

**L'OP. 717 DANS LE DOCTEUR FAUSTUS
DE THOMAS MANN**

Jean-Philippe Guye

« Il était advenu que la sonate, dans ce deuxième mouvement, cet énorme mouvement, s'était achevée à jamais. Et lorsqu'il disait : "la sonate", il n'entendait pas désigner uniquement celle-ci, en ut mineur, mais la sonate en général, en tant que genre, en tant que forme d'art traditionnel : elle avait été amenée ici à sa fin, à faire une fin, elle avait rempli son destin, accompli son but insurpassable, elle s'abolissait et se dénouait, elle prenait congé – le signe d'adieu du motif "ré sol sol" adouci mélodiquement par l'ut dièse était un adieu dans ce sens général aussi, un adieu grand comme l'œuvre, l'adieu à la sonate. »

Thomas Mann, *Le Docteur Faustus*, p. 59

Une partie du chapitre VIII du *Docteur Faustus* de Thomas Mann consiste dans la mise en scène romanesque d'une analyse musicale de la trente-deuxième sonate, op. 111, de Beethoven. Serenus Zeitblom et Adrian Leverkühn, les deux principaux personnages du roman, assistent, encore adolescents, à une conférence donnée du piano par Wendell Kretzschmar, un musicologue original et bègue. Celui-ci, tout en jouant, chantant, trébuchant sur les mots, initie les jeunes gens et l'assistance, aussi clairsemée que médusée, aux secrets du « style tardif » de Beethoven. La scène est plutôt comique, le récit vif. L'approche, très imagée mais parfois technique, des deux mouvements de la sonate, prend environ six pages¹. La suite du chapitre évoque d'autres conférences de Kretzschmar, portant sur Beethoven et la fugue, les rapports entre barbarie et culture, l'existence d'une musique pour l'œil (« *eye music* »), et, sous forme d'une allégorie historique relayée par une conversation entre les deux garçons sur le chemin du retour, la possibilité d'une mise en ordre de la composition par un système musical abstrait – question qui sera au cœur du roman, avec « l'invention » par Leverkühn du dodécaphonisme, dix ans avant l'op. 23 de Schönberg.

Nous nous arrêterons plus particulièrement sur l'approche de l'univers beethovénien, qui intègre une polyphonie de points de vue qu'il n'est pas facile de démêler². Thomas Mann a lui-même souvent souligné le travail de « montage » – de « recopiage supérieur », auquel il se livrait : « Ce dont je tiens avant tout à m'expliquer par un commentaire, c'est le principe du *montage* qui traverse singulièrement, et d'une manière peut-être assez choquante, tout ce livre – à visage découvert, il est vrai, et sans en faire aucunement mystère. [...] Je prends le personnage historiquement donné et connu, je le colle dans mon texte et fais disparaître les raccords, je le laisse s'immerger dans la composition comme un thème mythique et vagabond, qui appartient à tout un chacun³. » On sait qu'avec ou sans accord préalable, la question de la « propriété intellectuelle » devait inévitablement revenir au premier plan, tant dans la relation de Mann avec Schönberg, qu'avec même Adorno, vis à vis de qui cette longue lettre justificative se proposait d'aplanir les difficultés⁴.

¹ Pages 54 à 59, dans la traduction de Louise Servicen, préfacée par Michel Tournier, Paris : Albin Michel, 1950 (réédition, livre de poche, 2004). Toutes les citations du roman utilisent ici la pagination de l'édition originale. Les références au texte allemand sont celles de l'édition de 1947 (S. Fischer Verlag, 1960).

² Polyphonie. Mann emploie l'expression dans le « *Journal du Docteur Faustus* » (1994, p. 30), chronique de la genèse du roman, ou « roman d'un roman », écrite *a posteriori*, en 1948, que nous appellerons ici *Die Entstehung*, pour le différencier du véritable *Journal*, également disponible.

³ Thomas Mann à Adorno, 30 décembre 1945 (Mann / Adorno, 2009, p. 23). Sur la technique du « montage », « frénésie nouvelle, appliquée au montage de données factuelles, historiques, personnelles et littéraires » [...] « étrange licence dans la réalité spirituelle », cf. aussi *Die Entstehung*, p. 30-31, et la préface de Dominique Iehl (Mann, 1990, p. 285).

⁴ « Je ne veux pas essayer de gagner vos bonnes grâces » lui écrit-il plus loin, voulant évidemment signifier l'inverse.

I. SOURCES. THOMAS MANN ET L'ART DU « MONTAGE »

I.a. Sources musicales

Thomas Mann pratiquait pour chacun de ses romans un important travail de documentation préalable. Dans le cas de ce « roman de la musique⁵ » qu'est *Le Docteur Faustus*, ce travail était compliqué par l'aspect « réservé » (« il n'est point de domaine plus jalousement gardé⁶») de la technique musicale, que l'auteur ne possédait pas en propre, et devant laquelle il était plutôt réticent. « L'étude approfondie de la technique musicale me fait peur et m'ennuie », écrit-il au moment de la rencontre avec Adorno⁷. Certes, la musique lui avait « toujours été très proche⁸ », la famille Mann fréquentant à Munich – comme en Californie – de nombreux musiciens de haut vol, à commencer par Bruno Walter⁹. Ses goûts, comme pour beaucoup de ses contemporains, s'arrêtaient plutôt à Wagner¹⁰ – dont il avait d'ailleurs tendance à repérer l'héritage partout, même dans *Lulu*, dont il entend la création à l'opéra de Zurich, en 1937¹¹. Bien qu'il se flatte, comme romancier, de la musicalité de son œuvre, évoquant les propos d'Ernst Toch qui parlait, à propos de la « musique personnelle » de ses romans, de « la frontière abolie entre la musique en tant qu'élément professionnel et élément universel¹² », il était conscient du risque de paraître un piètre connaisseur, dès lors que des descriptions techniques devenaient nécessaires. « Par malheur, ajoutait-il, cette fois la généralité ne suffisait plus. Même, il rejoignait presque un bousillage de dilettante. Il fallait le métier¹³. »

C'est donc en rechignant que l'écrivain se résout à un important travail de documentation, dont témoignent le *Journal* aussi bien que *Die Entstehung* : « au moins deux douzaines » d'ouvrages généraux, lus « "crayon en main"¹⁴ », avant les premières lectures d'Adorno, au début du mois de juillet 1943, alors que sept chapitres du roman sont déjà rédigés. Plus abondantes que minutieuses, en allemand plus souvent qu'en anglais, ces lectures se poursuivent, au hasard des rencontres, pendant toute la rédaction du roman : les lettres de Hugo Wolf, qui se confondent avec les toutes premières notes sur l'œuvre future¹⁵ ; *l'Histoire de la musique* de Paul Bekker (avril 1943) et son *Beethoven* (avril 1944)¹⁶ ; *le Beethoven* de Schindler, lu pendant la rédaction du chap. VIII, qui s'avère la source générale principale pour ce chapitre ; *Music here and now* d'Ernst Krenek¹⁷, une conférence sur la musique « contemporaine » de Gerhard Albersheim¹⁸ ; les Écrits d'Alban Berg (janvier 1944). À quoi s'ajoutent de nombreuses conversations mondaines ou privées avec Ernst Krenek, Bruno Walter, Ernst Toch, Arnold Schönberg, Otto Klemperer, Alma Mahler-Werfel, Hans Eisler, Alfred Einstein... le seul conseiller privé régulier étant, jusqu'à la fin de la rédaction, Theodor W. Adorno.

Thomas Mann avait dû laisser la plus grande partie de sa vaste bibliothèque, dans sa maison de Munich, en 1933. Sa documentation se construit donc au hasard des rencontres et des conseils de ses interlocuteurs, dont il n'hésite pas à tirer tout le parti qu'il peut. Certaines notations du *Journal* témoignent assez ingénument de la conception très « instrumentale » qu'il a développée de ses relations mondaines. Ainsi, après sa première entrevue

⁵ *Die Entstehung*, 1994, p. 39.

⁶ *Id.*, p. 38.

⁷ *Journal*, 5 juillet, 1943.

⁸ *Die Entstehung*, p. 38.

⁹ Cf. dans les souvenirs de Klaus Mann, *Le Tournant* (1942-1948), les nombreuses pages consacrées au chef d'orchestre et à sa famille, ainsi que le texte d'hommage de Thomas Mann, « La mission de la musique », en février 1944 (in *L'Herne*, « Thomas Mann », p. 198-200).

¹⁰ Malgré des sentiments partagés à son égard, il avoue dans son *Journal* avoir « le sentiment de ne pas pouvoir au fond souffrir Mahler. "Un petit oiseau chante dans la forêt", avec un violon solo, qu'est-ce que cela peut m'apporter, avec cet homme crispé dans la violence ? » (À propos du *Chant de la terre*, *Journal*, 15 décembre 1946).

¹¹ « Art expressif souvent proche de *Tristan*, qui montre que W. était dans *Tristan* le plus près d'annoncer l'avenir. » (*Journal*, I, 2 juin 1937)

¹² *Die Entstehung*, p. 38. Cf. aussi *Correspondance Mann / Adorno*, p. 25.

¹³ *Id.*, p. 38. Dans *la Montagne magique*, un chapitre entier (« Flots d'harmonie ») est consacré à des descriptions d'œuvres musicales (*Aïda*, *le Prélude à l'après-midi d'un faune*, *Carmen*, « *Der Lindenbaum* » de Schubert), mais celles-ci restent entièrement « impressionnistes ».

¹⁴ *Id.*, p. 39.

¹⁵ « Lettres au professeur Arlt et à Mc Leish à propos du vieux livre de Faust et des lettres de Hugo Wolf. » (*Journal*, 15 mars 1943)

¹⁶ Paul Bekker (1882-1937). L'édition française du *Journal* donne l'orthographe « Becker », qui paraît une erreur. Son *Beethoven* date de 1911, 1925/39 pour la version anglaise ; la *Musikgeschichte* de 1926, et 1927 pour la traduction anglaise.

¹⁷ *Id.* p. 37. Mann indique une liste d'autres titres, p. 87. Le premier ouvrage sur la musique lu pendant la phase préparatoire furent, d'après ses dires, les « Mémoires » de Stravinsky (*Chroniques de ma vie*), puis, une fois la décision prise, des lettres de Hugo Wolf. *Id.* p. 9, et 16.

¹⁸ *Correspondance Mann / Adorno*, p. 17.

avec Schönberg, chez Franz Werfel et Alma Mahler-Werfel, alors que rien du futur système de Leverkühn n'est encore conçu. « À 7 heures, suis allé chez les Werfel, à Beverly Hills : nous avons mis longtemps à trouver leur maison. Soirée avec les Schönberg. Lui ai demandé beaucoup de renseignements sur la musique et l'existence de compositeur, et il tombe très bien qu'il insiste lui-même pour que nous nous fréquentions¹⁹. »

Du côté des lectures, bien que Mann se plaigne de la nécessité du détour par cette documentation²⁰, peu de temps sépare les premières traces du projet *Faustus* (14 mars 1943) de la mise en train de la rédaction (23 mai). D'où la bénédiction que fut pour lui la rencontre avec Adorno, au début du mois de juillet, en particulier sur le terrain de la musique « nouvelle », pour laquelle l'écrivain ne marque pas d'appétence particulière.

I.b. Wendell et Hermann Kretzschmar

Parmi les sources secondaires, se pose la question du modèle du conférencier, mentor de Leverkühn, Wendell Kretzschmar. Thomas Mann lui-même reste muet sur ce choix. Kretzschmar apparaît très tôt dans la rédaction, début juillet 1943. Le romancier écrivait les chapitres dans l'ordre définitif du récit, et les retouchait relativement peu ensuite. Or, le personnage est l'homonyme de Hermann Kretzschmar (1848-1924), musicologue allemand, promoteur de « Guides » musicaux pour les salles de concert²¹, qui rencontrèrent un important succès dans les pays germaniques, à l'époque de la jeunesse de Mann. Promoteur de l'herméneutique musicale, ses méthodes semblent singulièrement proches, on le verra, d'une partie du « style analytique » déployé lors du commentaire de l'op. 111. Nous n'avons cependant pas pu déterminer quelle connaissance Mann avait eu du véritable Kretzschmar, en Allemagne avant 1933 plutôt qu'aux Etats-Unis (les ouvrages de celui-ci n'étant pas traduits en anglais). Les *Journaux* de l'écrivain ne le mentionnent nulle part. Simple réminiscence ou apport plus conscient ? Sans refléter – à notre connaissance – ses particularités pittoresques (le bégaiement), le personnage incarne un type d'approche, verbale en même temps qu'active de l'analyse (il parle depuis le piano, et joue entièrement la sonate qu'il commente), approche imagée, subjective, que le narrateur décrit avec une évidente sympathie. Elle pourrait constituer une appropriation ironique de l'herméneutique visée par le véritable Kretzschmar. À moins que ne se transpose, plus probablement, le rôle de pédagogue et d'humaniste d'Hermann Kretzschmar, au début du siècle. Directeur de l'Institut de musique sacrée de Berlin (*Institut für Kirchenmusik*), il avait eu la volonté de faire de l'histoire de la musique une part intégrante de l'histoire de la culture, tout en participant à une forme exigeante de vulgarisation. « Désireux de rénover l'éducation musicale, de la sortir de son isolement d'amphithéâtre et de la rendre accessible à un plus large public, il était attentif à l'enseignement de la musique dans les écoles comme chez les particuliers, de même qu'à l'éducation plus poussée des professionnels et des musiciens amateurs²² ».

Le « montage » romanesque mêlant Wendell Kretzschmar aux idées d'Adorno, dans le chapitre VIII, au moment même où l'écrivain rencontre le philosophe, on ne peut que se demander quelle est la part, pour la conception du personnage comme pour ses analyses, d'imitation, de transposition, de parodie, de ces deux « modèles ».

¹⁹ *Journal*, 8 mai 1943. Ces phrases confirment qu'à cette date Schönberg n'était nullement encore un des « modèles » de Leverkühn. Thomas Mann avait correspondu brièvement à deux reprises avec lui jusque-là, en 1930 et 1938-1939, les deux fois à l'initiative de Schönberg (cf. Mann / Schönberg, 2002, p. 17-32).

²⁰ « Ce matin, ai travaillé au VIII^e chapitre. Fatigué et déprimé. Décidé de faire maintenant passer au second plan le roman, dont j'ai forcé l'avancement, pour me consacrer à la lecture, que je maudis il est vrai, mais que je dois tenir jusqu'à l'automne. » (*Journal*, 6 août 1943)

²¹ *Führer durch den Konzertsaal*, Leipzig : 1898-1939. L'ouvrage, qui dans sa dernière édition comporte près de deux mille pages, examine trois cents ans de musique vocale, religieuse et profane, ainsi que de « symphonies et suites », de Monteverdi à Bruckner.

²² « He sought to remove musical education from its isolated position in the lecture hall and to make it available to a wider public; he was therefore concerned with teaching music in schools and private homes, as well as the further education of both professional and amateur musicians. » (Gaynor / Wiechert, 2007-2015)

I.c. Adorno. Un « étonnant connaisseur »

La plus grande partie – mais non la totalité – des théories développées par le Kretzschmar du roman, et reprises plus tard à son compte par Leverkühn, s’inspire directement des idées du philosophe Theodor Wiesengrund Adorno, un des nombreux compagnons d’exil de Thomas Mann à Los Angeles²³. Adorno, qui n’avait alors qu’une quarantaine d’années, était encore peu connu. Mann, qui l’avait rencontré en mars 1943 chez Horkheimer, l’élut dès le mois de juillet comme son « *informateur*²⁴ », « l’aide, le conseiller, l’instructeur plein de sympathie [...] par son exceptionnelle compétence et son niveau spirituel²⁵ ». Il le restera, à part quelques éclipses, pendant toute la gestation du roman : fournisseur d’idées neuves, spécialiste de musique « moderne », relecteur, vérificateur des éléments techniques que le romancier est obligé d’incorporer. « J’ai besoin d’intimité musicale et de détails caractéristiques, ce que je ne puis obtenir que d’un connaisseur aussi étonnant que vous », lui écrit-il à la fin de la première lettre qu’il lui envoie, le 5 octobre 1943²⁶. En octobre 1944, il envisage de lui confier l’ensemble du manuscrit à relire – privilège unique – ce qu’il ne fera que le 5 décembre 1945 : « Après dîner, allé chez les Adorno ; je lui ai remis le manuscrit afin qu’il me donne des conseils sur l’imagination en matière de musique une fois qu’il aura pris connaissance du contenu intellectuel²⁷. »

Adorno, qui composait également à cette époque, avait été proche des musiciens de l’École de Vienne, de Berg en particulier dont il avait été l’élève, tout en entretenant des rapports ambivalents avec Schönberg et sa musique. Cette distance – qui se retrouve dans les rapports « mondains » des communautés d’exilés à Los Angeles – contribua, tant à l’analyse « démoniaque » du dodécaphonisme, qu’à la dégradation ultérieure des rapports entre Schönberg et Mann, malgré les efforts tardifs de ce dernier. Il faut noter que Schönberg, que Mann ne rencontrait qu’occasionnellement à l’époque de la rédaction du *Docteur Faustus*, ne fut quant à lui à aucun moment consulté, ni même informé de son implication involontaire dans le roman. À aucun moment de la rédaction du roman, Schönberg ne deviendra un interlocuteur privilégié de l’écrivain, toute la documentation sur le dodécaphonisme se faisant par le biais d’Adorno – ce dont le compositeur ressentira un évident dépit²⁸. C’est en revanche bien la *Philosophie de la Nouvelle musique* d’Adorno, dont la première partie, largement consacrée à Schönberg, était terminée en 1940, qui constitua plus tard la principale source du roman, comme Mann le reconnut à de nombreuses reprises. Le travail d’appropriation créatrice, dont rendent compte aussi bien les *Journaux* que la *Correspondance*, a porté de manière privilégiée sur les idées d’Adorno, avec lesquelles les intuitions et représentations de Mann entraient parfois en congruence – du moins celui-ci voulait-il le croire – y compris pour des textes anciens comme *Tonio Kröger* ou la *Mort à Venise* : « Des idées [d’Adorno] sur la mort et la forme, le moi et l’objectif, pouvaient aussi bien passer pour des souvenirs personnels à l’auteur de certaine nouvelle vénitienne écrite vingt-cinq ans plus tôt²⁹. »

Quant à l’approche du dernier Beethoven qui nous occupe ici, elle s’appuie pour l’essentiel sur un bref texte, « *Spätsil Beethovens* » (« Le style tardif chez Beethoven »), écrit par Adorno en 1934, publié en 1937, dont les idées sont reprises, parfois littéralement, dans les considérations du conférencier. C’est en juillet 1943³⁰ que Mann est en possession de l’article,

²³ Sur l’impressionnante liste des émigrés allemands ou autrichiens, en Californie, cf. F. Randol-Schoenberg, in Mann / Schoenberg, 2002, p. 5-8.

²⁴ Mann à Adorno, 12 décembre 1948. Le terme avait été utilisé par Schönberg, dans une lettre ouverte peu amène, datée du 13 novembre 1948, à la *Saturday Review of Literature*. Thomas Mann transmet ce document à Adorno, en lui recommandant de ne pas réagir. Cf. *Correspondance* Mann / Adorno, p. 37-39.

²⁵ *Die Entstehung*, p. 40.

²⁶ Thomas Mann à Adorno, *Correspondance*, 2009, p. 15.

²⁷ *Journal*, 5 décembre 1945. Le roman en était au chapitre 35 (sur 48). Une importante conversation s’ensuivra (3 janvier 1946), époque à partir de laquelle certaines réticences apparaissent dans le *Journal* de l’écrivain.

²⁸ Et ce malgré la déclaration d’intention de Thomas Mann au lendemain de leur rencontre : « Il faudrait se revoir bientôt. La dernière fois on ne pouvait guère parler de “l’essentiel”, la musique et son destin que vous avez contribué à déterminer, destin qui me préoccupe actuellement beaucoup pour des raisons bien fondées. » (Mann à Schönberg, 30 juillet 1943). La proposition resta néanmoins largement sans lendemain.

²⁹ *Die Entsehrung*, p. 44.

³⁰ *Correspondance* Mann / Adorno, 2009, p. 11.

qu'il lui rend le 5 octobre. Ce court texte a largement nourri le chapitre des conférences, provisoirement achevé entre le 20 et le 30 septembre³¹. Le 27 septembre, le couple Adorno dîne chez les Mann. Après le repas, l'écrivain lui lit cette première version du chapitre VIII, comme il a coutume de le faire, devant des auditoires privés, n'attendant nullement pour cela l'achèvement de l'ensemble, ni la phase ultime de révisions. Adorno l'approuve et le conforte : « Il a apprécié et confirmé mon intimité avec la musique. Objections de détails [...]. Dans l'ensemble, a contribué à me tranquilliser³². » L'écrivain continue de « corriger, polir, amplifier » le chapitre dans les jours suivants. Le 4 octobre, nouvelle rencontre chez Adorno, avec cette fois un piano. Le philosophe lui joue « d'un bout à l'autre » l'op. 111, tandis que Mann se tient « auprès du piano à le regarder [...] de manière extrêmement instructive³³ » (il ne semble pas qu'Adorno commentât tout en jouant, à la manière de Kretzschmar – exploit d'ailleurs redoutable) – et établit des parallèles avec l'op. 31/2, absents quant à eux du roman. Dans la lettre du lendemain, avec laquelle il lui renvoie son article³⁴, l'écrivain reconnaît sa dette théorique – ou plutôt celle du Kretzschmar du roman – envers les idées d'Adorno. Il était prisonnier jusque-là, convient-il, de la représentation romantique usuelle d'une « personnalité » brisant subjectivement les conventions afin de se les approprier. Au contraire, le thème de la « convention souveraine » va se trouver développé par le conférencier. La vision adornienne du style tardif a donc été aussitôt intégrée au roman, sous forme de la première conférence de Kretzschmar. La suite de la lettre de Thomas Mann commente justement ce processus d'appropriation, qui est aussi une forme d'objectivation – le monde et ses idées tendant au fond à un livre : le sien. « Ne vous étonnez pas si sa faconde intègre aussi ces aperçus-là. Je ne recule dans ce cas devant aucun montage, et ne l'ai d'ailleurs jamais fait. Ce qui a sa place dans mon livre doit y trouver place, celui-ci saura bien le résorber³⁵. » Le livre est un organisme qui commande, absorbe, digère ; et Mann, comme il l'écrit ailleurs, ne croit pas à la propriété intellectuelle des idées. Il l'écrit, avec un certain cynisme, en 1945 : « Au dîner, Bruno Walter et sa fille. Lu dans mon bureau les passages Opus 111 et Beissel – avec un effet surprenant, émouvant, sur W[alter]. Il paraît qu'on n'a jamais dit de choses aussi vraies sur Beethoven. Et pourtant, bien des choses sont reprises d'Adorno comme si elles venaient de moi. Je prends mon bien où je le trouve³⁶. » Le « Journal » du *Docteur Faustus*, sera néanmoins écrit en 1948, aussi bien pour tenter de rendre justice aux apports d'Adorno, que pour les relativiser. Le philosophe, qui s'attendait certainement à une forme de reconnaissance moins cryptée que le « Wiesengrund » de Kretzschmar, s'était entre-temps avisé qu'il avait été largement instrumentalisé : « Explosion hystérique d'Adorno, dans la poitrine de qui bouillonne la conscience d'avoir pris part à la partie musicale du *Faustus*. Quelque peu inquiétant³⁷. »

La teneur des propos d'Adorno – sur lesquels nous reviendrons – s'avère pourtant très distincte d'une partie de l'approche analytique de l'*Arietta*. Tout en rendant directement hommage au philosophe, par l'emploi de son premier patronyme (*Wiesengrund* : « sol de prairie³⁸ »),

³¹ *Die Entstehung*, p. 52.

³² *Die Entstehung*, p. 44. Dans le *Journal* : « Ai lu le texte d'Adorno [probablement « *Spätstil* »]. Ce dernier est venu dîner avec sa femme. À table, avons parlé de détails de la philosophie de la musique. Ai ensuite donné lecture du chapitre des conférences. Il m'a confirmé en faisant mon éloge ma connaissance intime de la musique. [...] Cela a dans l'ensemble servi à me rassurer. Avons pris rendez-vous pour vendredi. » (27 septembre 1943)

³³ *Id.*, p. 45.

³⁴ Cf. plus loin, III.B.2, note 105.

³⁵ *Correspondance Mann / Adorno*, 5 octobre 1943.

³⁶ *Journal*, 23 septembre 1945. La dernière phrase, qui vient de Molière, est en français dans le texte. Bruno Walter exprima son admiration pour le chapitre Beethoven, dans une lettre à Katia Mann, le 25 décembre 1945 (cf. *Correspondance*, 2009, p. 25, note 9).

³⁷ *Journal*, 7 février 1948. Cf. aussi *Correspondance*, 2009, p. 12 et la lettre de renseignements qu'envoie Adorno, le 5 juillet 1948 (p. 33-34). L'hostilité de l'épouse de Mann, ainsi que de leur fille Erika, envers Adorno, restreignent semble-t-il l'expression de la « reconnaissance » de l'écrivain envers celui-ci. « Parlé avec K [...] et Erika du problème "Adorno" dans mes "Souvenirs" [...] La question qui se pose est jusqu'où il faut aller en détail dans la reconnaissance de l'aide qu'il m'a apportée. Question aussi du tact autobiographique [sic] et du danger de désillusions inutiles. » (*Journal*, 26 octobre 1948)

³⁸ Adorno avait choisi d'utiliser le nom de sa mère, Wiesengrund étant celui de son père. Cf. plus loin, IV.a, pour cette analyse.

en illustrant prosodiquement ses métamorphoses, elles paraissent davantage s'apparenter à « l'idée poétique » et à la forme d'herméneutique prônée par le véritable Kretzschmar. On voit mal Adorno se prêter à la poétisation, au sens propre « fleur bleue », du thème de l'*Arietta*, qui vient à l'issue de ces pages contrepointer de manière fort hétérophonique, le propos philosophique sur la convention souveraine et la présence de la mort dans le style tardif. De l'étonnant syncrétisme analytique qui en résulte, et que peu d'auteurs relèvent, nous souhaiterions désembrouiller quelque peu l'écheveau, tout en en restituant autant que possible, les principales implications.

II. Les acteurs romanesques

Docteur Faustus raconte la vie d'Adrian Leverkühn, compositeur allemand imaginaire, né en 1885 et mort en 1940. Le narrateur situe lui-même son récit entre le 27 mai 1943, « deux ans » [sic] après la mort de Leverkühn, et 1945 ou 1946, peu après la fin de la guerre, faisant donc presque exactement coïncider les dates d'écriture du récit³⁹ et du roman, du narrateur et de l'auteur. *Docteur Faustus* fut terminé en 1946, à Los Angeles, et publié en 1947, sous le titre *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde* (« Docteur Faustus. La vie du compositeur allemand Adrian Leverkühn racontée par un ami »). Comme tout romancier (« Madame Bovary, c'est moi »), Thomas Mann projette une part de lui-même dans la plupart de ses personnages, et la généalogie de leurs caractères n'est pas moins mêlée que celle du « montage » d'idées et de « modèles », pour chacun d'eux, motifs et personnages réels étant constamment tressés avec la fiction. La notion de « modèle », comme pour la plupart des créations littéraires (la même question se pose chez Proust) reste cependant à relativiser. Thomas Mann lui-même l'indique dans son *Journal*. « L. Frank m'a demandé si j'avais eu en tête un modèle pour le personnage d'Adrian. Je lui ai répondu que non, et j'ai dit que c'était une figure idéale, un "héros de notre temps". Il est en fait mon idéal, et jamais je n'ai autant aimé un fruit de mon imagination [...] Je suis plein d'une tendresse admirative et émue pour lui⁴⁰. »

II.a. Zeitblom

Les liens entre Zeitblom et Mann sont nombreux. Le narrateur, qui dit être né en 1883, a soixante ans lorsqu'il commence le récit : huit de moins que Thomas Mann à la même date. Ami d'enfance de Leverkühn, catholique, il se décrit comme « docteur en philosophie ». Né en 1875 dans une famille luthérienne de Lübeck, Thomas Mann avait quant à lui renoncé aux études universitaires, aussi bien qu'à la relance de l'industrie familiale périlante, pour se consacrer à la carrière des lettres, rencontrant le succès, dès le début du siècle, avec les *Buddenbrook*. Installé à Munich, qu'il ne quittera qu'avec l'avènement du nazisme, il reçut le prix Nobel en 1929. Bien que Mann ait pris soin de dissimuler les ressemblances entre lui-même et son narrateur⁴¹, il en fait un double, intelligent et raisonnable, provincial et légèrement ennuyeux, parfois bien pensant : « « un humaniste sans envergure⁴² ». La « manière » de Zeitblom, son usage d'apartés, de digressions de toutes sortes, est difficilement dissociable du style de Thomas Mann en général, qui parodie à travers lui un certain « style narratif humaniste », vis à vis duquel il ne peut plus avoir qu'une ironique distance critique (« En fait

³⁹ Cf. *Le Docteur Faustus*, p. 3 et 540. C'est le 23 mai 1943 que Mann commença son roman (*Die Entstehung*, p. 27). Le narrateur dit hésiter à retourner en Allemagne, après ses années d'exil, situation qui correspond à celle de Mann à la même époque. C'est finalement en Suisse, à Zurich, que l'auteur s'installera, en 1952, jusqu'à sa mort en 1955.

⁴⁰ *Journal*, 22 juillet 1944. Thomas Mann ne pouvait anticiper alors les problèmes avec Schönberg, qui ne surviendront qu'après la parution du roman, début 1948, les échauffourées se poursuivant jusqu'en avril 1951. Cf. Mann / Schönberg, 2002, p. 43-95.

⁴¹ Mann était né à Lübeck ; Zeitblom est originaire de Kaisersaschern, petite ville de Thuringe. Mann est le deuxième fils, Zeitblom est « l'aîné de quatre enfants » (p. 7), les enfants de Zeitblom servent dans les armées du Reich (p. 10), ceux de Mann furent tous des opposants actifs au nazisme, comme lui exilés. Thomas Mann quitte l'Allemagne dès 1933, Zeitblom y reste et quitte seulement ses responsabilités professionnelles. Etc.

⁴² Maurice Blanchot, 1973, p. 47.

de style, je ne connais plus guère que la parodie⁴³ »). Zeitblom est largement à Leverkühn ce que Schindler – une des sources principales pour le chapitre VIII – fut à Beethoven : un spectateur fasciné et inconsistant. Non sans humour, Mann se caricature sous les traits d'un narrateur bienveillant et érudit, bavard, quelque peu philistin, bourgeois du « juste milieu » – opportunément prénommé *Serenus* – mais dont la raison médiane garantit justement de la possibilité, aussi bien que de la tentation, d'être aussi un Leverkühn. « Je ressens comme nécessaire l'appel à la sérénité, d'où l'intermédiaire de Zeitblom. » écrit-il au début de la rédaction du roman, la mêlant à l'aspiration au comique⁴⁴. Zeitblom, qui est la « fleur » de son époque (*Zeitblom*), non moins que Leverkühn, mais poussée sur le versant ensoleillé où la culture préserve des envoûtements, semble prémuni des dérives anti-humanistes de l'histoire allemande récente, de son pacte avec le diable. Cette histoire, Zeitblom la contemple comme de l'extérieur, attiré et fasciné, à travers le parcours et la déchéance de son ami, qui s'éteint dans la folie au moment même où l'Allemagne civilisée – celle de Goethe, de Beethoven... et de Mann – semble morte à jamais⁴⁵.

II.b. Leverkühn

Adrian Leverkühn, le compositeur, héros du roman, est l'ami d'enfance de Zeitblom, dont ce dernier retrace l'histoire. Tous deux ne sont encore, au chapitre VIII du roman, que des jeunes gens sensibles et curieux, mais encore insouciant, et nullement marqués par le sceau du tragique. Leverkühn, en tant que créateur, est un autre de Mann, qui n'aurait pas accompli le chemin de lucidité de celui-ci, depuis les *Considérations d'un apolitique*, de 1918, à l'essai *Culture et politique* de 1939 ou aux *Appels aux Allemands* de 1940-1945, mais se voue tout entier à l'envoûtement de l'aberration mentale, qui est dans le roman la métaphore du nazisme. Il intègre d'autres traits associés au génie dans l'œuvre de Mann (*La Mort à Venise*, *Tonio Kröger*...) : mélancolie, solitude, froideur, maladie, morbidité. Bien loin de se limiter à Arnold Schönberg, ses modèles sont nombreux : Hugo Wolf et Nietzsche en particulier⁴⁶. Mais pour la première partie du roman, le « roman de formation » (*Bildungsroman*), il prend aussi des traits de l'auteur lui-même. Leverkühn incarne le génie de l'Allemagne, dont Mann ne saurait se dissocier tout à fait : rationnel et luthérien, théologique et mathématique, musical et spéculatif (Leverkühn ne naît pas pour rien dans la patrie de Bach) ; mais un génie malade (il a contracté la syphilis), mélancolique, désenchanté, et envoûté par le mal. Le « démoniaque », assimilé à la recherche de perfection dans le renoncement à tout élan subjectif, à la chaleur de l'amour, du lyrisme, de la voix humaine, de la subjectivité, s'incarne chez Leverkühn dans l'esprit de géométrie qu'Adorno lui a fait associer au sérialisme – et qui, dans le texte sur Beethoven, est déjà relié à la froideur des conventions et à la présence secrète de la mort. La possibilité d'une alliance entre haute culture et barbarie hante la réflexion de Mann, autant que d'Adorno plus tard, et c'est largement le sujet du *Docteur Faustus* : la revitalisation du mythe faustien, non dans la quête d'une éternelle vitalité, mais en vue d'une œuvre d'art ultime, réalisée dans une forme pure, dénuée de chaleur comme de chair, abstraction réifiée, associée à l'extrême pointe de la modernité musicale, telle qu'Adorno la « raconte » à Mann. Si bien qu'en dehors des questions, d'ailleurs légitimes, de propriété intellectuelle, on peut comprendre l'indignation de Schönberg à voir ainsi compris, avec ces conséquences, le dodécaphonisme ; d'où la réaction que celui-ci crut devoir manifester, et publier⁴⁷.

⁴³ *Die Entstehung*, p. 52.

⁴⁴ « Dans la matinée, ai travaillé au chapitre II. L'aspiration au comique est très forte en moi, et elle s'est accrue depuis la *Mort à Venise*. Je ressens comme nécessaire l'appel à la sérénité, d'où l'intermédiaire de Zeitblom. » *Journal*, 30 mai 1943.

⁴⁵ On pense au suicide de Stefan Zweig, deux ans plus tard, comme aux épidémies de suicides dans les milieux émigrés, décrites par Klaus Mann, le propre fils de Thomas, dans le *Tournant*. Deux des sœurs de Thomas Mann s'étaient suicidées. Klaus mit fin à ses jours en 1949. 1940 est aussi l'année de la mort de Walter Benjamin, dont Adorno fut proche.

⁴⁶ Mais certaines analogies ont été tissées avec Maupassant et même Alban Berg, bien que pour ce dernier, les coïncidences soient, semble-t-il, involontaires (cf. *Die Entstehung*, p. 70).

⁴⁷ Les tenants en sont complexes, le triangle Adorno / Schönberg / Mann n'étant exempt ni de tensions ni d'ambiguïtés. On en trouvera le panorama dans la *Correspondance* des deux hommes (2002) L'affaire se termina, sans réussir à calmer Schönberg, par la publication d'un *post scriptum* à la fin de l'ouvrage, spécifiant la non coïncidence entre le personnage de fiction et le compositeur.

II.c.1. Wendell Kretzschmar

Il est probable enfin que Mann partage également certains des traits qu'il prête à son Kretzschmar. Musicien et mentor du jeune Leverkühn, Kretzschmar se fait l'initiateur enthousiaste du garçon au monde de la culture, en vue de l'expansion sans limite de son monde intérieur. La teneur des leçons du professeur à son élève reflète celle de l'univers humaniste de Mann jusqu'aux années trente : le « monde d'hier », tissé de références et de sens, où la possession de la culture suffit, croit-on, à éloigner la barbarie.

« À grand renfort de digressions et de synthèses, il mêlait tout, d'abord parce qu'il avait une infinité de choses en tête, et qu'à propos de l'une, l'autre lui revenait à l'esprit, ensuite et surtout parce qu'il avait la passion de comparer, de découvrir des rapports, de relever des influences, d'exposer l'interdépendance, l'enchevêtrement de la culture⁴⁸. »

Part faite de la distance ironiquement affectueuse, la description s'applique aussi bien à la manière de Thomas Mann, digressive et profuse, qu'à celle du maître de musique. Kretzschmar est un Américain, émigré en Allemagne : l'inverse de Mann, et d'Adorno, à l'époque du *Faustus*. De même que Thomas Mann, ce n'est pas dans sa langue natale qu'il se livre à ses conférences. L'écrivain raconte, dans ses *Journaux*, les éprouvantes tournées de conférences effectuées aux États Unis, pendant la rédaction même du roman, devant des auditoires parfois aussi improbables que ceux de la petite ville de Thuringe où se produit son conférencier bègue. Bien qu'il semble que le chapitre VIII ait été conçu en partie avant la rencontre avec Adorno, plusieurs traits de la personnalité du philosophe passent dans le personnage de Kretzschmar. Il compose, comme Adorno – quoique avec plus de succès (un opéra, *La Statue de marbre*, a été représenté « sur plusieurs scènes et favorablement accueilli⁴⁹ »). Le titre de l'ouvrage évoque *Don Juan* – donc Kierkegaard, auquel Adorno avait consacré sa thèse. La description de Kretzschmar – guère favorable – peut également, mais comme toujours en partie, s'adapter à Adorno :

« D'apparence insignifiante, de taille au-dessus de la moyenne, le crâne rond, il avait une petite moustache, des yeux bruns, volontiers rieurs, au regard tantôt réfléchi, tantôt pétillant. Sa présence constituait pour la vie spirituelle et culturelle de Kaisersaschern un précieux apport [...] on pouvait compter sur les doigts de la main les membres de la communauté capables de l'apprécier⁵⁰. »

Ces dernières remarques peuvent sans doute s'appliquer aussi à la vie culturelle de la petite communauté en exil à Los Angeles – quoiqu'elle comptât plusieurs membres d'un très grand prestige, à commencer par Horkheimer, chez qui Mann rencontra d'ailleurs Adorno.

II.c.2. Kretzschmar ou la parole liée

La question du bégaiement de Kretzschmar paraît centrale. Kretzschmar, tout en incarnant la part la plus authentique de la culture, essentiellement germanique, qu'il transmet à son élève, demeure un personnage comique : « le bègue, le bouffon systématique et magister dont le souvenir plane ensuite sur tout le roman, ouvre au jeune Adrian (et au lecteur) l'accès du domaine musical⁵¹ ». L'insistance sur ses difficultés d'élocution est frappante, dès la première évocation dans le roman, où elle précède toute autre qualification : « À ces séances se retrouvait l'organiste de la cathédrale, M. Wendell Kretzschmar, un bègue appelé à devenir un peu plus tard le professeur d'Adrian, puis le professeur de chant du

⁴⁸ *Le Docteur Faustus*, p. 80.

⁴⁹ *Id.*, p. 52.

⁵⁰ *Id.*, p. 52.

⁵¹ *Die Entstehung*, p. 38.

gymnase Bonifacius⁵². » À plusieurs reprises, le conférencier sera simplement décrit comme « le bègue » (*den Stotterer*). Il a cependant bien d'autres qualités. Organiste, mais aussi pianiste – il joue devant l'auditoire des conférences de Kaisersaschern l'ensemble de l'op. 111 au piano – tout en chantant et commentant d'une voix de fausset. Violoncelliste également, et professeur de chant, il évoque la figure caractéristique du Cantor de la vieille Allemagne, *musicus* omniscient, témoin d'une époque périmée que Zeitblom comme Mann regardent avec attendrissement. De même, les séances de quatuor auxquelles participe Kretzschmar renvoient-elles aux pratiques quotidiennes et intimes d'une *Hausmusik* typiquement germanique. Les membres du quatuor, où Kretzschmar tient le violoncelle, répètent, un cigare aux lèvres et une chope de bière posée à terre, tout en commentant leur jeu avec de brefs sons labiaux, comme le feraient des joueurs de cartes dans un roman provençal de Marcel Pagnol.

Le ridicule est rarement dissocié de l'affect le plus sincère, dimension qui se retrouve dans le commentaire final de *Arietta*. C'est une part de l'ironie de Mann – la dimension parodique, qui est du côté de la froideur et de la distance, auxquelles succombent dès l'abord la musique de Leverkühn. L'impossibilité du sublime, ou sa coexistence avec le grotesque – comme dans la musique de Mahler – paraît aussi une conséquence du décentrement de la culture allemande, dans le milieu de l'exil : l'*estrangement*, ou « changement de point de vue, soustrayant une idée ou une sensation au monde de la perception familière⁵³ ». L'humour, ou l'ironie, la parodie et les procédés de grotesque – de collage, d'automatisme (non éloignés de la mécanique du rire selon Bergson), de convention – font partie nous semble-t-il de ces procédés *réfrigérants* recherchés par Leverkühn, liés à l'inquiétante étrangeté de son rire, et imposés par le diable dans le chapitre XXV du roman.

Le bégaiement semble ainsi mettre à distance la dimension affective d'une époque révolue, chaleureuse mais un peu ridicule – traits que l'on retrouvera dans la part imagée de l'analyse de *Arietta*. Écart, césure dans la communication, il est cependant la faille par laquelle peut s'introduire un contenu de vérité. « Tout à la fois, il inquiétait et incitait au rire, détournait l'attention de la pâture spirituelle et la transformait en une tension anxieuse, l'attente du prochain arrêt spasmodique⁵⁴. » Il suscite le rire et la gêne, mais crée par là les conditions d'inconfort nécessaire à la possibilité d'une écoute et d'une réception actives. Écartant les biais de la facilité et de la séduction, il *inquiète*, suscitant le mécanisme de défense du rire, mais aussi la participation de l'esprit (les assistants terminent les phrases du conférencier bègue).

D'un côté, il est probable que l'alliance de la bouffonnerie et de la haute culture inscrive celle-ci dans le climat d'une catastrophe prévisible, d'un philistinisme généralisé qui prépare la population aux asservissements de tous ordres. Les citoyens de Kaisersaschern, insiste Zeitblom, sont tout à fait indifférents aux conférences de Kretzschmar, dont ils s'absentent d'ailleurs largement. Tout juste s'il ne doit pas les financer lui-même. Dans l'indifférence ambiante, le maître sème cependant des graines qui fructifieront chez de rares appelés, parce que ceux-ci sont précisément capables de surmonter l'obstacle formé, aussi bien par l'aridité des contenus (« pourquoi Beethoven n'a pas ajouté un troisième mouvement à sa sonate pour piano, opus 111⁵⁵ »), que par le comique de leur *transmission* (« un bègue pour parler d'un sourd », comme dit plaisamment Matthias Énard⁵⁶). Kretzschmar pourrait être en cela le disciple d'Alain – pédagogue hégélien – aux antipodes des méthodes d'inspiration

⁵² *Le Docteur Faustus*, p. 47. C'est nous qui soulignons.

⁵³ « Notion héritée du formalisme russe et récemment appliquée à l'historiographie par Carlo Ginzburg » (À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire, Gallimard, 2001). *L'estrangement* « est un procédé [...] de changement de point de vue, soustrayant une idée ou une sensation au monde de la perception familière qui croule sous le poids des automatismes inconscients. » Nicolas Donin. « Analyser l'analyse », in *L'analyse musicale, une pratique et son histoire*, Genève : Droz, 2009, p. 17.

⁵⁴ *Id.*, p. 53.

⁵⁵ *Le Docteur Faustus*, p. 54.

⁵⁶ Mathias Énard, *La Boussole*, Actes Sud, 2015, p. 259.

rousseauiste. C'est parce que l'on est passionné que l'on passionne, professe-t-il, récusant toute facilité, excitant « non l'intérêt du prochain, mais le sien propre », à quoi l'on ne réussit selon lui « à coup sûr qu'en se passionnant soi-même⁵⁷ ». Maître élitaire, insoucieux d'être compris, il applique à la lettre ces préceptes hégéliens (« apprendre difficilement les choses faciles »), récusant la facilité, la compréhension immédiate, l'adéquation des contenus aux représentations des *apprenants*, créant au contraire – fût-ce involontairement – l'obstacle, seule condition de la réussite : « le plaisir viendra à ceux qui auront vaincu l'amertume⁵⁸. » Puis, « qui niera qu'il peut être utile à la formation d'entendre parler de grandeur, fût-elle inconnue⁵⁹ ? »

D'un autre côté, la bouffonnerie de la situation révèle la profondeur des contenus, tout en les rendant supportables. C'est par la bouche du bouffon – de l'enfant, de l'idiot, de l'illuminé – que perce la vérité. Kretzschmar, surgi d'un roman de Dostoïevski, crée une béance dans la calme vie provinciale de Kaisersaschern. De même que, dans de nombreux mythes, l'aveugle seul voit (Tirésias), la parole véritable – celle du cœur, de l'âme – est la parole contrainte : celle du bègue. Aaron l'éloquent s'oppose – comme dans l'oratorio de Schönberg – à Moïse le bègue, dont la langue est liée par les charbons ardents. Tout en étant ridicule, le bégaiement de Kretzschmar n'empêche pas la communication avec son petit auditoire, au contraire, pas plus que l'extrême inadéquation *a priori* des contenus à leur capacité cognitive supposée. Tel est son pari – réussi selon Zeitblom-Mann. Obligeant son public à la tension d'une écoute perturbée, il suscite leur participation empathique, leur « élan jovial et secourable ». « On avait une peine extraordinaire à suivre en même temps ses hurlements et la musique très compliquée à laquelle il les mêlait. Nous nous y appliquions, penchés en avant, les mains entre les genoux, les yeux fixés tour à tour sur ses doigts et sur sa bouche⁶⁰. » Le bégaiement paraît donc participer d'un effet de mise à distance parodique, qui n'exclut nullement l'expression de la profondeur.

On peut cependant aller plus loin. Lors des conférences du chapitre VIII, c'est à deux reprises seulement que Kretzschmar est pris d'un spasme de bégaiement. La première fois, alors qu'il évoque le style tardif de Beethoven, à l'articulation de la convention souveraine et de la mort, il achoppe sur le mot « *Tode* » (la mort). « Dans ces créations, dit le conférencier, le subjectif et le conventionnel nouaient un nouveau rapport, un rapport déterminé par la mort. À ce mot, Kretzschmar bégaya violemment. Butées contre la consonne d'appui, ses lèvres exécutèrent une sorte de tir accéléré de mitrailleuse, mâchoire et menton frémissant à l'environnement avant de trouver un repos dans la voyelle qui faisait pressentir le vocable auquel il pensait. Mais le mot une fois deviné, il ne sembla pas pour autant qu'on pût le lui retirer, le lui crier, comme cela nous arrivait parfois dans un élan jovial et secourable. Il lui fallait y parvenir lui-même et il y parvint⁶¹. »

Il est vrai que les dentales de « *Tode* » posent d'autres problèmes d'élocution que le vocable français. Mais l'effet quasi panique décrit par Mann se mêle au comique de situation pour provoquer un arrêt du discours spéculatif, un effet de retardement⁶², qui permet aussi au lecteur, tout en prenant ses distances, d'entamer une réflexion sur cette irruption inopinée de la mort dans le discours stylistique.

⁵⁷ *Le Docteur Faustus*, p. 54.

⁵⁸ Alain, *Propos sur l'éducation* [1932], « Quadrige », Paris : PUF, 1986, p. 7 et 9.

⁵⁹ *Le Docteur Faustus*, p. 62.

⁶⁰ *Id.*, p. 58.

⁶¹ *Le Docteur Faustus*, p. 56 et 58.

⁶² Cf. *Correspondance entre Goethe et Schiller*, avril 1797 (Paris, trad. Lucien Herr, 1923). Eric Auerbach, *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris : Gallimard, 1968, p. 13 sq. L'effet de retardement, ou « motif qui tend à retarder l'action », propre selon Goethe au poème épique, consiste à ce que la narration fasse « constamment de faire un pas en avant, puis un pas en arrière » (19 avril 1797). Opposé à la tension (du poème tragique) « qui doit nous ravir notre liberté de jugement » (Auerbach), son effet esthétique est celui, pour conserver le terme d'un autre émigré de la communauté allemande de Los Angeles, d'une *Verfremdung*, d'un effet de distance, permettant – fût-ce dans le rire – la réflexion.

Plus loin dans le chapitre, c'est sur le mot « musique » que bute Kretzschmar. À l'issue d'un développement sur la nature spirituelle du piano, le conférencier explique que l'instrument, « représentant direct et souverain de la musique même dans sa spiritualité », ne doit pas être utilisé dans le but de développer une habilité spécifique, « mais être une initiation à la... » C'est là encore sur la résolution du raisonnement que sa parole s'interrompt – le mot clé surgissant promptement de l'assistance : « Musique, cria une voix secourable jaillie du public très clairsemé⁶³. »

C'est donc sur l'essentiel que bute Kretzschmar ; ce que, littéralement, la parole ne peut dire : la musique et la mort.

Ce bégaiement intervenant à l'instant précis où les propos de Kretzschmar rejoignent ceux d'Adorno⁶⁴, Hans-Jürgen Schnoor a cru pouvoir y déceler la trace d'un ressentiment voilé de l'écrivain envers le philosophe. « Bien d'accord pour suivre les instructions musicales qu'Adorno lui a données au piano et à travers ses écrits théoriques, Thomas Mann cependant, en sectateur fidèle de Schopenhauer, ne peut tout de même pas contenir sa réserve, voire sa répulsion, à l'encontre de la philosophie d'Adorno – une philosophie qui met l'art de Beethoven en relation avec la théorie hégélienne de la mauvaise individualité, dans la conception où seul l'universel est substantiel. Une philosophie en laquelle Schopenhauer ne voyait “qu'imposture, impertinence, aberration, insanité”⁶⁵. »

Nous ne le croyons pas. La généalogie des rapports entre Adorno et Mann (cf. ci-dessus l.c) montre que le chapitre sur Beethoven était écrit et corrigé, dès les mois d'octobre 1943, au moment plutôt idyllique de leur relation, bien avant que des tensions, d'ailleurs relatives, n'apparussent entre les deux hommes. Lorsque Mann, dans les jours qui suivent l'interprétation par Adorno de l'op. 111, « enrichit et embellit » les pages sur le mouvement lent, ajoutant les « paroles poétiques [assignées] au thème de l'*Arietta* », parmi lesquelles il insinue « comme une secrète marque de gratitude, le nom de Wiesengrund, le nom paternel d'Adorno⁶⁶ », le philosophe se montre, semble-t-il, heureux et fier de l'allusion. « Adorno, sous le charme du sujet musical, et en outre ému par la petite allusion commémorant son enseignement, s'avança vers moi et dit : – Je pourrai écouter toute la nuit⁶⁷. » Nulle gêne ni réticence devant le bégaiement. Ce que la convention tient à distance, la mort, dans la thèse de Kretzschmar-Adorno, c'est dans le roman l'effet comique de bouffonnerie qui le souligne, l'objective. Le bégaiement comique surligne le motif adornien, comme un trombone le ferait d'un *cantus firmus*.

Mais c'est qu'aussi, la parole achoppe où elle doit dire le vrai. L'infirmité de Kretzschmar n'est pas tant la marque d'un ridicule que, dans l'acception mosaïque, le signe d'une élection : « son effroyable bégaiement finissait par être simplement à nos yeux l'expression émouvante et fascinante de son ardeur ». Elle rejoint ainsi de nombreuses traditions : charbons ardents de la bouche de Moïse, devise de Leopold Schefer écrite au fronton d'une des *Vérité nue* de Klimt⁶⁸ : « *Wahrheit ist Feuer und Wahrheit reden heißt leuchten und brennen* » (« La vérité est feu et la vérité peut éclairer et brûler »), réticence devant l'éloquence sophistiquée, point de suspension du logos évoqué par Plotin (« extase mystique d'un sage qui, ayant congédié tout logos, n'ose plus proférer un seul mot »), étranglement de l'éloquence devant l'indicible⁶⁹...

⁶³ *Le Docteur Faustus*, p. 66.

⁶⁴ « Or cette loi formelle se manifeste précisément dans la pensée de la mort. » (Adorno, 2003, p. 11). Nous utilisons le plus souvent cette dernière traduction, mais parfois aussi celle de *L'Arc* « Beethoven » (Adorno, 1970).

⁶⁵ « *Er mochte Adorno wohl folgen bei dessen musikalischen Instruktionen, die dieser am Klavier und mit theoretischen Schriften gegeben hatte, aber er konnte als hymnischer Schopenhauer-Verehrer seine Reserve oder gar Abneigung gegenüber der Adornoschen Philosophie kaum verhehlen, gegenüber einer Philosophie, „die Beethovens Komponieren in Beziehung setzt zur Hegelschen Lehre von der schlechten Individualität, der Auffassung, daß allein das Allgemeine substantiell sei“, einer Philosophie, die für Schopenhauer „Scharlatanerie, Frechheit, Aberwitz und Unsinn“ war.* » (Schnoor, 2014)

⁶⁶ *Die Entstehung*, p. 45. Cf. plus loin, l.c, notes 38 et 143.

⁶⁷ *Id.*, p. 45-46.

⁶⁸ *Nuda veritas* (première version), 1898, *Ver sacrum*, Österreichische Galerie Belvedere.

⁶⁹ Vladimir Jankélévitch, *La Musique et l'ineffable*, Paris : Seuil, 1983, p. 174. « Le sentiment de l'inexprimable ne rend-il pas muet ceux qui l'éprouvent ? » (*id.*, p. 182)

III. Abstraction et lyrisme. Le style tardif selon Schindler, Kretzschmar et Adorno

III.a. Schindler

Le « chapitre des conférences » commence par la présentation du personnage de Kretzschmar et des séances qu'il organise, soutenu par le père du jeune Adrian. Les deux garçons ayant une quinzaine d'années, la scène peut se passer vers 1900, à Kaisersaschern, petite ville de Thuringe. Ces conférences, données dans la « Salle de la Société d'Activité d'Intérêt Public », provoquent surtout, explique le narrateur, l'indifférence de la petite communauté, qui les ignore largement. Ni la maigreur de l'assistance, « souvent seule une demi-douzaine d'auditeurs⁷⁰ », ni la qualité du « piano » dont le conférencier dispose, n'altèrent cependant la chaleur de sa parole ou de son jeu. Le décalage entre l'élévation de ses propos et les possibilités de compréhension de son auditoire ne nuisent nullement – pas plus, on l'a vu, que son bégaiement – à l'essentiel : l'initiation à une sphère de pensée dont nul n'aurait, sans cela, à Kaisersaschern, la moindre idée.

Puis vient la *Sonate* op. 111. Le conférencier rappelle, « avec une grande pénétration la substance psychique de l'œuvre [...], les circonstances de sa genèse, celle de deux autres de ses sœurs⁷¹ » (les op. 109 et 110) – tous faits qui sont éludés dans la narration. Après quoi, Kretzschmar s'égayait seulement de l'explication donnée à l'absence de troisième mouvement, telle que Mann avait pu la lire dans le *Beethoven* de Schindler, avant d'écrire ces pages, en août 1943⁷² : « il n'avait pas eu le temps, et [...] pour cette raison, il avait préféré allonger un peu le second mouvement⁷³ ». Le conférencier relève l'étroitesse du point de vue du « *famulus* » de Beethoven, plus sévère d'ailleurs à son égard que Mann lui-même (« un livre d'esprit petit-bourgeois, mais plein d'anecdotes vivantes et de substance instructive⁷⁴ »), peut-être influencé en cela par Adorno⁷⁵. Il ne reprend néanmoins pas la suite des remarques de Schindler, qui eussent encore accusé les limites du jugement de celui-ci, quant au « style tardif », partagées avec de nombreux autres auteurs contemporains (Scudo, Oulibicheff, Lenz, Berlioz...) : « Dans la mesure où à cette époque je n'avais entendu que des fragments de la sonate, pendant que le compositeur y travaillait, je fus satisfait de cette explication. Mais plus tard, quand je l'eus entendue, je commençai à m'interroger sur les raisons qu'il m'avait données de ne pas avoir écrit un troisième mouvement, et je dois franchement confesser que je le déplore toujours. Je ne pouvais pas et ne peux toujours pas comprendre comment deux mouvements de caractère aussi radicalement différents pouvaient produire un tout intégré et satisfaisant⁷⁶. » C'est bien à cette question que veut répondre Kretzschmar, sous le double angle de l'unité stylistique et de la composante psychique : « il fallait la considérer comme une œuvre formant un cycle achevé en soi et soumise à une ordonnance spirituelle⁷⁷. »

On peut noter également que l'ouvrage de Schindler s'articulait sur une division de l'œuvre de Beethoven en trois périodes (1815-1827 pour la troisième), imitée de la première biographie, parue à Prague, un an après la mort du compositeur, puis reprise par Lenz en 1852⁷⁸, et par la plupart des biographes – comme par Adorno – avec de nombreuses variantes, jusque aujourd'hui⁷⁹. Cette périodisation détermine largement l'approche de la conférence

⁷⁰ *Le Docteur Faustus*, p. 53.

⁷¹ *Id.*, p. 54.

⁷² « Ai lu le *Beethoven* de Schindler. » (*Journal*, 22 août 1943)

⁷³ *Id.*, p. 55.

⁷⁴ *Die Entstehung*, p. 47.

⁷⁵ Quoique Adorno, pour qui Schindler fut aussi semble-t-il, une source d'informations importante, n'émette curieusement pas de critique particulière à son égard. Cf. les quelques références à Schindler, toute neutres, dans ses diverses pages sur Beethoven (Adorno, 1998). La dénonciation du philistinisme de Schindler est pourtant un *topos* habituel de la littérature beethovenienne, depuis la biographie de Thayer.

⁷⁶ « Since at that time I had heard only fragments of the sonata as the composer was working on it, I was satisfied with this explanations. But later, when I had listened to the sonata, I began to wonder about the reason he has given me for not writing a third movement, and I must confess frankly that I still deplore it. It could not then and still cannot understand how two movements of such sharply different character could possibly produce an integrated and satisfying whole. » Anton Schindler, p. 232.

⁷⁷ *Le Docteur Faustus*, p. 55

⁷⁸ J. A. Schlosser, *Ludwig van Beethoven* (Prague, 1828). Trad. anglaise, *Beethoven: the First Biography 1827*, 1996. Lenz, *Beethoven et ses trois styles*, St Petersburg, 1852. Rééd. M. D. Calvocoressi, Paris : Legouix, 1909.

⁷⁹ Cf., dans notre *Abécédair des Sonates de Beethoven*, l'article « Manières » (*L'Atrium*, CNSMDL, 2016).

du Kretzschmar de Thomas Mann puisque, si la teneur du « style tardif » y est repensée à la lumière des idées d'Adorno, l'existence même de manières distinctes n'est dans son exposé nullement remise en cause. Elle est, de plus, sujette à simplification, du fait de la condensation romanesque, même dans un chapitre dont l'auteur dénonce l'hypertrophie, jusqu'à l'intérieur du roman (cf. le début du chapitre IX). Or, la question mérite d'être posée. Le « style tardif » relève-t-il de données biographiques ou d'une analyse stylistique ? De clairs critères stylistiques permettent-ils, en ce cas, de distinguer les œuvres de la seconde, voire de la première période, des œuvres ultimes ? Celles-ci sont-elles véritablement homogènes ? Les critères de continuité ne peuvent-ils, dans certains cas, l'emporter ? Etc. Dans ses écrits fragmentaires sur Beethoven, Adorno a largement évoqué ce qu'il appelle les « œuvres tardives sans style tardif⁸⁰ », sans préciser ce qui, de la motivation, ou de la destination sociale de ces œuvres, suscite ou permet une telle distinction – dont il reste par conséquent difficile de toujours déterminer si elle se trouve dans les œuvres ou dans l'esprit du commentateur. Au premier rang de ces œuvres « extra-territoriales⁸¹ », Adorno situe la *Neuvième Symphonie* – qui échapperait au style tardif par son caractère affirmatif⁸² – et la *Missa solemnis*, point d'achoppement de sa réflexion sur Beethoven, et qui détermina, selon son propre aveu⁸³, l'inachèvement de son ouvrage général sur celui-ci.

L'exposé de Kretzschmar commence donc, classiquement, par une mise en contexte des trois dernières sonates, au regard de la situation de Beethoven, en 1820. L'ensemble des circonstances (isolement croissant, incapacité à diriger, rumeurs de stérilité, le conduisant à transcrire, comme le vieux Haydn, des ballades écossaises) provient là encore, textuellement, de la biographie de Schindler⁸⁴, dont Mann élide cependant cette remarque involontairement comique : « depuis cinq ans d'apparente oisiveté, à l'exception de quelques œuvres pour piano (op. 101, 102 [sic] et 106), rien de significatif ne paraissait avoir été composé⁸⁵. » On admirera l'exception – dont beaucoup se contenteraient... L'écrivain ne semble cependant pas avoir été sensible à l'humour (involontaire) de Schindler, car il fait reprendre à Kretzschmar la même formulation, à peine atténuée : « depuis quelques années, aucune œuvre importante [...] n'avait paru sur le marché musical⁸⁶. »

Selon Schindler, ce sont cependant ces échos désobligeants qui provoquent le rebond soudain ayant déclenché chez Beethoven, l'écriture des trois sonates. Dans le roman : « Or, à la fin de l'automne, rentré à Vienne de Mödling où il avait passé l'été, le maître écrivait d'un trait ces trois compositions, sans lever en quelque sorte les yeux du papier, comme il en informait le comte Brunswick, pour le rassurer sur ses capacités⁸⁷ ». La phrase est un décalque textuel du passage correspondant de Schindler : « *In late autumn, when he returned from Mödling where, as usual, he had spent the summer [...], he sat down and composed the three piano sonatas opp. 109, 110 and 111, "at a single stroke", as he expressed in a letter written to comte Brunsvick, to reassure him concerning his mental state*⁸⁸. » La légende des sonates écrites d'un trait est d'ailleurs pondérée aussitôt par Schindler, sans que l'on sache s'il s'agit du temps réel de composition, ou des difficultés, liées à l'édition simultanée des œuvres, à Paris, Berlin et Vienne ; circonstance mieux connue de Schindler,

⁸⁰ Adorno, 1998, chap. X, « *Late work without late style* ». Une partie de ces pages est reprise sous le titre « Chef d'œuvre distancié », in *Moments musicaux*, 2003, p. 133-146. Cf. aussi Martin Kaltenecker, *ibid.*, p. 152-154.

⁸¹ Martin Kaltenecker, 2003, p. 152.

⁸² Mais le second finale du 13^e *Quatuor*, op. 133, écrit en remplacement de la « Grande fugue », et qui reste l'ultime composition de Beethoven, est-il moins affirmatif ?

⁸³ « Pour l'instant, elle [cette « œuvre philosophique sur Beethoven, conçue dès 1937 »] n'a pas encore été écrite, en particulier parce que les efforts de l'auteur butaient toujours sur la *Missa solemnis*. » Adorno, préface au *Moments musicaux*, 2003, p. 8.

⁸⁴ Schindler, p. 231. La comparaison avec « Papa Haydn » vient d'un article de l'*AmZ* (XXIII, 1821, 539), cité par Schindler (*id.*).

⁸⁵ « *five years of apparent idleness intervened when, except for a few piano works (op. 101, 102, and 106) nothing significant seemed to have been composed.* » (Schindler, 1996, p. 231) L'op. 102 est en fait une sonate pour violoncelle et piano. Nous traduisons les extraits de Schindler de la version anglaise (Dover 1996), *reprint* d'une traduction de 1966. Thomas Mann dut travailler directement à partir du texte allemand

⁸⁶ *Le Docteur Faustus*, p. 55.

⁸⁷ *Id.*

⁸⁸ Schindler, p. 231.

du fait de son rôle de secrétaire auprès de Beethoven, dans ces années, que le véritable processus de composition, dont il ignorait tout. On sait aujourd'hui que, prévues au début de l'année 1820, ces sonates ne furent terminées qu'à la fin de 1821 pour les deux premières, début 1822 pour l'op. 111, leur composition – qui ne durent donc rien à l'éclair de l'inspiration – se mêlant à celles de la *Missa solemnis* et des *Variations « Diabelli »*⁸⁹.

Kretzschmar ne rentre pas quant à lui dans ces considérations, et s'en tient pour cela à la légende romantique de l'écriture « d'un trait ». On voit, une nouvelle fois, le travail de montage, mais aussi de simplification, auquel se livre Thomas Mann, dans son rapport à la documentation – que les approximations soient ici volontaires, ou non.

III.b. Thomas Mann et Adorno

III.b.1. Dépassement du biographique

Les « œuvres de la dernière période » déconcertèrent, dit Kretzschmar, les « amis et admirateurs » de Beethoven, qui n'y virent qu'un « excès d'introspection et de spéculation, une outrance dans la minutie et la technique musicales⁹⁰ [...] Tout comme le thème de ce mouvement passant à travers cent destins, cent univers de contrastes rythmiques, finit par se dépasser lui-même [...] ainsi l'art de Beethoven s'était lui-même dépassé⁹¹ ». Le terme « überwachsen » employé par Thomas Mann, avec sa nuance de prolifération végétale, ne recouvre pas tout à fait la dimension dialectique que semble impliquer le « dépassement » de la traduction française – qui, anticipant sur la suite du texte, vise plutôt le terme du raisonnement de Kretzschmar (et d'Adorno), le « nouveau rapport » noué par « le subjectif et le conventionnel⁹² ». Dépasser (*aufheben*) dans l'acception hégélienne, signifie à la fois supprimer et conserver, nier et atteindre une nouvelle position, ce qui correspond en effet au mouvement des deux textes, qui décrivent le dépassement de la « pure subjectivité (se manifestant sans remords)⁹³ », dans un nouveau rapport noué entre convention et expression. Mais son emploi trop précoce dans la traduction fait perdre la dynamique dialectique du mouvement, repris d'Adorno :

Adorno : « l'insuffisance d'une telle approche, qui devient patente dès que l'on considère l'œuvre elle-même et non ses origines psychologiques. »

Mann : « Jusqu'ici exact, disait Kretzschmar. Et encore, de manière relative et insuffisante⁹⁴ »

Car il s'agit, dans un premier temps, de réfuter la conception négative de « l'opinion courante » (Adorno) – de « la critique contemporaine, [des] amis » (Mann). La présentation de la situation de Beethoven en 1822 par Kretzschmar, témoigne de ce moment. Elle abonde de termes privatifs, pour décrire la déconnection de son style d'avec le langage commun (tradition, communication), en termes d'abstraction, de retranchement du sensible. Ainsi de son état de solitude :

« un moi douloureusement *isolé* dans l'absolu [...] *retranché* de l'élément charnel par la *perte* de son ouïe, prince solitaire au royaume de l'esprit, dont n'émanaient plus que des frissons étranges ». L'art de Beethoven finirait « par se *perdre* » dans ces régions de l'esprit, « hauteurs vertigineuses qu'on pourrait appeler celles de l'au-delà ou de l'*abstraction*⁹⁵ ».

⁸⁹ On trouvera l'essentiel des données biographiques usuelles dans l'ouvrage d'Elisabeth Brisson (2003).

⁹⁰ *Le Docteur Faustus*, p. 54. Et même la « science » musicale, aurait-on pu traduire : « ein Übermaß an Minutionalität und musikalischer Wissenschaftlichkeit » (1947, p. 58).

⁹¹ *Id.*, p. 55. Le terme employé par deux fois ici est « überwachsen » (« sich selbst überwachsen » – « finit par se dépasser lui-même » ; « ebenso habe Beethovens Kunstlerum sie selbst überwachsen » : « ainsi l'art de Beethoven s'était lui-même dépassé »).

⁹² *Le Docteur Faustus*, p. 56.

⁹³ Adorno, 1970, p. 28.

⁹⁴ Adorno, 2003, p. 9 ; *Le Docteur Faustus*, p. 56.

⁹⁵ *Le Docteur Faustus*, p. 55-56. C'est nous qui soulignons.

Cette « surcroissance », avec ses nuances de prolifération végétale, rejoint en partie la métaphore filée du début du texte d'Adorno : « les œuvres tardives [...] ont une maturité qui n'est pas comparable à celle des fruits⁹⁶ ». Chez Adorno, cette maturité s'oppose à la « croissance naturelle » (*Wachstum*) et harmonieuse, qui donnerait ces « fruits lisses » recherchés par l'esthétique « néo-classique » (« classiciste » : *die klassizistische Ästhetik*), image absente de la conférence de Kretzschmar, de même que l'opposition suivante. L'âpreté des œuvres tardives, leur aspect « amer et revêche » est un effet de l'Histoire (*Geschichte*). Le terme, d'emblée hégélien, implique « processus, développement, aventure humaine⁹⁷ », sujet non plus individuel mais social, et donc *dépassement* de la représentation romantique du sujet, brisant la convention héritée – la « rondeur de la forme », le « lisse » du fruit – pour la façonner en demiurge à son image : la subjectivité, qui loin d'avoir seulement brisé la forme, dès la seconde période, dite héroïque, du style de la maturité, la *produit*⁹⁸. « *L'Appassionata* pourrait en témoigner [...] plus dense, plus "fermée" que les derniers quatuors ; mais aussi d'autant plus subjective, autonome, spontanée⁹⁹. » Adorno ne nie pas l'âpreté, la déchirure apparente des œuvres tardives – produit de l'Histoire, et non du seul sujet souverain. Mais il refuse de la réduire à une interprétation individualiste du sujet romantique comme « personnalité » (*Persönlichkeit*)¹⁰⁰, subjectivité soumise à la « dissonance de sa souffrance¹⁰¹ », modelant l'œuvre au miroir des « impératifs de son expression particulière¹⁰² ».

L'insuffisance de cette vision romantique d'une subjectivité déchirée, menant à l'hypertrophie stylistique, – à la solitude existentielle qu'évoque Kretzschmar (« moi douloureusement dans l'absolu » etc.) – conduit trop souvent, selon Adorno, à ne considérer les œuvres ultimes que comme des « documents », des « reliques émouvantes¹⁰³ », au même titre que la moindre notation d'un carnet de conversation. Dans la manière dont la lecture biographique, l'évocation du destin, sont chaque fois convoquées, il ne faut voir qu'une démission de la « théorie de l'art » devant la « dignité de la mort », de l'analyse des formes devant la solennité de l'instant biographique.

III.b.2. Au-delà de l'expression

Or, et c'est la première idée force du texte : le subjectif s'objective (plus qu'il ne s'exprime) dans l'œuvre tardive, le propre de cette objectivation étant de transcender la catégorie romantique de l'expression. « La loi formelle des œuvres tardives est ainsi faite qu'elles ne se résument aucunement à la notion d'expression¹⁰⁴. » Il s'agit là du point qui ébranla d'emblée Thomas Mann dans la représentation qu'il se faisait de Beethoven. Comment l'expression du Sujet le plus emblématique de l'histoire de la musique, et du style désigné comme le plus *individuel*, pouvait-elle atteindre au plus grand anonymat, celui de la convention ? L'idée plut sans doute à Thomas Mann, autant du fait de sa dimension éminemment paradoxale que du tranchant quasi aphoristique des formulations d'Adorno. Comme il l'écrivit au philosophe, le remerciant pour son article, il lui a permis de comprendre l'irréductible originalité du dernier Beethoven autrement que comme expression d'une pure

⁹⁶ Adorno, 1970, p. 28 (incipit).

⁹⁷ Deutschbein, Jameux, in Adorno, 1970, note 3, p. 28. Dans ses notes sur Beethoven, cette remarque, dans le même sens : « Les expériences de l'esprit du dernier Beethoven ne sont pas celles de la subjectivité mais du langage, c'est-à-dire, du collectif » (« *These experiences, however, are not those of subjectivity but of language, that is, of the collective* »), Adorno, 1998, p. 154.

⁹⁸ « La subjectivité opère, dans la musique de Beethoven, comme chez Kant, non pas en brisant la forme, mais au contraire en la produisant. » (Adorno, 2003, p. 10)

⁹⁹ Adorno, 1970, p. 29.

¹⁰⁰ Cf. Adorno, « De la personnalité », in *Modèles critiques*, p. 172-178. Edouard Saïd utilise le terme de « *lamenting personality* » pour définir cette conception de la subjectivité romantique (Saïd, 2012 p. 25).

¹⁰¹ Adorno, 1970, p. 28.

¹⁰² *Id.*

¹⁰³ Adorno, 1970, p. 30

¹⁰⁴ Adorno, 2003, p. 9.

subjectivité – d'une *originalité*. « Je vous rends l'article de peur qu'il ne s'égaré : une lecture stimulante, et très importante pour Kretzschmar, qui, trop fixé sur l'histoire de la musique, en était resté à la "personnalité absolutisée", alors qu'il avait tout pour s'aviser que la mort et la grandeur, quand elles se rencontrent, engendrent un objectivisme (avec un penchant pour la convention) dans lequel l'élément subjectif dominateur accède au mythe¹⁰⁵. » Les idées d'Adorno, sorties des énoncés ciselés de l'article de 1937, ont été recrées dans la bouche du conférencier bègue du chapitre VIII de *Faustus*, avant d'être une nouvelle fois reformulées là.

De manière générale, Adorno souligne l'opposition entre la « deuxième manière » (*mittlere Beethoven*), qui aurait transformé les figures traditionnelles, « pliées à ses intentions » [...] dans une « dynamique subjective¹⁰⁶ », tandis que le Beethoven tardif recourrait, sans souci de l'apparence (d'originalité, de singularité) à la convention (*Konvention*) nue. Non, certes de manière unilatérale, mais mêlée constamment à la syntaxe la plus singulière : « partout, enchâssées dans le langage formel, les formules et les expressions toutes faites de la convention [...] souvent, la convention y apparaît à nu, sans transformation, sans déguisement. » Et de donner l'exemple du thème initial de l'op. 110, avec son « accompagnement rudimentaire de doubles croches¹⁰⁷ ».

Il ne serait certes pas malaisé de trouver dans la seconde manière (ou la première), bien des exemples similaires d'accompagnement¹⁰⁸, ni de contester telle ou telle formulation (l'aspect « décoratif » des trilles...). Mais il ne s'agit pas ici d'examiner le bien-fondé, dans le détail, des remarques d'Adorno, tant sur la seconde manière que sur le style tardif. Le texte, dans sa brièveté, comme par son style, se livre à des généralisations qui trouveront toujours, à l'évidence, autant d'exceptions que de confirmations. L'essentiel réside bien plus dans ce qu'il donne à penser – voire à rêver – que dans l'exactitude de ses analyses. Le rôle de la « convention » – si on l'entend au plus large comme rapport à la tradition – mériterait bien d'autres développements, et dans toute l'œuvre de Beethoven. Pour n'évoquer que la *Cinquième Symphonie* que cite Adorno, on peut s'accorder avec lui pour considérer que les « figures d'accompagnement traditionnelles [sont attirées] dans une dynamique subjective, en formant des voix intermédiaires latentes¹⁰⁹ », [...] afin d'être pliées « à ses intentions, voire » [...] déduites « de la substance thématique elle-même pour [être] arrachées à la convention grâce à cette singularisation¹¹⁰ ». On peut aussi considérer qu'il est peu d'œuvre où, malgré l'évidente originalité – et singularité de la « personnalité » s'y exprimant – la convention (formelle, tonale, en un mot l'héritage « classique ») n'apparaisse aussi nettement, et comme intacte...

III.b.3. Subjectivité harmonique vs objectivité polyphonique

L'opposition du subjectif et de l'objectif prenait, dans le style de la maturité, dit Kretzschmar, la forme de l'antinomie entre « subjectivité harmonique » et « objectivité polyphonique ». Cette opposition est à repenser, dans le cas du style tardif. Il faut citer le passage dans son intégralité :

« Jusqu'ici exact, disait Kretzschmar. Et encore, de manière relative et insuffisante. Car, à l'idée de la personnalité pure, s'alliaient en général celles de la subjectivité sans limites et d'une radicale volonté d'expression harmonique, par contraste avec l'objectivité polyphonique ; il nous priait de bien vouloir nous pénétrer de la distinction : subjectivité harmonique, objectivité polyphonique. Or, cette équation,

¹⁰⁵ 5 octobre 1943, *Correspondance*, 2009, p. 15.

¹⁰⁶ Adorno, 2003, p. 10.

¹⁰⁷ Adorno, 2003, p. 10.

¹⁰⁸ Dans l'op. 31/1 : I (1802), le second thème, avec le même accompagnement en rapport de syncope...

¹⁰⁹ Mais de quoi s'agit-il exactement ?

¹¹⁰ Adorno, 2003, p. 10.

cette antinomie ne s'appliquaient pas au cas particulier [l'op. 111], pas plus d'ailleurs qu'à l'œuvre ultérieure du maître. En fait, vers le milieu de sa période productrice, Beethoven avait été beaucoup plus subjectif, pour ne pas dire « personnel », qu'à la fin : beaucoup plus soucieux de laisser l'expression personnelle prendre le pas sur la convention, le formalisme, toutes les fioritures dont abonde la musique, et de les fondre au creuset de son dynamisme subjectif¹¹¹. »

Le mouvement général procède d'Adorno. La subjectivité, qui pouvait prendre chez le Beethoven de la maturité la forme d'un épanchement expressif, d'un agencement souverain de motifs ou de mélodies, cette « pure subjectivité » (la *personalité*) se dépasse, dans le recours – et le retour – à la convention : formules, stéréotypes, anonymat.

L'articulation de la pensée de Kretzschmar fait néanmoins ici question. Car, procédant de l'opposition « subjectivité harmonique, objectivité polyphonique », il donne le sentiment que le recours à la convention *remplace*, en tant que pôle objectif, celui autrefois incarné par la polyphonie. Or on ne peut pas le lire ainsi chez Adorno. La volonté en œuvre dans le style tardif ne délaisse pas, selon lui, la subjectivité, « c'est elle qui charge de ses tensions une polyphonie compressée » ; « c'est elle encore qui installe la formule conventionnelle comme le monument de ce qui a été¹¹². » La subjectivité « soude les extrêmes » que sont, « d'un côté l'homophonie, l'unisson, la formule singulière », « de l'autre, la polyphonie, qui s'élève immédiatement au-dessus d'elle¹¹³ » – le premier mouvement de l'op. 111 en serait un exemple. Mais de la même manière, entre l'intime et le neutre, se noue le rapport insolite de l'alliance d'un chant surgi des profondeurs et de l'emploi d'un formulaire à tout venant. Ainsi de la dernière *Bagatelle* de l'op. 126, dont les pages d'introduction et de conclusion, évoquant « le prélude confus d'un air d'opéra », voisinent avec « les mouvements les plus tenus d'un lyrisme hermétique¹¹⁴. »

Quant à la fugue chez Beethoven, que « l'objectif » ait pu prendre, dans la jeunesse ou la maturité de celui-ci, la forme du contrepoint, on en peut douter. D'une part, parce que la polyphonie – voire la texture fuguée – est susceptible d'être refondue au contact des exigences d'une pensée homophone (forme sonate, style harmonique, articulations tonales¹¹⁵...), et de manière extrêmement subjective ; comme le montrent les torsions imposées, aussi bien à la forme classique qu'aux usages contrapuntiques, par les tentatives précoces d'introduction de la fugue dans des formes de type « sonate » (finales des *Sonate* op. 10/2 ou du *Quatuor* op. 59/3). D'autre part, parce que rien ne paraît moins conventionnel que l'emploi de la fugue, dans la dernière période, du moins dans les œuvres instrumentales. La fugue, désormais omniprésente, peut bien apparaître comme une figure de l'objectif, en tant qu'autre de la polarité lyrique, dans les variations 4 et 5 de l'op. 109, ou les numéros 31 et 32 de l'op. 120 (« *Diabelli* »), mais comme une convention appliquée de l'extérieur, en aucun cas.

Kretzschmar reviendra plus loin à la question de la fugue, dont il n'est pas davantage question concernant l'op. 111 – son analyse se limitant aux variations, qui n'en comportent pas (et peu de contrepoint). Sa deuxième conférence, qui porte sur le thème « Beethoven et la fugue », n'éclaire cependant pas davantage, quant au lien supposé avec la convention. La fugue n'y est présentée qu'en tant que conquête d'un style que le compositeur aurait été

¹¹¹ *Le Docteur Faustus*, p. 56

¹¹² Adorno, 2003, p. 12.

¹¹³ Adorno, 2003, p. 12. Le début de l'*Allegro con brio* de l'op. 111 illustrerait parfaitement ce mouvement.

¹¹⁴ *Id.*, p. 11.

¹¹⁵ « ... cette confrontation périlleuse entre des rigueurs d'ordre différent qui ne peuvent qu'entrer en conflit ; aux frontières du possible, elles témoignent de l'hiatus qui va s'accroissant entre des formes qui restent le symbole du style rigoureux et une pensée harmonique qui s'émancipe avec une violence accrue. » Pierre Boulez, « ... Auprès et au loin », *Relevés d'apprenti*, Paris : Seuil, 1966, p. 195.

accusé de ne pas maîtriser. Kretzschmar y relève surtout, à la suite de Schindler, la mauvaise réputation de Beethoven contrapuntiste : fugues avortées de la *Messe* en ut, absence de fugue de l'oratorio « *le Christ au mont des oliviers* », essai aussi faible [sic] que la fugue du troisième quatuor de l'op. 59, passages fugués de la marche funèbre de la 3^e *Symphonie* et de l'*Allegretto* de la *Septième*, jusqu'au « tollé » suscité par le finale de la *Sonate* op. 102¹¹⁶. Cependant, dit-il, le maître inséra de nombreuses fugues dans ses œuvres ultimes – l'indication « avec quelques libertés » indiquant « qu'il connaissait fort bien les règles transgressées. Pourquoi les avait-il enfreintes ? Par absolutisme ou parce qu'il n'arrivait pas à s'en tirer ? La question restait en suspens. » Interrogation tout à fait rhétorique, à notre sens, car le point de vue surplombant de Beethoven sur les règles de contrepoint, comme la dimension ironique du *Con alcune licenze* de l'op. 106 ne peuvent guère faire de doute. D'autres fugues ultérieures (*Die Weihe des Hauses*, op. 124, « Gloria » et « Credo » de la *Missa solennis*) ont tranché la question, conclut Kretzschmar, convoquant la lutte de Jacob avec l'ange : « le grand lutteur était resté vainqueur, même s'il était sorti du corps à corps avec une boiterie de la hanche¹¹⁷. » Beethoven, vainqueur de la convention fuguée, est donc assimilé à Jacob, le héros biblique, dans une forme d'auto-citation renvoyant à la propre tétralogie de Thomas Mann, *Joseph et ses frères*. La claudication, signe d'épreuve surmontée de celui qui renaît sous un nouveau nom (Jacob en Israël) fait de Beethoven le vainqueur – épuisé –, si l'on comprend bien, du matériau sous sa forme contrapuntique, dans une forme de pacte (divin ou diabolique, selon la nature de l'ange), préfigurant le destin de Leverkühn...

III.b.4. Rôle des conventions

C'est donc sous le signe du « rapport avec la convention », central dans la définition du style tardif, que l'op. 111 est introduite dans le roman. La conférence de Kretzschmar décalque ici précisément les énoncés d'Adorno, jusqu'à l'irruption de la mort dans la thématique, qui est le tournant du texte. Nous les comparerons terme à terme.

Premier aspect de l'opposition, la libre subjectivité de la seconde manière (cf. *supra*, III/B, 1) :

Adorno. « ... c'est le premier commandement de toute attitude "subjectiviste" que de ne pas tolérer les conventions et de refondre celles qui sont incontournables selon les impulsions de l'expression. »

Mann : « En fait, vers le milieu de sa période productrice, Beethoven avait été beaucoup plus subjectif, pour ne pas dire "personnel", qu'à la fin : beaucoup plus soucieux de laisser l'expression personnelle prendre le pas sur la convention, le formalisme, toutes les fioritures dont abonde la musique, et de les fondre au creuset de son dynamisme subjectif¹¹⁸. »

Deuxième moment : le rôle paradoxal des conventions, « particularité que l'opinion commune ignore obstinément¹¹⁹ ». Tandis que dans le style de la maturité, la subjectivité pure subvertit et dénonce les conventions, celles-ci se montrent à nu dans le style tardif :

Adorno : « Il en va tout autrement du Beethoven de la fin. Même là où il se sert d'une syntaxe aussi singulière que celle des cinq dernières sonates pour piano, on rencontre partout, enchâssées dans le langage formel, les formules et les expressions toutes faites de la convention. Elles regorgent de successions de trilles décoratifs, de cadences et de fioritures ; souvent, la convention y apparaît à nu, sans transformation et sans déguisement. » (Suivent les exemples de l'op. 110 et de la *Bagatelle* op. 126/6).

¹¹⁶ Le développement est entièrement tiré de Schindler, ainsi que le jugement péremptoire sur le *Quatuor* op. 59 (Schindler, 1996, p. 211-213).

¹¹⁷ *Le Docteur Faustus*, p. 61.

¹¹⁸ Adorno, 2003, p. 10 ; *Le Docteur Faustus*, p. 56.

¹¹⁹ Adorno, 2003, p. 10.

Mann : « Le rapport avec la convention du Beethoven de la fin, celui des cinq dernières sonates pour piano, par exemple, avait été tout autre, beaucoup plus accommodant et indulgent, malgré l'originalité et même le caractère anormal de l'écriture. Intacte, point modifiée par le subjectif, dans une nudité où l'on serait tenté de voir une boursouffure, un abandon du moi, plus effroyable encore que toute audace personnelle¹²⁰. »

Si le style intègre des conventions, il ne les mêle pas moins à la plus étrange subjectivité, au plus tendre lyrisme – comme les pages sur *l'Arietta* le souligneront. Dans la tension de l'opposition (« malgré ... et même ») entre le caractère « plus accommodant et indulgent » et le « caractère anormal de l'écriture » réside précisément la difficulté à appréhender le style tardif : ni entièrement conventionnel, ni tout à fait original – ni objectif ni subjectif – ni surtout les deux à la fois. Car le style tardif n'est pas défini comme synthèse¹²¹. Le viser dans son unité serait une erreur. C'est un point décisif chez Adorno, que Mann ne développe pas, au-delà de cette notation – mais qui se retrouvera en filigrane derrière l'évocation des dernières mesures du mouvement :

« Il bénit l'objet [...] si doucement [...] que les larmes vous montent aux yeux [...] Puis une brisure. Des triolets rapides, durs, se hâtent vers un dénouement quelconque qui eût pu tout aussi bien terminer un autre morceau¹²². »

« Brisure ». Beethoven accuse en effet, dit Adorno, les discontinuités, les « césures », les « arrêts brusques¹²³ ». Le mouvement entre les extrêmes qu'évoque la fin de *Spätstil* tire le style du côté inattendu du fragment, du morcellement. La « soudure » dont Adorno fait image n'est que celle de l'instant – fût-il miraculeux, suspendu. « L'étincelle » court entre ces extrêmes (homophonie – polyphonie, expression – abstraction), les laissant disjoints. La « figure » que forment, pour qui les contemple de pair, deux fragments éclatés (deux mouvements stylistiques inverses : lyrisme et abstraction, chaleur et glaciation), le tendre adieu de cette fin, suivi de la cadence et des gammes anonymes, cette figure les conjoint mais ne les harmonise pas ; Beethoven « n'en réalise pas la synthèse harmonieuse » (elle aurait, la rondeur ferme des fruits, sur lesquels ouvre le texte). Sa « puissance dissociative » les maintient séparés, « les arrache l'un à l'autre dans le temps. » Dans la lumière crépusculaire, minérale, du « paysage morcelé¹²⁴ » de la chute du texte d'Adorno, les instants restent dissociés.

L'humanité mélancolique qui sourd de ce texte l'éloigne d'autres considérations, nombreuses chez Adorno, sur la convention, comme « détachement » à l'égard du matériau. Elles trouvent leur source dans l'article sur Beethoven, comme elles déterminent sans doute le jeune Leverkühn, mais avec bien d'autres conséquences. Ce motif est développé dans les pages sur Schönberg de *Philosophie de la nouvelle musique*, décrivant le « maître » du matériau devenu son « esclave¹²⁵ ». Les « conventions arides » du dernier Beethoven y sont cette fois explicitement liées au processus de « désensibilisation du matériau », en œuvre dans le dodécaphonisme, qui prennent alors, chez Adorno (puis dans l'œuvre de Leverkühn) les couleurs de la froideur, de la fragmentation toujours, mais comme aliénation – comme « autres » de la polarité expressive, et marquent la nouvelle musique du signe de la malédiction¹²⁶.

¹²⁰ Adorno, 2003, p. 10 ; *Le Docteur Faustus*, p. 56.

¹²¹ « le contresens d'une troisième manière de Beethoven qualifiée "d'objective et subjective à la fois" » (Adorno, 2003, p. 12). Le terme est bien « *Widersinn* », traduit par « contresens » (1970 comme 2003), tandis que la citation de *Philosophie de la nouvelle musique* donne « paradoxe » (p. 131), qui est un contresens.

¹²² *Le Docteur Faustus*, p. 58-59.

¹²³ Adorno, 2003, p. 12.

¹²⁴ Id. p. 12.

¹²⁵ Transposition du schéma hégélien : « Elle [cette « force aliénée, hostile et souveraine »] réduit le sujet à être esclave du "matériau" compris comme totalité vide des règles, au même où le sujet s'est complètement asservi le matériau. » (1962, p. 127)

¹²⁶ Cf. Adorno, 1962, p. 127-129.

III.b.5. Présence de la mort

Cette mélancolie, la subjectivité pétrifiée du style tardif la doit, dit Adorno, à la proximité de la mort. Concernant les créatures, mais pas les créations, la mort ne peut s'intégrer comme telle dans l'œuvre. Elle ne s'y inscrit, de manière détournée, que comme « allégorie¹²⁷ ». La mort se lit en creux, à travers ses sédiments, d'où l'expression s'est retirée : « ce reste neutre que sont les tours figés et les banalités d'un style antérieur¹²⁸ ». Une nouvelle fois, c'est l'interprétation psychologique qui est visée, le « cliché du "subjectivisme"¹²⁹ » dont le texte procède. L'objectivité souveraine du style tardif contient la mort, non dans le sens où, seulement, elle témoigne de sa proximité – ainsi qu'un document, une relique émouvante –, mais dans celui où elle la tient à distance, l'écarte résolument, s'abstrait de son *pathos*¹³⁰. La « violence explosive de la subjectivité » n'est pas l'expression pathétique par laquelle elle apparaîtrait. Rien ne paraît dans l'œuvre d'art que l'art – la « loi formelle qui le constitue ». L'apparence (*Schein*) est rejetée : « L'art rejette toujours l'apparence de l'art¹³¹ ». La mort n'est pas ce qui paraît dans l'œuvre tardive, car la « loi formelle » de celle-ci, c'est qu'au contraire elle se dégage de l'emprise de la subjectivité – par la force de la convention, aussi bien que l'ingénue ténuité d'une ariette – dans l'abstraction comme le mouvement secret d'un « lyrisme hermétique ». La violence de la subjectivité, c'est ce geste de sursaut avec lequel elle quitte les œuvres¹³² ».

Les « formes hautement inexpressives », les constructions « distanciées¹³³ », d'où la subjectivité s'est évadée, témoignent cependant, comme débris, et deviennent à leur tour expression : « Ainsi, les conventions deviennent expressives chez le dernier Beethoven en tant que représentations d'elles-mêmes¹³⁴. » L'objectif est une position supérieure de la subjectivité (du subjectivisme), médiatisée par ce qui la nie. À travers les « couches minérales les plus dures du paysages polyphonique » se lit le soleil noir de « ce feu qu'alluma la subjectivité ».

Thomas Mann a conservé fidèlement l'idée force, sans en reprendre le mouvement dialectique :

« Dans ces créations, dit le conférencier, le subjectif et le conventionnel nouaient un nouveau rapport déterminé par la mort. [...] Où la grandeur et la mort se conjuguèrent, déclara-t-il, naissait une objectivité encline à la convention souveraine ; elle laissait loin derrière elle la plus impérieuse subjectivité, car en elle l'élément uniquement personnel (qui pourtant avait déjà permis de dépasser une tradition à son extrême pointe) se surpassait encore pour pénétrer, grand et hallucinant, sur le plan mystique et collectif¹³⁵. »

Une partie du discours est modelée – mise à distance par les effets de comédie – qui jouent chez Thomas Mann le rôle même, pourrait-on dire, de la convention ou de la polyphonie dans la conception d'Adorno (et *Le Docteur Faustus* n'est-il pas, en tous points, une œuvre tardive ?). Probablement aussi inintelligibles, en tant que telles, pour le lecteur, hors lecture

¹²⁷ 2003, p. 11. Comme le montre Martin Kaltenecker, la réflexion sur l'allégorie provient de Walter Benjamin. L'allégorie, liée pour Benjamin au drame baroque allemand et au romantisme, « marquée par un calme contemplatif, "embrasse l'histoire comme le paysage pétrifié des origines. L'histoire, avec tout ce qu'elle recèle d'impestif, de douloureux [...] s'y rassemble en un visage – ou plutôt dans un crâne" ». Benjamin, cité par M. Kaltenecker, 2003, p. 149. Cf. l'ensemble du passage pour la dette d'Adorno envers Benjamin dans cette conjonction du « stéréotype » et de l'expression.

¹²⁸ Kaltenecker, 2003, p. 148.

¹²⁹ Adorno, 2003, p. 10.

¹³⁰ Adorno lit la dissociation de la dynamique et du geste – telle que nous la lirions dans l'*incipit* exemplaire de l'op. 111 – comme une marque de cette libération de la formule (ici, les trois septièmes diminuées consécutives), « détachée de la dynamique » – ce moment où « la formule libérée parle pour elle-même ». La « subjectivité, sur le point de s'enfuir, passe à travers elle [la formule, dissociée de son geste expressif] et l'illumine soudain de son intention ; d'où ces *crescendos* et ces *diminuendos* qui apparaissent indépendamment de la construction musicale, l'ébranlent si souvent chez le dernier Beethoven. » (Adorno, 2003, p. 12)

¹³¹ Adorno, 2003, p. 11. Phrase reprise textuellement par Kretzschmar (*Le Docteur Faustus*, p. 58).

¹³² Adorno, 2003, p. 11.

¹³³ Adorno, 2003, p. 10.

¹³⁴ Adorno, 2003, p. 11.

¹³⁵ *Le Docteur Faustus*, p. 56-57.

fine et répétée d'Adorno, que pour le petit public stupéfait mais fasciné, des conférences de Kaisersaschern, elles témoignent de sa lecture approfondie du philosophe, dont les idées, éparses, gisent, au travers des érucations du bègue, comme des signaux d'infini.

« Kretzschmar, de ses mains agiles, nous jouait ces métamorphoses inouïes en chantant à gorge déployée [...] et en criant des commentaires : "Les chaînes de trilles ! Les fioritures et les cadences ! Entendez-vous la convention qui subsiste intacte ? Ici – la langue – n'est plus – épurée, débarrassée – de la formule – au contraire, la formule – débarrassée de l'apparence – de sa soumission – subjective – l'apparence – de l'art – est rejetée – à la fin. – L'art rejette toujours l'apparence de l'art. Dim dada ! Veuillez écouter comment ici la mélodie s'efface sous le poids fugué¹³⁶ – des accords. Elle devient statique, elle devient monotone¹³⁷ [...] »

IV. *Adagio molto semplice e cantabile*

IV.a. L'approche prosodique

C'est donc dans l'*aura* conceptuelle de la conjugaison, par l'objectivité souveraine, de la grandeur et de la mort, que Thomas Mann introduit le commentaire du second mouvement, l'*Arietta* à variations. Son modeste thème n'est nullement destiné, dit Kretzschmar, si l'on en considère « l'innocence idyllique », aux « aventures » auxquelles son maître le prépare. Quelques mots – sur le mode comique – ont seulement évoqué l'*Allegro*, brèves notations, agrémentées d'onomatopée plaisantes – qui ne manquent pas pour autant de restituer l'essentiel d'un *ethos* – la violence rythmique du *Grave* d'introduction – et d'une lumière spectrale, trace de la sédimentation de la mort, au contre-jour de laquelle se mesure la « paisible formule mélancolique » de l'*Arietta*.

« De la bouche, il mimait ce que ses doigts jouaient : "Boum boum – Voum voum – Croum croum !" faisait-il dès les farouches accents du début [...] et il accompagnait d'une voix aiguë de fausset les passages de charme mélodieux qui parfois éclairaient comme de délicates lueurs de jour le ciel d'orage tragique du morceau. Enfin il posa ses mains sur ses genoux, reprit un instant haleine en disant "Nous y voilà !", et commença le mouvement à variations, l'*adagio molto semplice e cantabile*¹³⁸. »

Ces deux pages ont certainement assuré le succès du chapitre – et même en partie du roman¹³⁹. Le très simple commentaire descriptif, imageant, qui relève par un procédé d'association prosodique naïf, l'ultime et radieuse transformation du thème, ce commentaire vise si juste, qu'il éclaire radieusement, par ce point de détail infime, l'ensemble du mouvement. L'idée poétique touche à ce point qu'elle paraît pouvoir se substituer à une analyse d'ensemble, laquelle ne saurait trouver place, bien sûr, dans la conférence de Kretzschmar, et moins encore dans le chapitre d'un roman. Thomas Mann avait pris l'habitude de lire en public ce chapitre, et plus précisément ces pages sur la *Sonate* op. 111. On en relève au moins sept lectures, jusque à celle de Zurich, en 1947, lors de son retour en Europe : « lu Fiterlberg et l'Opus 111. Tonnerres d'applaudissements¹⁴⁰. » Le chapitre finit par se confondre tellement avec cette analyse, que Mann n'écrit plus « des pages sur l'opus 111 » ou « le paragraphe

¹³⁶ « *Fugengewichte des Akkorde* », pour « *Eigengewicht des Akkorde* » : poids spécifique des accords. « Poids fugué des accords » n'a pas de sens, car il n'y a pas trace de fugue ici. La confusion, provenant d'une mauvaise lecture des notes manuscrites d'Adorno par Thomas Mann, n'a curieusement pas été corrigée, malgré une remarque en ce sens d'Alfred Einstein, les lectures répétées du chapitre et le dialogue avec Adorno. Cf. Schmid, in Mann / Schoenberg, 2002, p. 111 ; Schnoor, 2014).

¹³⁷ *Le Docteur Faustus*, p. 58.

¹³⁸ *Le Docteur Faustus*, p. 57.

¹³⁹ Il paraît tout de même exagéré de prétendre qu'elles seraient responsables de la popularité de cette sonate : « la description dans le chapitre VIII de la sonate op. 111, qui a apporté à cette sonate une grande célébrité, supérieure à celle des autres sonates tardives et a fortement influencé sa réception. » (« *eine Beschreibung von Beethovens Sonate op. 111, die der Sonate eine große Popularität vor den anderen späten Sonaten eingebracht und ihre Rezeption stark beeinflusst hat.* ») H. J. Schnoor, 2014.

¹⁴⁰ *Journal*, 2 juillet 1947. Saül Fiterlberg est le personnage du chap. XXXVII, autre figure énigmatique de bouffon.

sur l'opus 111¹⁴¹ », mais à partir de 1945, « l'Opus 111¹⁴² » tout court, comme s'il avait fini par s'agir là encore, et peu à peu, de son œuvre ; comme si le mécanisme d'appropriation des idées – le « montage » théorisé avec tant d'égotiste ingénuité – pouvait même intégrer, pourquoi pas, Beethoven...

« Le thème de l'ariette dévolu à des aventures et à des destinées auxquelles son innocence idyllique ne semble nullement le préparer entre immédiatement en scène et s'exprime en seize mesures, réductibles à un motif qui se dégage de la fin de sa première moitié, pareil à un bref appel plein d'âme. Trois notes seulement, une croche, une double croche et une noire pointée, scandées à peu près comme "bleu – de ciel" ou "mal – d'amour" ou "a – dieu cher" ou "temps – jadis ou "pré – fleuri¹⁴³" – et c'est tout. »

Les trois valeurs rythmiques du thème, longue-brève-longue, transcrites plus tard en « dim dada », comme à destination d'enfants (mais c'est un peu le cas), se voient ici illustrées de paroles, il est vrai autrement éloquentes que la plate énumération « une croche, une double croche et une noire pointée », qui ne dira jamais rien à personne. Les professeurs de piano de la fin du siècle précédent – mais aussi du début du XX^{ème} – procédaient de la sorte. Marmontel, célèbre pédagogue du Conservatoire de Paris, faisait selon Louis Laloy introduire des paroles sous la mélodie du finale de la *Sonate pathétique*, afin d'augmenter son expression : « O pauvre mère, douleur, amère...¹⁴⁴ ». Ce type d'afféterie en dégoûtèrent peut-être Debussy, qui manifestait peu de tendresse envers Beethoven (c'est justement avec l'*Allegro* de l'op. 111 qu'il échoua, âgé de quatorze ans, au concours de fin d'année de 1876). Thomas Mann, enfant, connut-il ce type de pratique, alors sans doute courante ? Ou plus simplement, peut-on imaginer qu'Adorno ait souligné à son intention – avec ou sans l'imagerie prosodique – la transformation du motif par l'adjonction d'une brève, lors de la fameuse exécution au piano, chez le philosophe, le 4 octobre 1943 ? Nous ne pouvons que l'imaginer.

Le conférencier, tout en jouant, et marquant à nouveau de la voix les trois notes du motif (« dim-dada ! ») paraphrase une dernière fois la thématique d'Adorno¹⁴⁵. Si l'on met à part le rôle des trilles – que de plus récentes interprétations dissuadent tout à fait de penser du côté de la convention¹⁴⁶, bien des passages illustreraient à merveille les plus extrêmes oppositions en œuvre au travers des cinq variations – et deux développements amplificateurs – de la fantaisie rythmique débridée au murmure chuchoté – « frissons étranges » pour lesquels les phrases d'introduction semblent avoir été écrites¹⁴⁷, du lyrisme le plus extraverti à l'abstraction transie¹⁴⁸.

¹⁴¹ Ai donné lecture à Kahler du début du roman et des pages sur l'opus 111 ; il s'est montré très ému. Le chapitre de la conférence continue à me donner du souci parce qu'il y a des choses qui ne m'appartiennent pas et qui sont douteuses. » (*Journal*, 4 novembre 1943) « Au dîner, Leonh. Frank. Lecture du paragraphe sur l'Opus 111, malgré le bégaiement de Kretzschmar. » (*Journal*, 28 octobre 1944) Quel est le sens de ce « malgré » ? L'un des auditeurs de cette soirée bégayait-il, et Mann craignait-il de le vexer ? Ou le bégaiement rendait-il la lecture plus délicate – ce qui ne semble pas l'avoir gêné, pourtant, lors d'autres lectures publiques ?

¹⁴² « Lecture de l'Opus 111 » (*Journal*, 1er décembre 1945).

¹⁴³ « ...nicht anders skandiert als etwa : "Him-melsblau" oder : "Lie-bes-leid" oder : "Leb-mir wohl" oder : "Der-maleints" oder : "Wie-sengrund", – un das ist alles. » (1947, p. 60). C'est ce dernier « pré – fleuri » qui constitue l'hommage crypté à Adorno, à travers le nom de son père, « *Wiesengrund* » (littéralement, « sol de prairie ») – ici déformé pour les besoins de la prosodie.

¹⁴⁴ Louis Laloy, *La Musique retrouvée*, 1928, p. 122. Cité par François Lesure, *Debussy*, Paris : Fayard, p. 32. Mais où passe le « e » muet de « mère » ? Nous avons nous-même subi ce type de pédagogie avec un professeur, il est vrai assez antique (elle avait connu Debussy), à l'École Normale de Musique, vers la fin des années 1980...

¹⁴⁵ Cf. *supra*, III.b.5 et note 132.

¹⁴⁶ André Boucourechliev, par exemple, *Beethoven*, coll. « Solfèges », Paris : Seuil, 1963. *Essai sur Beethoven*, Arles : Actes sud, 1991.

¹⁴⁷ Mes. 65-71, 89-96, variation 4 ; cf. *supra* III.b, note 95.

¹⁴⁸ Prolongation développante, mes. 100 sq., ou var. 6 (130-146), pour l'extrême chaleur ; *bis* en variation interne de la variation 4, mes. 72-80, 89-96, du côté de la soudaine pétrification glacée. Adorno ne semble pas avoir remarqué la présence de ces séquences développantes, au sein de la variation ornementale. Elles ne trouvent en tout cas aucune place dans le roman. Cf. cette remarque : « question : les effets immensément incisifs des variations de l'Ariette, malgré leur caractère de large paraphrase, suivant fidèlement la "basse continue" » : (« question : the immensely incisive effects of the Ariette variations, despite their character as mere paraphrase, faithfully following the basso continuo ») Adorno, 1998, p. 52.

Sans s'arrêter davantage sur l'organisation ni sur le caractère de chaque variation – Kretzschmar souligne seulement l'abîme séparant les deux mains au point culminant du mouvement, alors que Beethoven a quitté la variation pour une libre amplification modulante (mes. 97-130), après la quatrième variation. Pour la première – et la seule – fois, le thème a modulé, atteignant Mi b majeur. Les deux mains s'écartent, créant des sonorités d'une crudité, un effet d'agression sonore inouïe :

« vient un instant, une situation extrême, où le pauvre motif semble planer solitaire et abandonné au-dessus d'un abîme vertigineux et béant, – instant terrifiant et auguste que suit aussitôt son craintif recroquevillement, comme un effarement terrifié que pareil sort ait pu lui échoir¹⁴⁹. »

Vient enfin le terme poétique de l'approche – seule et véritable « analyse » – et l'une des très rares à savoir atteindre une forme d'essence lyrique avec la langue commune – au risque du prosaïsme, ou du kitsch. Ce passage nous paraît si juste, si miraculeusement adéquat à sa visée, que nous le citons intégralement, sans le paraphraser autrement, dans la belle traduction de Louise Servicen :

« Cependant qu'il s'achève, intervient un événement complètement inattendu et émouvant dans sa douceur et sa bonté, après tant de fureur concentrée, de persistance, d'acharnement et d'égarement sublimes. À l'instant où le motif très éprouvé prend congé et devient un adieu, un cri et un signe d'adieu, avec ce ré-sol, sol, un léger changement se produit, une petite extension mélodique. Après un ut initial, il s'augmente d'un ut dièse devant le ré, en sorte que maintenant il ne se scande plus comme "bleu-de ciel" ou "pré-fleuri", mais comme "ô doux bleu du ciel" ou "gen-til pré fleuri", "a-dieu pour toujours". Et cette adjonction de l'ut dièse est la chose la plus touchante, la plus consolante, la plus mélancoliquement apaisante du monde. C'est comme une caresse douloureuse et tendre sur les cheveux, sur la joue, un suprême et profond regard dans les yeux, pour la dernière fois. Il bénit l'objet, la formule effroyablement torturée, en lui conférant une humanité saisissante et l'approche si doucement du cœur de l'auditeur, pour un adieu, un éternel adieu, que les larmes vous montent aux yeux. "Ou-blie ton tourment !" est-il dit, "Grand – fut Dieu en nous." "Tout n'était qu'un songe". "Reste-moi fidèle." Puis une brisure. Des triolets rapides, durs, se hâtent vers un dénouement quelconque qui eût pu tout aussi bien terminer un autre morceau¹⁵⁰. »

La chaleur du discours de Kretzschmar sur Beethoven – ainsi que celle des sentiments qu'il lui prête, malgré la vision de pétrification glacée du style tardif, tel que le conçoit Adorno – est aux antipodes de la froideur des systèmes d'abstraction adoptés plus tard par Leverkühn – et, il faut bien le dire, de tous les développements adorniens préalables, autour de la « convention ». Elle inscrit *in fine* ce chapitre sur Beethoven dans la chaleur communicative de la musique : de son discours comme de ses effets¹⁵¹. Thomas Mann n'était-il pas lui-même pris entre la *Sehnsucht* de ce rapport au monde (un monde achevé, mort, en décomposition), vers laquelle toute son éducation et sa culture le ramenaient, et le pôle formaliste – parodique – qui l'identifie à son héros démoniaque ? « En outre, ces lectures [d'Adorno] m'étaient un aliment pour le constructivisme musical que je portais

¹⁴⁹ *Le Docteur Faustus*, p. 58.

¹⁵⁰ *Le Docteur Faustus*, p. 58-59. Ces deux ultimes occurrences du motif de l'*Arietta* interviennent aux mes. 170-171, alors que le discours vient de quitter à nouveau le principe de la variation, après la sixième, et juste avant la coda stupéfiante de froideur inexpressive.

¹⁵¹ Le texte entier peut être lu sous le signe de cette thermique, en œuvre dans tout le roman (on compte une quinzaine d'allusions au froid, dans le seul chapitre XXV de l'entrevue avec le diable) : objectivité (froide) de la polyphonie, subjectivité (chaude) de l'harmonie ; bien que le Kretzschmar de la première partie de l'exposé (adornien) soit parti de cette opposition pour proposer de la dépasser (cf. *supra*, III.b.3).

en moi comme un idéal formel et qui cette fois présupposait un impératif esthétique particulier. Je sentais bien que mon livre devait finir par être ce dont il traitait : une musique constructive¹⁵². » Ses goûts musicaux, dès lors que l'intelligence obligée, le vernis social se dérobent, le ramènent pourtant spontanément en arrière – et comme tout un chacun vers sa jeunesse, vers les décriés sortilèges wagnériens : « Ai réfléchi au cas Schönberg. Ai passé le soir le vieux disque "Rayons du soir" et ai été ému jusqu'aux larmes par le chant des Filles du Rhin, avec le "Il n'est de bien et de fidélité que dans les profondeurs." Je donne en échange de ce passage à lui seul toute la musique de Schönberg, de Berg, de Krenek et de Leverkühn¹⁵³. »

IV.b. L'herméneutique kretzschmarienne : une parodie ?

Mais d'où vient cette analyse ? On a vu à quel point le montage romanesque fonctionnait, chez Thomas Mann, comme une machine à intégrer, à objectiver des idées – à les transformer en objets romanesques. Au point que lorsqu'on fait la part des sources – avec Schindler, avec Adorno – ne semblent subsister de l'auteur parfois que ses masques – qui le tiennent à distance, si lointain, ironique, derrière ses personnages (Kretzschmar), ou narrateur (Zeitblom), comme autant de filtres. Un scrupule parfois, traverse l'auteur : « Le chapitre des conférences continue à me donner du souci parce qu'il y a des choses qui ne m'appartiennent pas et qui sont douteuses¹⁵⁴. » Mais il semble que les restes de détails techniques non maîtrisés préoccupaient surtout Mann : « Il faut que je supprime au plus tôt les fautes dans le chapitre de la conférence¹⁵⁵. » La culture musicale très générale de Thomas Mann, son absence de pratique instrumentale, son rapport réticent à la technique, laissent difficilement imaginer la possibilité d'une approche entièrement originale pour cette analyse, même en tenant compte de l'aspect presque naïf de la description – et des capacités, immenses, de l'écrivain. Schindler ne se livre à aucune évocation de ce type, et nous avons du mal à imaginer Adorno procéder de la sorte, avec la tendresse souriante, presque enfantine, et chaleureuse, qui éclaire ces pages – si éloignées du tranchant minéral des aphorismes de *Spätsil*.

Au terme de cette approche, l'hypothèse d'une présence allusive – ou plus directe ? – du véritable Kretzschmar demeure. L'herméneutique défendue par Hermann Kretzschmar, quoique verbale, n'avait rien d'un commentaire « littéraire » – au sens donné par les contempteurs formalistes de ce type d'approche, et raillé par un Schenker, dont Kretzschmar devait d'ailleurs devenir une des cibles favorites. Elle s'appuyait au contraire sur des éléments techniques, que ce pédagogue avait à cœur de vulgariser. Rejetant aussi bien les analyses formalisées que les approches trop poétiques – comme il l'eût fait sans doute de celles de son homonyme romanesque¹⁵⁶ – Kretzschmar distinguait trois catégories de mauvais herméneutes : ceux qui « au lieu d'aborder les choses sobrement et objectivement, se mettent à l'œuvre avec engouement » Il est à craindre que Wendell Kretzschmar tombe dans ce travers.

Un autre groupe « en arrive à des résultats esthétiques biaisés, parce qu'ils n'ont pas la compréhension musicale suffisante ». C'eût été le risque de Thomas Mann, s'il n'avait su s'entourer.

« Enfin ceux qui visent trop bas et se satisfont de présenter une description superficielle

¹⁵² Die Entstehung, p. 60. Cf. la dédicace que l'écrivain adresse à Schönberg, pour l'anniversaire de celui-ci, sur un exemplaire de son « Discours de Zurich » : « À Arnold Schönberg, maître audacieux, / pour le 13 septembre 1943, / De quelqu'un qui essaie lui aussi de construire de la musique. / Thomas Mann » (Mann / Schönberg, 2002, p. 36).

¹⁵³ Propos écrit, certes, en plein conflit avec Schönberg, *Journal*, 24 février 1948.

¹⁵⁴ *Journal*, 4 novembre 1943. Cf. ci-dessus, note 136.

¹⁵⁵ *Journal*, 6 décembre 1943. Nous rétablissons « conférence », pour « exposé », utilisé par le traducteur du *Journal*, dans les deux extraits.

¹⁵⁶ Les commentaires musicologiques de Kretzschmar l'inscrivent de une lignée qui va de Karl Bernhard Marx à Joseph Kerman ou Charles Rosen, en passant par sir Donald Tovey – son homologue anglo-saxon, également promoteur de nombreux textes de vulgarisation éclairée, à destination du public mélomane.

de la forme musicale au lecteur. Au mieux, les thèmes sont pourvus d'une étiquette telle que "aimable", "triste" ». Ce sont les auteurs formalistes, dans la descendance de Hanslick (Schenker s'y retrouvera), qui se refusent à assigner des significations spécifiques aux thèmes, aux motifs, etc. Kretzschmar les considérait avec mépris. Mentionnant un auteur qui écrit à propos du premier thème d'une symphonie de Mozart : « que l'on puisse identifier du plaisir ou de la douleur dans ce thème, nous ne voulons pas en décider », Kretzschmar répliquait avec dédain : « si l'auteur ne veut pas spécifier le plus important, c'est-à-dire l'affect, il ferait mieux de se taire carrément¹⁵⁷. »

Et pourtant, comme l'écrit Ian Bent, Hermann Kretzschmar – de même que Tovey – récusait « le style fleuri tout en finissant par en user¹⁵⁸ ». Le *Witz* de Thomas Mann montrerait-il l'herméneute succombant au charme de ses visées – comme lui-même s'est laissé entraîner dans les rais de la dialectique adornienne ? Dans le détournement délibéré (si du moins il en eut connaissance) de la première tâche du musicologue (ne pas être prisonnier de la chaleur de son affect), on reconnaît l'humeur parodique de l'écrivain, aussi bien que la distance réfrigérante de Leverkühn.

Dans le même temps, le véritable Kretzschmar avait le dessein de « pénétrer le sens et le contenu conceptuel enclos dans les formes [...] d'identifier le cœur irréductible de la pensée, d'interpréter et d'expliquer l'ensemble, par la compréhension la plus claire possible du plus petit détail – et ce en employant tous les moyens donnés par la connaissance, la culture générale et les talents personnels¹⁵⁹ ». Ces visées didactiques semblent en tous points coïncider avec la si singulière méthode de l'acteur des conférences. Si l'herméneutique est, dans son étymologie même, le fait « d'amener à la compréhension » – le déchiffrement d'un secret – d'un mystère – elle « se définit fondamentalement comme une médiation, qui consiste à faire apparaître et à rendre intelligible, dans le langage, un sens qui ne se donne pas immédiatement¹⁶⁰. » Faire parler l'œuvre musicale, la dire, la recréer, elle qui n'est pas d'essence langagière, par des mots, c'est ce que fait Wendell Kretzschmar ; et c'est bien ce à quoi tendait son modèle musicologique – mais il est vrai, dans le domaine *a priori* plus pertinent de la musique vocale et de la tradition rhétorique. La description émouvante du conférencier bègue – dont la parole soudain se fait étonnamment fluide – prolonge l'analyse, ou mieux, la contourne, évitant l'inévitable sécheresse et la lourdeur des procédures analytiques, pour accéder, d'un bond, à la chose même – au détail englobant, et ce, dans la « dimension dynamique du discours¹⁶¹ ». C'est le propre de « l'idée poétique » kretzschmarienne que de prétendre atteindre à une conception globale de l'œuvre, par le biais d'un élément significatif, unique, mais adéquat, aussi bref et d'apparence isolée que la transformation ultime du motif « *Wie-sengrund* » en « *Grü-ner Wiesengrund* ». Que cette approche fleurie – et le léger hommage qu'elle contient – se mêle dans un sourire à la compacité de l'intransigeance adornienne n'est pas le moindre des paradoxes ; au terme du « montage », la reprise *in extremis* par l'auteur de son bien, du pouvoir des mots, comme en deçà des idées, et au plus près de l'émotion sonore.

¹⁵⁷ « anstatt nüchtern und sachlich zu verfahren, mit Schwärmerei, zu Werk geht » [...] « kommt zu verkehrten ästhetischen Ergebnissen, weil ihr die selbständige musikalische Einsicht fehlt. » [...] « "Ob Lust oder Leid in diesem Thema zu erkennen sei, wollen wir nicht entscheiden". [...] Wenn der Verfasser gerade das Wichtigste, d.i. den Affekt nicht angeben will oder kann, dann soll er überhaupt schweigen ! » Hermann Kretzschmar, in Hansen, 2006, p. 47.

¹⁵⁸ Bent, 1998, p. 100.

¹⁵⁹ « In every field its aim is the same – to penetrate to the meaning and conceptual content [*Sinn und Ideenhalt*] enclosed within the forms concerned, to seek everywhere for the soul beneath the corporeal covering, to identify the irreducible core of thought [*reinen Gedankenkern*] in every sentence of a writer and in every detail of an artist's work; to explicate and interpret [*zu erklären und auszulegen*] the whole by obtaining the clearest possible understanding of every smallest detail – and all this by employing every aid that technical knowledge, general culture and personal talent can supply. » (Bent / Pople, 2007-2015)

¹⁶⁰ Anne Roubet, « Herméneutique », in *Éléments d'esthétique musicale*, 2011, p. 214.

¹⁶¹ Anne Roubet, *id.*

Sources

MANN, Thomas, *Le Docteur Faustus*, trad. Louise Servicen, préface Michel Tournier, Paris : Albin-Michel, 1950.

- *Id.*, in *Romans et nouvelles III, 1918-1951*, préface Dominique Iehl, « La Pochotèque », Le Livre de poche, 1990.

MANN, Thomas, *Journal du Docteur Faustus [Die Entstehung des Doktor Faustus, Amsterdam, 1944]*, trad. Louise Servicen, préface de Jean-Michel Palmier, Paris : Bourgois, 1994.

MANN, Thomas, *Journal, 1918-1921, 1933-1939*, trad. Robert Simon, Paris : Gallimard, 1985.

MANN, Thomas, *Journal, 1940-1955*, trad. Robert Simon, Gallimard, 2000.

MANN, Thomas, Theodor W. ADORNO, *Correspondance, 1943-1955*, trad. Pierre Rusch, Paris : Klincksieck, 2009

MANN, Thomas, Arnold SCHOENBERG, *À propos du Docteur Faustus. Lettres 1930-1951*, préface de E. Randol Schoenberg, postface Bernhold Schmid, trad. de l'allemand et de l'anglais par Hans Hildenbrand, Lausanne : La Bibliothèque des arts, 2002.

ADORNO, W. Theodor. « Du style tardif » [1937]. « *Spätstil Beethovens* », in *Der Auftakt, Blätter für die Tschechoslowakische Republik* (XVII, Heft 5/6).

- *L'Arc*, 1970, trad. et notes, Steffen Deutschbein, Dominique Jameux, p. 27-31.

- *Moments musicaux*, trad., introduction et postface, Martin Kaltenecker, Genève : Contrechamps, 2003, p. 9-12.

ADORNO, W. Theodor, *Beethoven. The Philosophy of Music. Fragments and texts*, engl. transl. Edmund Jephcott, Stanford, California : Stanford University Press, 1998.

ADORNO, W. Theodor, *Philosophie de la nouvelle musique [1958]*, trad. Hans Hildenbrand et Alex Lindenberg, « Tel », Paris : Gallimard, 1962.

ADORNO, W. Theodor, *Modèles critiques*, trad. Marc Jimenez et Eliane Kaufholz, Paris : Payot, 1984.

BENT, Ian D., Anthony POPE, « Analysis », **§II: History**. *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2007-2015.

BENT, Ian. W. DRABKIN, *L'analyse musicale, histoire et méthodes*. Trad. A. Coeurdevey, J. Tabouret. Ed. Main d'œuvre, 1998. Diffusion Ed. de Plein Vent.

BLANCHOT, Maurice, « La rencontre avec le démon », *L'Herne « Thomas Mann »*, 1973.

BRISSON, Élisabeth, *Guide de la musique de Beethoven*, Paris : Fayard, 2003.

ÉNARD, Mathias, *La Boussole*, Actes Sud, 2015 (p. 251-260).

FENEYROU, Laurent, « Le Docteur Faustus selon Giacomo Manzoni, du commentaire à l'œuvre scénique », *Germanica* [en ligne], 36, 2005. URL : <http://germanica.revues.org/1524> (nov. 2015).

GAYNOR G. Jones, Bernd WIECHERT, « Kretzschmar », *Grove Music Online*, Oxford University Press, 2007-2015.

HANSEN, Finn Egeland, *Layers of Musical Meaning*, Chicago : University of Chicago Press Books, 2006.

KALTENECKER, Martin, « Ground. La forme, l'interprétation et le progrès dans les *Moments musicaux* d'Adorno », in Adorno, *Moments musicaux*, 2003, p. 147-211.

MANZONI, Giacomo, « Préface au Docteur Faustus. Le pouvoir de la musique dans l'espace de langue allemande : fascination et suspicion », *Germanica* [en ligne], 36, 2005. URL : <http://germanica.revues.org/1517> (oct. 2015).

MERLIN, « Philosophie de la nouvelle musique dans le *Docteur Faustus* de Thomas Mann », *Germanica* [en ligne], 26, 2000. URL : <http://germanica.revues.org/2414> (nov. 2015).

REIF, Jo-Ann, « Adrian Leverkühn, Arnold Schoenberg, Theodor Adorno : Theorists Real and Fictitious in Thomas Mann's Doctor Faustus », *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, Los Angeles, 1983.

ROUBET, Anne, « Herméneutique », *Éléments d'esthétique musicale. Notions, formes et styles en musique*, Christian Accaoui (éd.), Actes Sud/Cité de la musique, 2011.

SAÏD, Edward, *Du style tardif*, trad. Michelle-Viviane Tran Van Khai, Actes Sud, 2012.

SCHINDLER, Anton Felix, *Biographie von Ludwig van Beethoven (1845 / 1860). Beethoven as I knew him*, Donald W. MacArdle (éd.), engl. trans. Constance S. Jolly, Dover, 1996.

SCHNOOR, Hans-Jürgen, « Beethovens Klaviersonate op.111 in Thomas Manns Doktor Faustus », 2014, *Contrapunkt*, juillet 2015. URL : <http://contrapunkt-online.net/janina-ruh-vasks-gramata-cellam/12>. Ausgabe (déc. 2015).