiste de Berlin » : « J'essaye de philosopher, mais où trouver la dignité de la connaissance ? Ne s'est-elle pas depuis longtemps éteinte, face à face avec l'évidence de la désagrégation de son objet ? La philosophie elle-même ne s'est-elle pas dégradée en vaines paroles ? Ce monde sans essence, monde sans stabilité, monde qui ne veut plus trouver ni conserver son équilibre que dans une vitesse accrue, a fait de son allure forcenée une pseudo-activité pour l'homme, afin de projeter celui-ci dans le néant. Oh ! existe-t-il plus profonde résignation que celle d'une époque qui n'est plus capable de philosopher ? »²²

21 *Les Somnambules*, pp. 431 et 433.

22 Id., pp. 622-623. Il en va de même de l'angoisse métaphysique du poète dans *La Mort de Virgile* en 1946 (*Der Tod des Vergil*) lorsque, s'accusant de n'avoir produit que de la beauté, il comprend soudain, amer, qu'il s'est par là même retranché de la connaissance, raison pour laquelle il désire brûler son oeuvre avant de mourir - la révélation (du sens, du sacré) lui apparaissant enfin infiniment supérieure aux scintillements stériles de la forme. « Du début à la fin du chant de *l'Etna* jusqu'à *l'Enéide*, il avait été uniquement le tâcheron de la beauté, se bornant, avec une satisfaction béate, à embellir ce qui avait déjà été pensé, aperçu, formé longtemps avant lui, sans progrès intérieur véritable, sinon celui d'une splendeur et d'une surcharge toujours grandissantes, art dérisoire qui n'avait jamais été capable, en sortant de lui-même, de dominer l'être et de l'élever au rang d'un symbole du réel. » (Traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, Paris, 1955, p. 134).

Il n'y a pas de Logos définitif (ce que prouve spectaculairement la dialectique en triptyque du roman) et le monde part à la recherche du définitif ; se catapultant lui-même dans la perfection des formes, il se vide de sa matière, de son sens et, plus grave, se retranche de la connaissance. L'homme de l'Apocalypse n'est pas (ou pas seulement) chez Broch l'habitant du moment ultime du monde ; il est l'habitant du moment où, dans le Verbe, seul le silence comme non-Verbe se fait entendre, un peu à la manière des premiers *Sonnets à Orphée* de Rilke, mais plus encore au sens où, dans sa *Conférence sur l'éthique* de 1929, Wittgenstein écrit : « Si je m'arrête à considérer ce que l'éthique devrait être réellement, à supposer qu'une telle science existe, le résultat me semble tout à fait évident. Rien de ce que nous pourrions jamais penser ou dire ne pourrait être cette chose, l'éthique. Nous ne pouvons pas écrire un livre qui traiterait d'un sujet intrinsèquement sublime et d'un niveau supérieur à tous les autres sujets. L'éthique, si elle existe, est surnaturelle ; nos mots au contraire ne veulent exprimer que des faits. Si donc un homme pouvait écrire un livre sur l'éthique qui fût réellement un livre sur l'éthique, ce livre, comme une explosion, anéantirait tous les livres du monde. »²³ *Il y a de l'informulable, et de l'informulable dont on ne peut, serait-on démiurge, ravir l'infini : tels sont les ultima verba du créateur apocalyptique.*

Le tour de force de Broch est d'avoir démontré par le roman, forme suprême chez lui de la connaissance, que la conflagration métaphysique de la culture européenne ne pouvait avoir de sens que par la distorsion des significations du récit. La preuve la plus évidente en est le modèle de la guerre (et son rapport au sacré et à l'Apocalypse), celle-ci étant pour les uns le point zéro dans la création du monde moderne, pour d'autres l'avènement de la fin du monde, pour d'autres encore le soulèvement qui a rendu possible le règne des salauds. Le dialogisme des *Somnambules* sous-tend toute la dialectique des différents stades par lesquels le monde est en voie de passer, avant, pendant et après la guerre. Un : le commandant Joachim von Pasenow soutient, dans son article du *Messenger de l'Electorat de Trèves* du 1^{er} juin 1918, que « la gloire de cette guerre [...] sera d'avoir uni fraternellement les peuples » sur la même scène-cène sanglante d'un monde nouveau.²⁴ Deux : Samwald, Esch et Fendrich, eux, pensent au contraire que « c'est maintenant que doit arriver toutes les épreuves de l'Apocalypse », ce qui vexe profondément Huguenau, blessé au vif, et qui leur répond : « Merde, maintenant j'en ai assez, je vous souhaite de continuer à bien vous amuser. Salut ! »²⁵ Trois : dans la sixième section de la « dégradation des valeurs », le narrateur renvoie dos à dos les deux interprétations précédentes de la guerre, qu'il juge stéréotypées, indémonstrables et toutes deux peu soucieuses de s'appuyer sur une

23 Ludwig Wittgenstein : «Conférence sur l'éthique», in *Leçons et conversations*, Gallimard, Paris, 1992.

24 *Les Somnambules*, pp. 463 et 465.

25 Id., p. 668.

éthique, et *a fortiori* d'en fonder une. « C'est de cette manière, avec cette conséquence absolue et ce goût des solutions radicales, que sont nées les réalisations mondiales de l'Occident, pour être poussées jusqu'à l'absurde, du fait même de cet absolutisme, qui est sa propre négation. *La guerre c'est la guerre, l'art pour l'art, en politique pas de scrupules, les affaires sont les affaires* ; tout cela répète la même chose, tout cela est possédé de ce même esprit agressif de solutions radicales, est possédé de cette inquiétante brutalité que je serais tenté de qualifier de métaphysique [...]. Oh !, tout cela c'est le style de pensée de cette époque ! »²⁶ L'humanité a cru progresser et s'est suicidée en poussant toute chose à son maximum de tension, de dilatation et de performance ; elle a cru dessiner des courbes de plus en plus larges et s'est enfermée dans les volutes rétrécies d'une spirale négative – de telle sorte que, pour peu qu'il y ait encore une métaphysique, selon le point où le narrateur incline lui-même, elle est une métaphysique qui agit au détriment de ses principes et qui, à absolutiser l'être, le renie.

Si bien, donc, que dans la neuvième section de la « dégradation des valeurs » au sous-titre imposant (« Cours de théorie de la connaissance »), le narrateur s'enquiert de la validité de la construction hegelienne de l'Histoire, pour finir par la réfuter et lui substituer, dans sa « troisième thèse », l'idée assez spenglerienne de la saturation de l'être jusqu'à son auto-négation, selon laquelle « le progrès logique de l'Histoire doit toujours de nouveau se renverser dès que la limite d'infinité de sa construction métaphysique est atteinte. »²⁷ Voilà qui, en le rétrécissant, épuise le champ du savoir européen et qui, en même temps, conduit tous les somnambules au bas des trois étages du déclin et de la mort. Passé ce seuil, le monde n'existe plus, sinon sous la forme de simulacres, de « symboles de symboles de symboles », c'est-à-dire de reflets dans un labyrinthe ; le roman a dit sa genèse, suspendu un temps ses croyances, fait survivre ses faux idéaux et achevé ses absolus. Pas de roman sans monde ; mais le monde donne raison au roman, qui le subsume, l'étage et le dépasse, comme un savoir entier qui se jouerait de la constellation des savoirs fragmentaires. L'invention du roman « polyhistorique » n'est pas par hasard contemporaine de la découverte du morcellement et de la défection de la culture.

Un dernier mot, qui ne prétend pas être le dernier (le roman de Broch ne se donne-t-il pas déjà comme le dernier roman à pouvoir être écrit ?) : les *Somnambules* sont la plus haute expression littéraire du devenir et du mourir de l'humanité. Et à plusieurs titres. D'abord, parce qu'ils font le procès philosophique de la pensée contemporaine (ce qui, il est vrai, retranche la fiction de la littérature, la menant à une difficulté insoupçonnable jusqu'alors, mais nécessaire à la délivrance, *en littérature même*, de la connaissance) ; ensuite, parce qu'ils passent au crible de la « théorie de la connaissance »

26 Id., p. 494.

27 Id., p. 629.

l'affadissement du sacré – l'ensemble aboutissant (ou devant aboutir) à ce que le texte nomme lui-même « l'esprit de la culture », et qui est « un abandon de tout espoir de voir jamais se manifester dans la réalité l'absolu du Logos, avec l'unité de la Pensée et de l'Être. »²⁸ L'âge apocalyptique du monde est celui où le vivant est soumis à examen et sujet à caution. Rien n'est moins sûr, donc, que l'existence même de l'être, comme le fait savoir la première section de « la dégradation des valeurs » qui interroge à la fois le statut ontologique de la subjectivité de l'homme moderne et celui, plus large, de la totalité de la culture. « Cette vie grinçante a-t-elle encore de la réalité ? Cette réalité hypertrophique a-t-elle encore de la vie ? [...] On dirait que la monstrueuse réalité de la guerre a supprimé la réalité du monde. » L'homme apocalyptique est l'homme qui s'est perdu, pour avoir abandonné la question de l'être – c'est l'homme, pour reprendre un mot de Heidegger dans *Qu'est-ce que la métaphysique ?* qui « titube » au lieu de « tenir debout dans l'être ». Ce dernier écrit : « Est-ce que nous tenons debout [« stehen »], ou est-ce que nous titubons [« schwanken »] ? Du point de vue de la métaphysique, nous titubons. [...] Nous ne savons plus ce qu'il en est de l'être. »²⁹ De même dans *Les Somnambules* l'homme, soustrait à la réalité du monde, s'égaré dans un labyrinthe de simulacres d'idéaux, dans un monde où la forme remplace la matière et où la dissolution de l'être tient lieu de mouvement et de progression. « Dans la dissolution de toute forme, à la lumière crépusculaire d'une incertitude hébétée qui éclaire un monde de spectres, l'homme, pareil à un enfant égaré, s'avance à tâtons, en suivant le fil de quelque petite logique au souffle court, s'avance à tâtons dans un paysage de rêve qu'il nomme réalité et qui n'est pourtant que cauchemar pour lui. »³⁰

Cet infléchissement du sens des valeurs s'est surtout fait sentir lorsqu'il s'est agi, pour l'humanité, de faire pacte avec la mort comme aboutissement normal non pas de l'existence, mais de la culture, à savoir : quand la culture s'est mise à ne plus coïncider avec la morale. Que l'homme soit mortel relève à la fois de l'évidence et de l'impensable et n'appelle aucun commentaire ; mais que le monde soit devenu par essence mortel (souvenons-nous ici de la célèbre prosopopée de Valéry : « Nous autres, civilisations, nous savons maintenant que nous sommes mortelles »), voilà qui paraît à Broch infiniment plus grave et plus actuel. Le monde, par là, a prouvé qu'il n'avait rien à voir comme concept avec la nature, cette dernière étant toujours susceptible de se souvenir qu'elle partage avec Phénix le pouvoir de renaître de ses cendres : et il va mourir *pour de bon*. « Voici la grande question : comment l'individu dont l'idéologie était, en d'autres circonstances, orientée véritablement vers d'autres objets, peut-il concevoir l'idéologie et la réalité de la mort et s'y conformer ? » La mort peut paraître inacceptable, ou alors acceptable et scandaleuse en même temps ; chez Broch, au temps de l'Apo-

28 Id., p. 628.

29 Martin Heidegger : *Qu'est-ce que la métaphysique ?*, Gallimard, Paris, 1966.

30 *Les Somnambules*, p. 413.

calypse, elle s'est changée en impératif catégorique. L'homme, pourtant, concède-t-il, possédait d'autres raisons que son actuel « enthousiasme pour la guerre » pour accepter ce que Heidegger nomme, dans *L'Être et le temps*, son « être-pour-la-mort ». C'est qu'il est survenu ceci : le retrait de l'éthique hors de la culture moderne et l'évanouissement des formes reçues par héritage et acceptées ont *déplacé la mort*, c'est-à-dire qu'ils ont placé la mort non plus au *bout*, mais au *centre* de l'ontologie. Au lieu de l'expulser de ses structures, ou de l'y intégrer au même titre que d'autres lois invariables, la culture apocalyptique a donc hébergé la mort au cœur de l'être avec, pour toute justification, sa fonction de symbole nouveau. S'il y a une architecture de l'Apocalypse, selon la métaphore qui structure tous *Les Somnambules*, c'est qu'elle s'est spécialisée dans la fabrication de sarcophages et de nécropoles. « Cette époque avait toutefois quelque part d'autres valeurs supérieures, auxquelles l'individu a participé malgré tout, dans sa pitoyable humanité moyenne. Cette époque avait quelque part une aspiration authentique à la connaissance, elle avait de quelque manière une authentique volonté artistique, elle avait un sentiment social d'une indéniable précision. » D'où la stupeur et l'effroi de Broch : « Comment l'homme, créateur et usufruitier de toutes ces valeurs, comment peut-il concevoir l'idéologie de la guerre, la recevoir et l'approuver sans opposition ? »³¹

Serenus Zeitblom, le narrateur du *Docteur Faustus*, reprendra exactement les mêmes sujets d'interrogation, sans pouvoir, lui non plus, leur apporter de solution satisfaisante. Et, ces mêmes questions, Max Scheler, dans *La Situation de l'homme dans le monde*, en 1925, et plus tard Karl Jaspers, dans *La Situation spirituelle de notre époque*, en 1931, ont eux aussi conclu qu'elles étaient les dernières possibles et qu'elles aboutissaient, en tant que telles, à un absolu qui serait forcément une impasse. Faute de réponses, Broch fournit en tout cas une série de déductions, qui mènent à ceci : il n'est plus légitime de parler d'éthique ou de sacré à partir du moment où, les salauds triomphant sous le règne des Huguenau et de leurs sbires, la force a eu raison du droit, l'irrationnel de la connaissance et la dispersion de la totalité, c'est-à-dire à partir du moment où l'être s'est scindé pour se fourvoyer lamentablement en succombant à l'éclatement de son tout organique. L'acceptation de la mort en tant que (dernière) partie de « l'idéologie » (de la culture) au lieu de son contraire indiquait déjà suffisamment que le monde avait modifié ses centres de réalité. Mais il y a plus : la dégradation des valeurs est la suite logique de l'éparpillement des savoirs, la conséquence de la suprématie des intérêts particuliers et de la souveraineté de la forme sur la vie, c'est-à-dire des signes sur la réalité. « Ce n'est pas l'acceptation de la guerre et la négation de la guerre qui s'opposent, ce n'est pas non plus une transformation à l'intérieur de l'individu, qui s'est muté en un autre type par suite de quatre années de pénurie alimentaire et s'oppose pour ainsi dire à lui-même, comme un étranger ; *c'est une dissociation de la totalité de la vie*

31 Id., p. 414.

et des expériences, qui va beaucoup plus au fond qu'une séparation en individus isolés, c'est une dissociation qui descend jusque dans les profondeurs de l'individu isolé et de l'unité même de sa réalité. »³²

Avant l'âge apocalyptique du monde régnait la totalité (que Broch place, comme Novalis, dans la catholicité médiévale), la totalité comme solidarité organique de l'ensemble et comme somme des systèmes de vie infiniment supérieure à l'addition de ses parties. Maintenant, l'être s'est éparpillé, parcellarisé et comme autonomisé ; plus rien ne possède de lien ni de causalité, en sorte que la dernière question du monde ne peut plus être que : pourquoi ? La fonction du roman, dans cette situation d'indépendance de l'être vis-à-vis de lui-même, de solitude à elle-même de la réalité et de disjonction du sujet vis-à-vis de lui-même, est donc dans le surpassement de (l'ontologie de) l'époque. Le monde délire, le roman devra relire ; l'humanité n'assigne plus au langage d'autre rôle que la pure signification (le privant de signification extrinsèque), le roman devra ressouder langage et morale ; le monde, enfin, secrète des parcelles de réalité autonome, le roman devra s'atteler à une architecture de la totalité.

D'où, à l'âge apocalyptique, le soupçon qui est jeté sur le verbe, selon le narrateur des *Somnambules*. « Ce début du mépris à l'égard du verbe, cette attitude méprisante qui cherche, dans la mesure du possible, à confiner l'expression verbale dans la limite de son autonomie poétique et rhétorique, mais qui lui interdit de pénétrer dans les autres domaines, et y substitue l'homme agissant comme unique facteur, cet effort pour atteindre à un mutisme qui devait préparer le mutisme de tout un monde, tout cela est lié, dans une relation impossible à méconnaître, à la désagrégation du monde en secteurs de valeurs isolés, tout cela est dans la dépendance de ce langage des choses qui, pour nous en tenir à cette image, est un langage muet. »³³ De la même manière, écrit Broch en 1934 dans son grand essai sur *L'Esprit et l'esprit d'époque* (mais on retrouve la même idée en 1935 dans ses *Considérations sur le problème de la mort de la culture* et en 1938 également dans *La Littérature est-elle encore possible ?*) : « Un mépris singulier et même presque un dégoût du mot s'est emparé de l'humanité. La belle confiance en la possibilité pour les hommes de se convaincre par le mot, le mot et la parole, s'est perdue radicalement. Discourir a pris un sens péjoratif, les parlements périssent de leur propre aversion à l'égard de leur activité discourante et, lorsque l'on convoque quelque part une conférence, elle se réunit dans les sarcasmes et le scepticisme d'augure de ceux qui savent. Jamais le monde n'a concédé avec pareille sincérité et pareille franchise que le mot n'a pas de valeur, que cela ne vaut même pas la peine de chercher une compréhension mutuelle. Lourdemment le mutisme pèse sur le monde. Entre l'homme et l'homme, entre le groupe humain et le groupe humain, règne le mutisme, et

32 Id., p. 415.

33 Id., p. 537.

c'est le mutisme du meurtre, c'est le bruit terrible du mutisme qui accompagne le meurtre et qui a encore le son du langage, mais qui n'est plus langage. Il est seulement une explosion : explosion d'angoisse, explosion de désespoir, explosion de courage. » La culture a cloué au silence l'homme dans sa parole essentielle avec le monde et avec lui-même. *Le roman, chez Broch, c'est l'anti-Apocalypse*. Ce qui ne veut pas dire qu'il la combattrait ou la nierait (l'Apocalypse s'en charge déjà suffisamment elle-même), mais qu'il devra la prendre à rebours. Est-ce un hasard si Huguenau, dans la « tragédie du destin [qui] s'appelle esseulement du moi », s'intéresse au plus près à ce qui est susceptible, selon les intentions, de lier ou de délier le Logos, l'imprimerie ?³⁴

La dixième section de la « désagrégation des valeurs » transpose cette interprétation théorique des forces idéologiques et historiques du monde et du langage sur le plan supérieur du sacré. Mais c'est pour en indiquer la faillite aussitôt, et sitôt que le récit fait comprendre que les aventures de Pasenow, les tiraillements d'Esch et les agissements de Huguenau ne sont pas seulement à lire dans un rapport diachronique, mais aussi dans une configuration synchronique de l'être, et qu'elles étaient, depuis le début, des paraboles. Car, de la même manière que le vivant s'est renié lui-même en habitant délibérément la mort, et de la même manière encore que le langage n'est plus capable que de se réfléchir lui-même, le sacré périclite parce que l'âge apocalyptique l'a confondu – terreur oblige – avec le *mythe*. D'abord dans les coulisses, puis sur la scène, le XX^e siècle aura été celui de l'aboutissement de l'irrationnel, désarroi préparé de longue main, à en croire le narrateur, par le schisme de la Renaissance, conduit par Luther, puis perpétué par Kant et Hegel, ainsi que, couronnant le tout, celui du supra-rationnel, fomenté par le positivisme comme rationalisme perversi, celui dont se réclame précisément Huguenau. Or, telles sont les forces qui ont déstabilisé le pouvoir jadis infini, parce que salvateur, de l'Eglise, pouvoir dont Pasenow était le fidèle serviteur, et Esch le dernier représentant. « C'est l'esprit européen, l'esprit « athée » d'immédiat et de positivisme qui est en question. »³⁵ Rien d'étonnant donc, si Huguenau, en tant qu'incarnation de cet « esprit européen » sacrilège et suicidaire, finit par assassiner Esch et si Pasenow sombre, à la fin de la guerre, faute d'avoir réussi à « résoudre le problème de la solitude avec des moyens terrestres. »³⁶ Dépeuplée de la sorte, l'Europe s'est retirée de la grâce et retranchée du salut par intérêt. Huguenau l'assassin est le dernier Européen du dernier roman européen, et le dernier à ne pas avoir expié son crime. Il est l'interprète de « l'esprit européen en soi », car « même si l'individu, avec sa vie de boutiquier, peut encore demeurer dans un vieux système partiel, même s'il peut se rallier à une révolution préliminaire ou à une révolution définitive, c'est l'esprit positiviste de la dissolution des

34 Id., p. 622.

35 Id., p. 715.

36 Id., p. 601.

valeurs qui se répand sur le monde occidental, et son expression visible n'est qu'une nuance de la pensée positiviste, en laquelle s'est dissoute toute la philosophie occidentale, dans la mesure où elle peut encore se réclamer de ce nom. »³⁷ Voilà probablement le sens de l'immense allégorie des *Somnambules*, pour peu qu'il faille la déchiffrer comme une somme du sacré dans le monde moderne stade après stade : la réalité s'est peu à peu défaite, sa totalité *sine qua non* s'est délitée en un chaos de substances fragmentaires, la dégradation (puis la suppression) des valeurs l'a menée de la grâce – celle de la *Romantik* de Pasenow, celle de l'*Anarchie* d'Esch – à la disgrâce – celle de la sordide *Sachlichkeit* de Huguenau, pour laquelle il n'est d'autre rémission que la vie, la vie toujours, mais la vie dans un monde de salauds. La fable, faute d'hommes vivants pour parler entre eux, s'achève en soliloque, et ce soliloque est celui que pourrait, à l'instant du meurtre, proférer le monde apocalyptique : « Oh, quelle mort solitaire, l'inversion terrestre de la solitude divine ! »³⁸

**

*

Faut-il conclure et le peut-on ? Broch écrivait, dans une lettre de 1934, en termes on ne saurait moins sibyllins : « En un temps qui n'est pas capable, qui n'est plus capable depuis très longtemps de croire et de philosopher, c'est-à-dire d'avoir accès au sacré, mais dont le besoin le plus profond est orienté vers la possibilité de croire et qui en accepte tout succédané, en ce temps-là et pour ce temps-là il est d'une extrême nécessité de mettre en exemple sous les yeux, dans des hommes réels, la possibilité du sacré, le développement du supra-naturel à partir du fond irrationnel de l'âme. » Et il ajoutait, dans son essai sur *James Joyce et le temps présent*, qu'il demeurait encore permis, à nous lecteurs, et peut-être à nous seulement, de dire ceci : « La littérature, sa présence seule est déjà un optimisme éthique et la présence d'une œuvre d'une telle grandeur artistique et éthique contribue à cet optimisme. »

Pourquoi cela ? On se souvient, évidemment, de la formule la plus célèbre de Broch selon laquelle « la poésie est impatience de la connaissance ». Elle n'explique pas tout au demeurant. Hannah Arendt a parfaitement montré, dans son essai consacré à Broch (et recueilli dans le volume des *Vies politiques*), que Broch ne pouvait pas totalement adhérer à sa propre sentence, ayant été toute sa vie ce qu'elle appelle « un écrivain malgré lui ». « Hermann Broch fut un écrivain malgré lui. Etre écrivain sans vouloir l'être, voilà le trait fondamental de son caractère, voilà ce qui inspira l'action dramatique de son œuvre maîtresse et qui devint le conflit principal

37 Id., p. 714.

38 Id., p. 724.

de sa vie. »³⁹ Encore faut-il l'expliquer, sinon l'affirmation serait privée de signification, chez un écrivain qui a fini par tout sacrifier à la littérature, à son silence et à sa spéculation. Être un écrivain contraint, dans le cas de Broch, cela veut dire qu'il n'y a plus moyen, pour l'écrivain, de faire l'économie de la *totalité* – que la fiction pure, autrement dit, ne suffit plus, sous le règne de la terreur, à faire matière littéraire. Car trois activités, à l'origine séparées, ont constamment dessiné le cercle de la pensée de Broch : création littéraire, connaissance et action (à savoir activités artistique, scientifique et politique, cette dernière étant ici entendue au sens le plus large qui soit du mot). Et ces trois activités devaient se rejoindre et ne faire qu'un, faute de quoi chacune manquerait son objet particulier. Ce qui veut dire que la « *Dichtung* » devait posséder la même validité contraignante, non naturelle, *surnaturelle*, que la science ; ou, pour citer Broch lui-même, ce qui veut dire que l'éthique devait « faire naître la totalité du monde exactement de la même façon que l'œuvre d'art. » On sait que l'on retrouve de semblables préoccupations chez Musil, notamment à la fin de *L'Homme sans qualités*, dans les chapitres consacrés à l'« utopie de la mentalité inductive ».

Mais en l'occurrence il est fort possible que la même Hannah Arendt ait raison quand elle soutient que « pareille exigence, parce qu'elle en demande trop, doit nécessairement conduire à un conflit, et [que] ce conflit s'est exprimé dans l'attitude de Broch du fait qu'il était écrivain. » Ceci, à coup sûr, fait sens dans et pour *La Mort de Virgile* car, « avec cette œuvre, le caractère problématique de la littérature devient le contenu thématique d'une œuvre littéraire elle-même [...]. Et comme l'achèvement de cette œuvre coïncida aussi avec les secousses les plus terribles de l'époque, les assassinats collectifs dans les camps d'extermination, Broch s'est interdit à partir de ce moment de continuer à composer des œuvres littéraires. » D'où la légitimité, sur ce point, d'un parallèle entre Broch et (*mutatis mutandis*) Thomas Mann – celui tout au moins du *Docteur Faustus*, où Serenus Zeitblom s'interdit moralement d'écrire, quand son ami, le démoniaque Adrian Leverkühn, atteint le sommet de son art à l'apogée du national-socialisme.

Car qu'est-ce que *La Mort de Virgile* au regard de la dialectique brochienne de la création, de l'Apocalypse et du sacré ? Certainement le roman – le dernier roman à pouvoir être écrit pour mettre fin au roman et pour se saborder lui-même – qui fait la preuve de l'infrangible primauté, reconnue comme telle dès le milieu des années 1930, de la connaissance sur l'invention. Il devient donc inexact (ou vraiment nuancable) de penser que « la poésie est impatience de la connaissance », tant se manifeste avec vigueur le

39 Hannah Arendt : *Vies politiques*, chapitre « Hermann Broch », 1^{ère} partie, « Ecrivain malgré lui », traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, « Tel », Paris, p. 140 sqq. Ce chapitre reprend le texte qui a servi de préface à *Création littéraire et connaissance* de Broch, traduit de l'allemand par Albert Kohn, Gallimard, « Tel », Paris, p. 7 sqq.

primat éthique de celle-ci sur celle-là. A la condition d'admettre, évidemment, qu'il y ait moyen de comprendre *La Mort de Virgile* comme l'évocation de la dernière journée du cygne de Mantoue, lequel décide de brûler *L'Enéide* dans l'intérêt de la connaissance (ici superlativement messianique) et comme par un tremblement vertigineux en face d'un sacré à venir, l'épopée étant alors considérée par son auteur comme un pur jeu ornemental et formel, splendide et génial certes, mais à un âge où, le XX^e siècle rejouant l'Antiquité, la splendeur et le génie deviennent un luxe crapuleux et une vanité innommable. Virgile, finalement, cède à l'exigence amicale de l'empereur qui lui enjoint de n'en rien faire, et sauve *in extremis* le délicieux poème délictueux. Il n'empêche, le coup est porté et ce coup dit que *la littérature est toujours de trop* pour le poète déchiré entre le refus d'un monde en plein déclin (les années noires de l'empire romain et les années brunes du III^e Reich) et le pressentiment d'une nouvelle réalité à poindre, « une réalité éthique et sacrée », écrit Broch, « dont l'ère va bientôt commencer ». *La Mort de Virgile*, de ce point de vue, tient tout entière dans le sacrifice de la forme et de la fiction, dans le reniement de la création par la création elle-même, et dans sa soumission absolue à ce qu'il faudrait appeler chez Broch le sacré humain. Virgile a obsédé Broch, qui en vu en lui (comme T.S. Eliot à la même époque, ou comme Joyce hanté par Homère pour des motifs assez semblables) l'annonceur du dernier écrivain. La fin rejoint le commencement, le commencement contient la fin, et le premier écrivain de la fin est le dernier écrivain du monde.

Virgile en poète apocalyptique ? « Und das Ende war der Anfang », dit Broch dans *La Mort de Virgile*. « In my beginning is my end, in my end is my beginning », dit T.S. Eliot dans *East Coker*. « The Vico road goes round to meet where terms begin », dit encore Joyce dans *Finnegan's Wake*. On connaît le succès du mythe nietzschéen de l'éternel retour auprès de nombre d'écrivains des années 1930. Et l'on pourrait également faire état ici de son surgissement chez les contemporains de Broch, et parmi les plus grands : chez Svevo, chez Claudel, chez Th. Mann, chez Rilke, chez Pessoa, chez Pound, chez Guillen, chez Valéry, chez Hofmannsthal, chez Yeats, chez Stefan George. Génération perdue – perdue à la littérature.

De Virgile, Broch remonte à Kafka – à Kafka, comme on l'a dit précédemment, qu'il tenait pour un *alter ego* inimitable et insaisissable, à la fois égal et infiniment supérieur – parce que l'auteur du *Château*, une fois percé le secret superbe de la parabole, a placé la suspicion pour l'art au-dessus de l'art lui-même. « Kafka a atteint le point où il faut choisir entre deux termes : ou la littérature sera capable de s'engager dans la direction du mythe, ou elle fera banqueroute. Et Kafka, dans son pressentiment de la théogonie nouvelle qu'il avait à réaliser, luttant avec son amour et son dégoût de la littérature et sentant l'ultime insuffisance de toute approche de l'être par le moyen de l'art, décida d'abandonner le royaume de la littérature et demanda que son œuvre fût détruite. Il le fit dans l'intérêt de l'univers dont la nouvelle idée mythique était déposée en lui. » Par quoi Kafka l'auto-incendiaire rejoue

Virgile l'auto-incendiaire : l'œuvre, condamnée à errer un moment au creux de l'éphémère et contrainte à ne point lui survivre, se donne pour être consommée. Là réside, si l'on ose dire, le « brûlant secret » (Stefan Zweig) de la création apocalyptique dont Kafka aura été le prophète génial et Broch l'exécuteur testamentaire. Et, *mutatis mutandis*, ni Max Brod ni Auguste n'ont compris (ou n'ont voulu admettre) que, pour que le sacré advienne, l'œuvre dût s'évanouir, qui ont chacun à leur façon conspiré avec dévotion à sa préservation. L'œuvre de la fin du monde ne connaît nul lecteur : Brod l'ami de Kafka comme Auguste celui de Virgile, sombres doubles de l'imaginaire brochien, sont les derniers à avoir cru à l'idée que l'art soit susceptible de survivre au cauchemar que chacun sait. Et Broch a introduit, ou réintroduit l'idée, chez les *faux lecteurs* que nous sommes, que l'acte de lecture participe toujours, peut-être d'une violence, sans doute d'une soumission à la mort de l'écrit. Il n'y a pas d'œuvre qui ne soit, sous cet angle, et selon l'expression magistrale de Musil, d'œuvre « pré-posthume ». Car la création littéraire a beau procéder du langage, même liée à la musique (selon la technique si brochienne de « la transformation du temps en espace » par la musique, où la successivité du monde devient simultanité du récit pour annuler la mort, ou encore selon la technique, assez voisine, du leitmotiv symphonique employé par H. Hesse dans *Le Loup des Steppes* en 1927, par Huxley dans *Contrepoint* en 1928 et par Th. Mann dans *La Montagne magique* en 1924), elle demeure nécessairement étrangère au Logos et au Verbe.

A la question « Que devons-nous faire ? » qu'il pose dans son essai sur *Hofmannsthal et son temps*, l'essai où il définit la « joyeuse Apocalypse » à l'orée du XX^e siècle, le siècle selon lui « de la plus sombre cruauté » liée au « vide des valeurs », à cette question Broch répond en lui en substituant une autre, *la dernière question du monde*, qui sera appelée à prendre corps peu à peu dans son système théorique : « Peut-on représenter la totalité du vivant en attendant la totalité de la mort ? » Ici, assurément, avec le double modèle virgilien et kafkaïen, l'activité poétique se change en extase, et l'homme brochien de somnambule se change en funambule avançant le long d'un fil tendu entre le fini et l'infini. Il y a néanmoins une chose que Broch a toujours sue : *qu'avec la « Dichtung » c'est à peine si l'on peut découvrir la « Wahrheit », et qu'il est sûr qu'elle ne peut créer de sacré, voire, qu'il ne lui est pas permis de l'approcher.* Le poète, comme chez Platon (et en dépit de tout ce qui sépare Broch de Platon), est chassé du sacré, non pas seulement parce qu'il serait indigne d'exercer un sacerdoce détourné de sa fonction primordiale, mais surtout parce que, passé un certain stade, un stade qui va beaucoup plus loin ici que celui où se sont arrêtés Novalis et Hölderlin, la tentation poétique est une tentation sacrilège. Rêver de la perfection, à l'âge où le monde créé et fait pour durer une éternité périclite, c'est porter atteinte au pouvoir du créateur, rivaliser scandaleusement avec sa volonté et briser la principale des vertus théologiques : l'espérance. Et il faut perdre l'espoir, songent ainsi Esch dans *Les Somnambules* et le grand-père de Mélitta dans *Les Irresponsables*, pour retrouver l'espérance.

Ceci permet d'expliquer l'admiration de Broch pour Hofmannsthal, en particulier pour son dernier drame, *La Tour* (1925), et inversement sa méfiance à l'endroit de Rilke et de ce qu'il nomme chez l'auteur des *Sonnets à Orphée* le souhait constant (ou le vœu pieux) de « la connaissance de la foi par la poésie ». Sous le règne épouvantable du « gigantesque » (Jünger) qui consacre l'avènement de la modernité, la petite création, la création humble ou encore la forme poétique de la « minima moralia » (Adorno) doit obligatoirement prévaloir. L'irruption des monstres, qu'ils se nomment Huguenau ou Zacharias, a fait sourdre le sentiment chez le poète apocalyptique de ce qu'il faudrait appeler une poétique minimale ou, plutôt, superlativement dotée chez Broch d'une finalité éthique et sacrée, une poétique de l'humilité. « Jamais, au grand jamais, l'art n'est susceptible d'être élevé dans l'ordre de l'absolu et il doit nécessairement rester muet dans l'ordre de la connaissance. » Voilà la découverte majeure que fait Andreas devant l'apiculteur à la fin des *Schuldlosen* : « Au royaume des formes il n'y a pas de morale, il n'y a que des criminels. Au fond du moi, l'infini est apparié au néant, inaccessible à la bête. Entre l'infini et le néant se trouve inclus le monde de la réalité, reconnu et créé par l'homme, inaccessible à la bête, et aussi au monstre politique. Entre l'infini et le néant est enclavé l'espace de la responsabilité humaine, inaccessible lui aussi à la bête. Nous nous consolons aujourd'hui à la pensée que nous arriverons toujours à supporter l'Apocalypse. Nous sommes indifférents aux souffrances d'autrui, indifférents à notre propre sort, indifférents au moi de l'homme, indifférents à son âme. Peu importe qui sera traîné le premier au lieu de supplice, toi aujourd'hui, moi demain. Il nous arrive de faire le bien, mais ce sont des compromis. C'est pourquoi l'orientation juste ne peut pas être maintenue en se tournant vers le bien, mais en se détournant du mal terrestre, en combattant la bête et son caractère monstrueux, afin d'atteindre la mesure suprême d'un absolu vraiment concret. Une déclaration de guerre véritable à la présence et au présent apocalyptiques du monstre, voilà le nouvel appel à la responsabilité dont nous aurons à reconnaître la valeur absolue, en acceptant l'ordre de soulèvement actif contre le mal. Ainsi, éloignés de toute grandiloquence utopique, nous avons le devoir de nous imposer une honnêteté sobre, car toute la question réside dans une purification du monde sans cesse renouvelée, quand le bien et le mal, mêlés de façon impie et funeste, pourront de nouveau être démêlés. »⁴⁰ Ou alors, nous lecteurs, devons nous consoler, à travers l'œuvre de Broch, à la pensée « qui fait notre sacré moderne », selon la belle formule de Habermas, et qui veut que « notre propre relation à la grandeur soit une relation brisée ».⁴¹

Pascal DETHURENS
Université de Strasbourg

⁴⁰ *Les Irresponsables*, pp. 268, 269 et 271.

⁴¹ Jürgen Habermas : « Martin Heidegger », in *Profils philosophiques et politiques*, Gallimard, Paris, 1974.