

# Thomas Mann

*Le message d'un artiste-bourgeois,  
1896-1924*

Faculté des lettres et sciences  
humaines de l'Université de Besançon  
Georges Fourier

Les belles lettres

**THOMAS MANN**

**LE MESSAGE D'UN ARTISTE-BOURGEOIS**

**(1896-1924)**

3735

8° Z

34266

(30)

DL - 18 11 1989 - 44851

THOMAS MANN

THE MAGIC OF CHRISTMAS

1900-1901

**GEORGES FOURRIER**  
PROFESSEUR A L'UNIVERSITÉ DE BESANÇON

# **THOMAS MANN**

**LE MESSAGE D'UN ARTISTE-BOURGEOIS**  
**(1896-1924)**

**ANNALES LITTÉRAIRES DE L'UNIVERSITÉ DE BESANÇON**

Vol. 30

**LES BELLES LETTRES**

95, BOULEVARD RASPAIL

**PARIS VI<sup>e</sup>**

---

1960

GEORGES HERRIER  
PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS DE LYON

# THOMAS MAIR

LE MAIR ET SON ARTISTE-BOUTIQUE

(1886-1924)

ÉDITIONS L'ARTISME ET L'ARTISTE DE LYON

1924

CHATELAIN PÉRIODIQUES

10, rue de la République

PARIS VI

100-100

A Monsieur MAURICE BOUCHER,

*Hommage et respectueuse  
reconnaissance*

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

DEPARTMENT OF CHEMISTRY

LABORATORY

## AVANT-PROPOS

A l'origine de cette étude, un plaisir intellectuel et esthétique causé par une œuvre venue à moi de l'extérieur, pour ainsi dire, imposée à mon attention par le jury qui avait inscrit au programme de l'agrégation la Montagne magique. Quand l'heure fut venue, ce n'est pas dans la direction habituelle que j'orientai mes recherches. J'avais été mis en curiosité non par le problème de la mort, mais par celui du temps qui me semblait essentiel et se posait dès les premières nouvelles. Parti de l'existentialisme alors à la mode, je dus revenir à Bergson et surtout à Schopenhauer, l'un des maîtres de Th. Mann et son initiateur en matière philosophique. Toutefois je ne pouvais oublier que l'étude de la littérature ne doit pas être confondue avec celle de la philosophie, mais que dans le fait littéraire la forme est inséparable du fond. De l'action réciproque de l'une et de l'autre naît la vérité poétique, qui inclut cet aspect esthétique et artistique dont Th. Mann a regretté qu'il ait été négligé. Cependant le temps restait un facteur important dans l'économie de l'ensemble. S'il ne pouvait plus être question de considérer uniquement l'aspect philosophique, ni de partir à la recherche du temps perdu, c'est toutefois en fonction du temps que se posent les grands problèmes de la vie, de la mort, et de l'éducation d'un idéaliste romantique enclin à désertir le pays plat pour répondre à l'appel de la Montagne où règne la mort dans l'éternel présent. A l'intégration de la mort dans la vie correspondra à l'époque de Joseph et ses frères, celle du temps et de l'éternel dans le mythe, toujours nouvelle chair et nouveau présent. Mais dès le début, Th. Mann s'engage sur la voie mythique, il suit les traces des maîtres pour donner à sa vie et à son œuvre la densité qui fait défaut à l'individu. Ceci explique l'importance que j'ai accordée à ce qui est imité, aux « influences », d'autant plus qu'il s'agit de formation et d'éducation de l'homme par l'œuvre.

Le présent travail a pour but de révéler le message d'un artiste-bourgeois. Ce message se dégage d'une explication des textes mettant en valeur les rapports de la forme et du fond et apportant ainsi la solution des problèmes. De cette façon, j'ai pu en particulier, préciser la place des Buddenbrook dans l'histoire littéraire, la portée politique d'Altesse royale, la nature de ce roman d'éducation qu'est la Montagne magique. En présentant l'enchaînement de l'œuvre, j'ai signalé en même temps les préoccupations de l'homme et de l'artiste. Une mise au point donc, rendue nécessaire par la diversité des interprétations. En effet je n'avais pas à découvrir un auteur ignoré ni une œuvre tombée dans l'oubli. On peut s'en rendre compte en consultant l'imposante bibliographie de M. Jonas à laquelle j'ai apporté quelques corrections et additions en ce qui concerne la période étudiée. Il y avait un « cas » Th. Mann depuis le jour où O. Grautoff constate en 1903 que le nom de Th. Mann est désormais connu en Allemagne — cas personnel d'abord, politique ensuite. Notre auteur a fait allusion à la situation difficile qu'occupe l'artiste-bourgeois soucieux de plaire à la masse et à l'élite et risquant pour cette raison de mécontenter l'une et l'autre. Il connaît le succès, mais aussi il inquiète, surprend, scandalise même ses amis et son public. Si certains critiques s'en tiennent aux faits, d'autres jugent en fonction de leur orientation politique ou idéologique, de leur appartenance à un clan, à une Église ou à une Faculté. Alors on l'accuse ou on l'accable, on est avec lui ou contre lui. Dans ces conditions, il importait de



revenir au texte pour faire le point, de considérer l'œuvre sous toutes ses faces pour éviter d'être partial, de savoir ce que l'auteur avait voulu faire pour le juger en toute connaissance de cause. Une telle analyse de la forme et du fond demandait du temps certes, mais surtout de l'espace. Aussi ai-je dû limiter mon enquête à la période, qui s'achève avec la Montagne magique, étape importante d'une longue carrière d'écrivain. Non qu'à cette date Th. Mann se soit converti à la politique démocratique à l'occidentale. Il ne fait que reconnaître un état de fait en se prononçant encore et toujours pour l'ordre établi qui est cette fois la République allemande, et contre le radicalisme et l'aventure politique. Mais cette reconnaissance a été de haute importance, elle lui a évité d'être avec ceux qui ont menacé les assises de la civilisation occidentale.

Cette œuvre comprend un nombre imposant de récits, de nouvelles, de romans, d'essais et d'articles dont j'ai dressé la liste chronologique jusqu'en 1924. Elle est de nature autobiographique et pédagogique, épique et musicale. Chaque fragment est une réalisation partielle de l'être, une étape de la vie, un élément du plan pédagogique. L'accent est mis sur la formation de la personnalité ; il importait donc de présenter l'auteur du message, de rassembler les documents biographiques donnés par Th. Mann dans ses articles et sa correspondance, mais seulement dans la mesure où ces documents servaient à comprendre et l'homme et l'œuvre. Personnellement j'ai demandé à Th. Mann des renseignements sur le premier voyage en Italie ou sur sa découverte de Schopenhauer et j'ai pu ainsi préciser quelques dates. L'étude du problème de l'éducation en fonction de la liberté métaphysique et du déterminisme m'a permis de résoudre en même temps celui des influences : l'éducation, le choix des matériaux à assimiler se fait conformément à la nature de l'être, au « désir profond ». Il n'échoit à chacun que ce qui lui revient et l'existence conserve au cours de son développement permanence et unité. De là les réactions du nordique contre le milieu munichois, et du « Sujet » contre le littérateur au service de la politique démocratique et de la civilisation occidentale. De là aussi le choix des sources et des lectures dont le nombre imposant confère à sa production littéraire une portée considérable. Dans quelle mesure pouvais-je adopter le point de vue de l'auteur pour définir son message ? Th. Mann est un écrivain lucide qui a réfléchi sur son œuvre et en a précisé l'orientation directement dans ses articles ou essais, ou indirectement dans ses commentaires, car parler d'autrui, c'était encore parler de lui-même. J'ai dû tenir compte du fait que, malgré sa lucidité, il n'était pas toujours en mesure de juger son œuvre, qu'il était très sensible à la critique et en reprenait les conclusions, que ses vues rétrospectives étaient parfois inexactes en raison de l'ardeur de la lutte ou de l'humeur du moment. Mais, après vérification et rectification, j'ai pu constater en général une grande sincérité dans son examen de conscience et un véritable souci de faire effort pour atteindre à la vérité.

Une dernière remarque sur la méthode. Si j'ai adopté l'ordre chronologique de préférence à tout autre, c'est que chaque fragment de l'œuvre est une réalisation partielle de l'être, et qu'il s'agit d'éducation et de guérison de l'esprit, du développement d'une existence dans le temps. En étudiant chaque témoignage dans son temps et dans son milieu j'ai pu en montrer le caractère propre, car si l'existence est unité, les différentes étapes du plan pédagogique sont motivées par l'époque et les circonstances. Goethe n'a-t-il pas dit qu'un simple déplacement de sa date de naissance d'environ une dizaine d'années aurait fait de lui un autre homme. Si chaque étape est dépassée, elle ne tombe pas dans le néant, mais s'intègre dans le troisième royaume. Cette méthode m'a permis en outre de préciser la forme de chaque œuvre, l'imbrication des motifs dans les différents ouvrages, de présenter une analyse répondant aux questions que se posera le lecteur soucieux de découvrir les nuances, et par là même

d'accroître le plaisir esthétique. Enfin cette méthode permet de résoudre les problèmes au moment où ils se posent, elle invite à une prudente synthèse, elle donne à chaque chose ce qui lui revient.

L'intérêt de ce travail consiste dans la solution nouvelle apportée aux problèmes jusqu'ici négligés ou interprétés différemment :

— j'ai mis en lumière une technique et montré la persistance de cette technique dans les œuvres étudiées. Th. Mann poète-écrivain compose certes selon la recette de Wagner le musicien, mais aussi à sa manière ;

— j'ai défini le genre de l'œuvre, des récits et des romans ; attiré l'attention sur les premières productions en partie encore inconnues ou passées sous silence ;

— j'ai montré, en découvrant les sources toute la portée de l'œuvre, et en particulier les affinités de Th. Mann avec les écrivains russes ;

— j'ai mis en évidence le problème des frères ennemis, précisé les origines de la querelle future, son aboutissement et ses échos dans la Montagne magique ;

— j'ai insisté sur les rapports de l'œuvre et de l'homme, sur le caractère autobiographique, pédagogique, de la première, d'une part, sur le problème de l'existence de l'artiste-bourgeois, d'autre part. L'accent est mis sur le propos d'un écrivain soucieux de montrer comment on sort de l'impasse, comment on s'achemine de la décadence à la Renaissance. A l'esthétisme, au radicalisme, à la mythomanie il oppose sa critique de la réalité sous le signe de l'ironie amoureuse, sa formule du troisième royaume, synthèse des contraires, de la vie et de la mort, de la pensée et du sentiment, du beau et du bien. Ceci et cela. Th. Mann refuse de se laisser enfermer dans un dilemme qui pourrait être un sophisme, de sacrifier l'un des termes à l'autre. Inclure et non exclure. Il préfère la liberté de jeu, sa disponibilité d'homme et d'artiste à l'engagement.

Cette étude entreprise dans la solitude et l'enchantement du pays niçois n'aurait pu être menée à bien sans la bienveillante sollicitude de M. Maurice Boucher, professeur à la Sorbonne, qui m'a aidé de ses conseils, encouragé et soutenu aux moments difficiles. Qu'il en soit ici remercié. Ma gratitude va aussi au collègue et ami Roger Lassalle, professeur à l'Institut Littéraire de Nice, dont la compétence me fut précieuse. C'est enfin grâce à l'affectueuse patience et à l'assistance de ma femme que j'ai pu arriver au but.

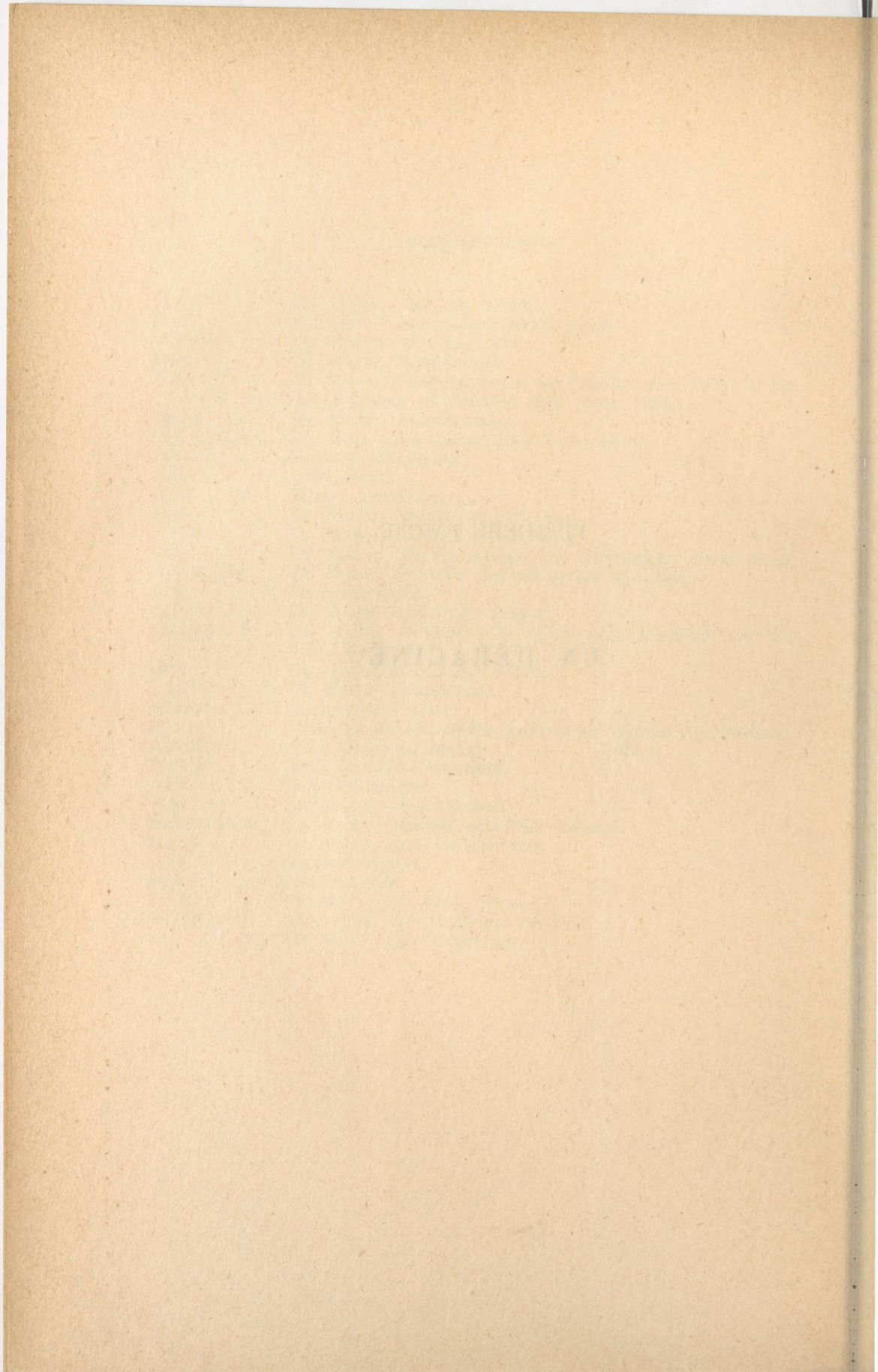
Nice, juin 1956.

## ABRÉVIATIONS

<i>A.d.G.</i>	Th. MANN, <i>Adel des Geistes.</i>
<i>A.E.</i>	Th. MANN, <i>Ausgewählte Erzählungen.</i>
<i>A.u.N.</i>	Th. MANN, <i>Alles und Neues.</i>
<i>Bem.</i>	Th. MANN, <i>Bemühungen.</i>
<i>Betr.</i>	Th. MANN, <i>Betrachtungen eines Unpolitischen.</i> 1929. (L'édition originale est désignée par : <i>Betr.</i> 1920.)
<i>Budd.</i>	Th. MANN, <i>Buddenbrooks.</i>
<i>Der kl.H.Fr.</i>	Th. MANN, <i>Der kleine Herr Friedemann.</i>
<i>D.R.</i>	<i>Deutsche Rundschau.</i>
<i>Dost.</i>	<i>Dostojewski.</i>
<i>E.G.</i>	<i>Etudes germaniques.</i>
<i>E.S.</i>	Th. MANN, <i>Erzählende Schriften.</i>
<i>F.d.T.</i>	Th. MANN, <i>Forderung des Tages.</i>
<i>F.K.</i>	Th. MANN, <i>Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull.</i>
<i>Fr.u.d.gr.K.</i>	Th. MANN, <i>Friedrich und die grosse Koalition.</i>
<i>G.R.</i>	<i>Germanic Review.</i>
<i>G.u.T.</i>	Th. MANN, <i>Goethe und Tolstoï.</i>
<i>Ged.i.Kr.</i>	Th. MANN, <i>Gedanken im Krieg dans Friedrich und die grosse Koalition.</i>
<i>K.H.</i>	Th. MANN, <i>Königliche Hoheit.</i>
<i>L.A.</i>	Th. MANN, <i>Lebensabriss.</i>
<i>M.D.F.</i>	<i>Mercure de France.</i>
<i>N.</i>	<i>Nietzsche</i> (le 1 <sup>er</sup> chiffre indique le volume de l'édition).
<i>N.D.L.</i>	<i>Neue deutsche Literatur.</i>
<i>N.D.R.</i>	<i>Neue deutsche Rundschau.</i>
<i>N.R.</i>	<i>Neue Rundschau.</i>
<i>N.S.</i>	Th. MANN, <i>Neue Studien.</i>
<i>Nat.u.Intern.</i>	Th. MANN, <i>National und International.</i>
<i>R.u.A.</i>	Th. MANN, <i>Rede und Antwort.</i>
<i>R.W.</i>	<i>Richard Wagner.</i>
<i>Schop.</i>	<i>Schopenhauer.</i>
<i>T.i.V.</i>	Th. MANN, <i>Der Tod in Venedig.</i>
<i>W.z.M.</i>	NIETZSCHE, <i>Der Wille zur Macht.</i>
<i>Zb.</i>	Th. MANN, <i>Der Zauberberg.</i>

PREMIÈRE PARTIE

UN DÉRACINÉ



## CHAPITRE PREMIER

### UN MODE D'ÊTRE ET D'EXISTENCE

C'est à Lubeck, cité hanséatique aux pignons pointus, que naît Thomas Mann, le 6 juin 1875. Il grandit dans l'élégante demeure que son père avait fait bâtir en témoignage de son succès, et aussi dans la vieille maison familiale qui deviendra après la publication des *Buddenbrook* une curiosité de la ville, mais sera détruite au cours de cette dernière guerre par un bombardement. Les photographies publiées par Eloesser et Victor Mann nous montrent le futur auteur de *Friedrich und die grosse Koalition* en costume de hussard ou de marin, l'épée au côté ou la cravache à la main. Il pose debout, non sans complaisance, et donne l'impression d'un garçon décidé, content de son sort. Près de lui son frère Heinrich, de quatre ans plus âgé, réservé et distant, et ses deux sœurs, Julia et Carla, appelées toutes deux à finir tragiquement. Quant au cadet, il ne viendra au monde qu'en 1890 ; Thomas Mann n'en parle guère, il est trop jeune, trop « normal » et il faudra que Victor rompe lui-même le silence en écrivant : *Nous étions cinq*.

Dès ses premières confidences, Th. Mann a mis l'accent sur le caractère nordique de son origine, sa propension à un moralisme protestant, voire puritain (1). Il attribue sa nature (*das Wesen*) à la vertu du sang ancestral, et se dit le descendant d'une longue lignée de bourgeois allemands qui, partis de Nuremberg pour Wismar et Lubeck, avaient su, à force de travail et d'opiniâtreté, acquérir une situation honorable. C'est d'eux qu'il a hérité son sens de l'ordre et du fini ; ils lui ont transmis leur esprit de suite, leur éthique bourgeoise et leur conception du devoir qui consiste à accepter, sans tenir compte de la joie ou de la peine, la répétition systématique et régulière des tâches quotidiennes. A la tradition urbaine il doit son souci de sobre élégance, son goût du bon aloi, son besoin naturel d'une vie digne et confortable (2).

De ses parents nous n'avons guère qu'un portrait stylisé ; pour définir la part d'héritage qu'il a reçue de chacun d'eux, il n'hésite pas à reprendre le quatrain bien connu de Goethe. Toutefois, il omet de citer le premier vers, et nous ne saurons pas qui est responsable de l'insuffisance du tour de poitrine et de la névralgie cardiaque auxquelles il doit d'avoir été inapte au service militaire. Du père Johann-Heinrich Mann, commerçant en grains et sénateur de la ville libre, il tiendrait le sérieux de sa règle de vie, ou en d'autres termes empruntés à Freud,

« c'est la personnalité du père qui lui sert de modèle et de directeur de conscience ». Evoquant la figure de ce dernier devant ses compatriotes, il rend hommage à sa dignité et à son intelligence, à son ambition et à son zèle, à la simplicité de ses manières et à son humour. Ce patricien de vieille souche, sociable et élégant, n'était pas de robuste constitution, mais il avait su maîtriser sa nervosité et forcer le succès ; il devait mourir prématurément en 1891 de septicémie.

La mère, Julia DA SILVA-BRUHNS, était fille d'un planteur allemand de Rio de Janeiro et d'une créole brésilienne d'ascendance portugaise et de religion catholique. Thomas aurait d'elle « l'enjouement », c'est-à-dire « sa sensibilité d'artiste et au sens le plus large du mot son imagination poétique ». Il semble toutefois que la belle étrangère et parfaite musicienne ait été d'un tempérament plus ardent et plus mélancolique que Dame Aja. Tandis que GËTHER se plaît à parler de sa « petite mère », Th. MANN ne le fait que rarement et avec mystère et appréhension. « Oui, nous savons bien, mon frère et moi, ce que notre nature doit à notre mère et à son « enjouement méridional. » La femme, nous le verrons, est encore, comme au moyen âge, un « instrumentum diaboli ». Sans doute le sang maternel n'a pu abolir l'héritage paternel et ancestral, mais il a été le « ferment » qui altère l'être et le « dépayse » (3). Il en résulte une dissonance d'autant plus grande, dit SCHOPENHAUER, que les parents sont plus différents. Pour le philosophe, l'intellect, transmis par la mère, n'est aussi qu'un accident de la substance et l'altération ainsi causée ne peut rendre méconnaissable les traits essentiels du caractère paternel (4). Telle est l'origine d'une dualité de l'être qui rend l'existence problématique. A l'éthique bourgeoise s'oppose l'esthétisme ; à l'intellect orienté vers l'action, l'esprit rebelle et épris d'indépendance ; à la volonté d'œuvrer et de fonder un foyer, le nihilisme et le goût de la mort. Il appartiendra à l'artiste-bourgeois de résoudre ces antinomies et, par l'art et la vie, d'en triompher.

Si l'existence devait être un chemin de croix pour les enfants MANN, l'enfance de Thomas fut choyée et heureuse. Sur ce passé lointain l'écrivain se penche avec une joie non dissimulée. Parmi les nombreux jouets qui composaient alors son univers, ses préférences allaient, nous dit-il (5), non pas à son uniforme de hussard et à ses soldats de plomb, mais bien à son cheval à bascule et à une meute de chiens en carton-pâte, qu'il aimait par sympathie pour les êtres de la création. L'auteur de *Herr und Hund* est resté fidèle à cet amour de jeunesse et n'a pu que se réjouir de savoir cette affection partagée par son maître SCHOPENHAUER. Cependant, c'est à son théâtre de marionnettes qu'il doit les plus belles heures de son enfance. Il l'a prêté à Paillasse et à Hanno en témoignage d'amitié. Mais au fond, il pouvait se passer de tous ses jouets ; il n'avait qu'à faire appel à son imagination toujours en éveil. Jouer consiste alors à imiter un personnage et à tenir un rôle historique ou mythologique ; tantôt il se figure être un prince (6) ; tantôt, déguisé en Mercure, il agite ses talonnières de papier, ou, tel Jupiter, défend contre les Titans la citadelle des Dieux.

Ce bonheur, l'écolier le connaîtra encore pendant les grandes vacances passées à Travemünde au bord de la Baltique. Cette halte d'une

fraîcheur idyllique lui offre un abri sûr où il peut continuer à rêver en écoutant les concerts du kiosque de la plage. Dans ce paradis la musique et la mer ont conclu en son cœur une alliance idéelle et sentimentale éternelle. A la diversité de la montagne l'enfant préfère la simplicité de l'immense plaine liquide dont le rythme monotone convient à sa tranquille nature. Son amour de la mer va de pair avec sa passion du sommeil et « Je sais bien », ajoute-t-il (7), « quelle est l'origine commune de ces deux sympathies. J'ai en moi beaucoup de la passivité de l'Oriental, et je suis attiré par cette forme de parfaite béatitude qu'on appelle le Nirwana ou le Néant ». Le séjour à la mer favorise encore un penchant à la rêverie qu'il lui faudra discipliner, mais en attendant, quel serrement de cœur à la pensée de retourner, les vacances terminées, dans la grisaille quotidienne !

La réalité de la vie, exclue de sa chambre d'enfant et du paysage marin, lui apparaît dans toute son âpreté à l'école qu'on l'oblige à fréquenter. Destiné à prendre la direction de la firme paternelle, il suit les cours du Realgymnasium. Mais il devait décevoir, et son père, et ses maîtres. Comme Hanno, il sait, à quinze ans, qu'il ne succèdera pas à son père, et il n'obtiendra qu'à grand'peine le certificat d'études du premier cycle. Peut-être eût-il tiré plus grand profit d'un enseignement classique ; toujours est-il qu'il exérait l'école, critiquait les manières de ses potentats et se trouvait dans une sorte d'opposition littéraire à son esprit, sa discipline et ses méthodes de dressage. Sa lenteur d'esprit qu'il dit avoir conservée, lui rendait l'obligation scolaire odieuse. Finalement « l'institution » l'abandonna à son sort, et comme il ne se croyait pas tout à fait inintelligent, il prit les choses du bon côté ; il n'en était que plus exubérant aux réunions d'étudiants que, de temps à autre, il fréquentait. Au fond, quel attrait pouvait exercer sur un futur écrivain et esthète fin de siècle un gymnase à la prussienne chargé de dispenser un enseignement réaliste et pratique, de former les citoyens ou plutôt les « sujets » du Deuxième Reich ? Il avouera plus tard (8) que l'école de son goût n'existe pas et ne peut exister. On conçoit, dans ces conditions, qu'il ait conservé une antipathie tenace contre cette « torture inhumaine » qu'est l'examen, contre cette coutume barbare qui contraint les jeunes gens à devenir des « encyclopédies vivantes » et à subir des épreuves « auxquelles échoueraient la plupart des examinateurs ». Il faut en finir avec cette manie de « potasser et d'interroger » : qui dit humanisme, dit aussi humanité, bienveillance et gaieté. Le Lycée ne devrait pas être uniquement orienté vers la préparation aux différentes carrières de fonctionnaires, mais devrait rester avant tout une voie d'accès, largement ouverte, à l'Université. Faisant allusion au mince bagage littéraire qu'il avait emporté de Lubeck, Th. Mann se demandera, le jour où il sera reçu docteur *honoris causa* de la Faculté des Lettres de Bonn, s'il a quelque droit à une telle distinction : « Je ne suis ni érudit, ni pédagogue, mais plutôt un sceptique et un rêveur, soucieux de sauvegarder et de justifier ma propre existence, et incapable de croire que je pourrais enseigner aux hommes à devenir meilleurs » (9). Le titre qui lui était décerné, n'était pourtant que la récompense méritée des efforts de l'autodidacte dont l'activité littéraire sera éminemment pédagogique.



Ses « études » terminées, le jeune Thomas rejoint sa mère qui, après la mort du sénateur, en 1891, et la liquidation de la firme, s'était installée à Munich. Provisoirement, il entre comme stagiaire dans une compagnie d'assurances dont le directeur avait été l'ami de son père. Mais quel étrange employé ! Entre deux bordereaux, il compose sa première nouvelle *Gefallen*. Puis, las de ce travail de bureaucrate, il donne sa démission et s'inscrit à l'Université et au Polytechnikum en vue d'une éventuelle carrière de journaliste. C'est là qu'il acquiert les notions d'économie politique qu'il utilisera dans les *Buddenbrook* et *Königliche Hoheit*. Un beau jour, en 1894 (10), il va retrouver son frère Heinrich à Rome. Une petite rente — 160 ou 180 Mark par mois — provenant de l'héritage paternel, lui permettait « d'attendre », et lui garantissait la liberté. S'il séjourné en Italie, ce n'est pas par amour du Midi, mais simplement parce qu'il n'y a pas de place pour lui à la maison. L'été se passe dans la Sabine, à Palestrina, pays natal du grand musicien ; l'hiver à Rome, Via Torre Argentina. Les deux frères ne fréquentent personne et s'esquivalent dès qu'ils entendent parler allemand. Heinrich dessine, Thomas apprécie le vin italien, fume d'innombrables cigarettes, dévore la littérature nordique et la littérature russe. Avec sa lenteur coutumière qu'il doit peut-être à la nécessité de maîtriser sa nervosité (11), il commence à écrire les *Buddenbrook*. Une conversation, rapportée par Heinrich, suffit à caractériser les deux frères et à préciser la différence de leur état d'esprit : « Nous avons devant nous un ciel d'or massif. Les tableaux byzantins ont un fond d'or, dis-je. Ce n'est pas un symbole, mais un fait d'optique. Mon frère n'était pas un amant de la Beauté. Ce n'est que l'aspect extérieur, répondit-il (12) ». La campagne romaine laisse Thomas indifférent ; les souvenirs historiques et les œuvres d'art ne peuvent le séduire. Cependant la sculpture antique du Vatican trouve grâce à ses yeux ; il la préfère à la peinture de la Renaissance, exception faite du *Jugement dernier* qui satisfait son pessimisme moral. Quand il rentre à Munich, il rapporte, outre le manuscrit déjà fort avancé de son roman, un album de caricatures et de poésies destiné à ses jeunes frère et sœur, et digne du *Simplizissimus* (13). Ce sera le seul et unique ouvrage écrit en collaboration avec son frère Heinrich.

Après une courte halte chez sa mère, il s'installe dans le quartier de Schwabing, le Montparnasse munichois. Non pas qu'il ait voulu rompre toute attache avec le passé et mener la vie de bohème en compagnie de métèques de toutes races et de tout acabit ; il est trop bien élevé pour cela. Mais il a le goût de l'indépendance et de la solitude, et il demandera aux réunions de famille la détente nécessaire. Dans sa garçonnière voisinent quelques meubles de l'ancienne demeure lubeckoise avec d'autres objets plus hétéroclites. Une armoire sans fond, prêtée par sa logeuse, figurera dans la nouvelle *der Kleiderschrank*. Des fauteuils en osier revêtus de laque rouge complètent l'ameublement. Sur la table au tapis vert trône l'imposant manuscrit des *Buddenbrook*. La matinée est consacrée au travail ; Th. Mann, nous dit Martens (14), « se tracasse et se tourmente, sans avoir grande confiance en lui-même ». Sa deuxième occupation consiste à nettoyer son fourneau à pétrole et sa bicyclette. Sans doute, il n'est pas le sportif qui pédale gaillardement sur le *Chemin*

du cimetière, mais il n'allait presque jamais à pied, même par mauvais temps. En été, un livre au guidon, il se rendait dans la forêt de Schleissheim où il passait l'après-midi. Le soir il rentrait sagement chez lui et prenait un repas froid en buvant du thé. A-t-il eu un faible pour le cognac, comme le prétend Elæsser (15) ? En tout cas, il était contre son habitude de prendre de l'alcool avant ou pendant son travail. Une fois il a écrit une nouvelle en s'aidant de grogs au cognac et « cela se voit », nous dit-il. Un autre jour il a dû boire une demi-bouteille de champagne pour terminer sa tâche en temps voulu, et il s'agissait moins de stimuler que de calmer ses nerfs. En général, il ne croit pas à « l'inspiration par l'alcool » ; un verre de bière, après son repas du soir, suffit à lui donner l'euphorie souhaitable avant un repos bien gagné (16).

Vers 1899 Th. Mann obtient un poste de rédacteur au *Simplizissimus*. Dès la publication du journal humoristique, il en avait été un lecteur assidu, son travail consistait maintenant à faire le tri des ouvrages reçus et à présenter ce choix au Dr. Geheeb qui décidait en dernière instance. Quand il écrivait « oui » sur la couverture du manuscrit, Geheeb remplaçait en général le oui par un non, car on ne pouvait imprimer tout ce qu'il proposait. C'est ainsi qu'il avait fait accepter *Der vergiftete Brunnen* de A. Holitscher, lequel, à son tour décida S. Fischer à publier les *Buddenbrook* (17). Cette activité littéraire avait, en outre, l'avantage de le mettre en relations avec l'état-major de la rédaction : Th. Th. Heine, Geheeb, Thöny, Reznicek, L. Thoma, gens courageux et hardis, appréciant l'art et la liberté. Au bout d'un an, son emploi fut supprimé et il recouvre l'indépendance nécessaire à son métier d'écrivain. S'il avait quelque droit d'appartenir à ce milieu en raison de son talent humoristique, seule cependant cette partie de sa nature y avait trouvé satisfaction.

En 1900, d'ailleurs, il se voit obligé de faire son service militaire. Quelques mois suffisent à lui rendre irrespirable l'atmosphère de la caserne. Il ne peut s'habituer à cette démarche virile qu'est le pas de parade. Une inflammation des tendons lui vaut un séjour prolongé à l'infirmerie, puis une réforme temporaire. En décembre, grâce à l'intervention du médecin de sa mère, il est libre ; mais il est resté, nous dit Martens (18), malgré cet échec, un loyal « sujet » de l'Empire allemand. Laissé à la vie civile pendant la grande guerre, il ne se considère pas moins « en service » et se plaît à porter, à sa table de travail, une tunique symbolique. Vivre en soldat sera le destin de l'artiste-bourgeois.

Au cours de ces années qui précèdent la publication des *Buddenbrook*, seules quelques personnes connaissent le nom du jeune écrivain. Il est alors lié d'amitié avec deux jeunes gens, Paul et Carl Ehrenberg, artistes eux aussi, avec qui il exécute des trios ou fréquente à l'époque du carnaval, les bals paysans de Schwabing. Tandis que le cadet fait son portrait, l'aîné, futur compositeur et chef d'orchestre, lui joue la musique de *Tristan*. C'est à lui que sera dédiée la nouvelle du même nom. Th. Mann a eu pour le premier une inclination semblable à celle qu'il avait éprouvée autrefois à Lubeck pour un ami d'enfance, Hans Hansen dans *Tonio Kröger* (19). Dans l'immédiat, l'amitié des deux

frères fut précieuse ; ils l'ont aidé à vivre en lui montrant que sa mélancolie et sa nervosité étaient des qualités positives, la contre-partie naturelle de son talent. Parmi ses autres connaissances et amis nous citerons A. Holitscher qui devait rompre avec éclat et surtout Kurt Martens, le porte-parole de la décadence, l'une des rares personnes — quatre ou cinq tout au plus — que Th. Mann ait pu tutoyer. Avec lui il s'intéresse à l'occultisme et s'indigne de la fraude commise par une célébrité de l'époque, Anna Rothe, « das Blumen-Medium ». C'est à cet ami que nous devons un portrait physique et moral qui, complété par quelques indications de l'auteur (20), achèvera cette présentation.

Le jeune homme « à la taille élancée, au maintien correct, modeste et presque timide, dont la conversation sensée et réfléchie, empreinte d'une douce mélancolie, enchante » K. Martens, répugne à quitter sa retraite pour affronter la crue réalité de la vie « das derbe Leben ». Replié qu'il est sur lui-même, le monde l'effarouche ; il s'en garde comme d'une souillure et voit dans « une sublime inaptitude à la vie terrestre le critère suprême de la distinction ». Une réserve naturelle, un zèle puritain, un besoin d'extrême perfection expliquent et justifient une existence « Wirklichkeitsrein », vierge de réalité. « J'étais jeune et svelte, pur et libre, moqueur et timide, et je n'aurais jamais cru que cette réalité pût m'échoir (« zukommen ») sous quelque forme que ce fût. » C'est donc l'entrée dans la vie qui sera un problème, une tâche d'autant plus ardue que le conflit des deux âmes est plus aigu. Déçu par la vulgarité et l'imperfection du réel, le chercheur d'absolu, rêveur impénitent, sera toujours prêt à écouter la voix des sirènes et leur chant de mort. Il lui faudra surmonter sa nonchalance naturelle, et sa nostalgie du néant que lui reproche sa conscience, tenter de résoudre les antinomies d'une nature problématique. Ainsi se constituera sa personnalité, « la seule chose qui compte à ses yeux ; elle naîtra du choc des contraires qui s'amalgament dans le creuset de l'être pour devenir esprit, forme et vie » (21). Le chant de l'existence, fredonné en sourdine au début, restera cependant toujours une frêle et timide mélodie ; jamais nous n'entendrons monter en un puissant crescendo l'appel de la vie. Les accès de gaieté et d'humour allégués par Victor Mann n'infirmant en aucune façon et corroborent plutôt la thèse du pessimisme. Quels que soient la bonne volonté et le moralisme de l'auteur, il lui sera difficile d'échapper aux sortilèges de la nuit et de ne pas caricaturer les formes du jour. « Il n'est pas donné à chacun », nous dit-il, « de conclure une alliance rentable avec le temps... Si l'on a les épaules larges et les dents solides, il peut en résulter un effet harmonieux. Mais si l'on est voué par nature à l'ironie, au doute, à la mélancolie, il serait indécent de faire profession d'optimisme et de « trahir la croix » (22).

## CHAPITRE II

### FORMATION ET ÉDUCATION

« Dans quelle mesure suis-je fixé et déterminé » se demande Th. Mann dans les *Considérations* ? Il a la conviction de ne pouvoir se faire, ni se désirer autrement qu'il n'est. La nature de l'être est immuable et l'éducation, ce choix des matériaux à assimiler, se fait conformément à la « volonté » et « au désir profond ». Il n'échoit à chacun que ce qui lui revient, et la vie conserve, au cours de son développement, permanence et unité (23).

#### *Premières impressions (24).*

Parmi les histoires que lui contait sa bonne, Th. Mann se souvient tout particulièrement de l'une d'elles qui s'était gravée dans sa mémoire d'enfant. Il s'agit de l'homme qui avait maudit le sommeil, tant il était absorbé par ses occupations quotidiennes. Un ange avait exaucé son désir sacrilège, et donné à ses yeux toujours ouverts l'immobilité de la pierre. Mais, condamné qu'il était à rester seul éveillé parmi les hommes, sa vie fut un calvaire jusqu'au jour où la mort le rendit à la nuit. Cette histoire avait ému l'enfant qui aimait retrouver le sommeil et l'oubli « même à un âge où il n'avait presque rien à oublier ». Elle eut pour effet de transformer un penchant naturel en affection consciente, et jamais il n'a dormi si profondément que le soir où elle lui avait été racontée.

Parmi ses livres de classe il en est un — l'exception confirme la règle — qui lui procure une agréable récréation. Destiné à donner aux élèves le goût de la langue allemande, il contient des extraits d'un auteur né en France : Chamisso. Pendant la lecture, l'écolier sort de sa torpeur habituelle et prend une part active à la classe ; burlesques ou émouvantes, ces poésies lui donnent un premier aperçu de ce que sont la maîtrise et la perfection. A la maison, la bibliothèque familiale lui permet de compléter cette lecture ; il se grise de mystérieuses histoires, et la légende du Château englouti fut pendant longtemps son poème favori. Ces impressions d'un monde merveilleux et étrange, déformées par son imagination d'enfant, viennent troubler le repos de ses nuits et hanter ses rêves. Avait-il mal à l'estomac ? il pouvait être sûr de revoir en songe les scélérats du Zoptenberg et de les entendre prononcer leur sinistre sentence : « Hic nulla, nulla pax ».

L'écolier se passionne pour les récits de l'Iliade et le poème de Virgile ; il s'intéresse aux faits et gestes des Olympiens bien plus qu'aux histoires d'Indiens et aux exploits de Bas de cuir qui le laissent indifférent. Il lit les contes de Grimm et surtout d'Andersen dont nous trouvons un écho jusque dans le *Doktor Faustus*. Mais il aime aussi entendre sa mère chanter les lieder de Schubert et de Schumann ou lui faire lecture du *Stromtid* de Fritz Reuter, écrit en dialecte bas-allemand, « cette musique du pays ». La joie devient du délire, quand il peut aller au spectacle à « Tivoli », caverne sans air aux relents de gaz. C'était un monde fascinant et éblouissant, l'aventure inespérée. Mais était-ce une jouissance esthétique ? En tout cas, ce plaisir avait la saveur du fruit défendu, et ne convenait guère à l'enfant déjà trop enclin à s'écarter de la voie que son père lui avait tracée. Pourquoi ces pleurs en rentrant à la maison ? Incapacité de reprendre la vie quotidienne après le spectacle de la beauté ou remords après une distraction excitante provoquée par l'exhibition « de jambes idéales » en maillot rose ? L'un et l'autre, sans doute ; cette première impression vécue est à l'origine d'une conception définitive de la beauté et du plaisir esthétique, exposée et analysée principalement des *Buddenbrook* à la *Mort à Venise*. C'est à la représentation scénique qu'il la doit ; jamais, nous dit-il, le spectacle n'a produit sur lui un effet aussi pur et aussi tonifiant que la lecture des contes ou des récits homériques.

Le poète préféré de l'adolescent à l'époque où il écrit ses premiers vers, est Heinrich Heine. Qu'il ait bercé sa mélancolie aux rythmes du *Livre des Chants*, ceci n'est pas pour nous surprendre. Mais il retient surtout une attitude, le sentiment de la distance qui sépare le poète des autres hommes, et un culte, celui de Napoléon. Sa chambre est tapissée des portraits de l'Empereur, et il se souviendra de son héros endormi sur une chaise pour donner un exemple de la grandeur authentique, fidèle au Jour et à la Nuit. Les récits enthousiastes du tambour Legrand ont éveillé et fixé une véritable passion pour le grand homme dont le « cas » sera examiné et défendu avec éclat au cours d'une querelle fraternelle et symbolique. Mais déjà dans la revue qu'il dirige au collège, il engagera une controverse avec le Dr Scipio qui, dans le *Berliner Tageblatt*, avait qualifié Heine de bon protestant et de bon patriote. « Heine n'était pas bon, il était grand ». Et c'est ce qui importe !

D'un autre ordre est le souvenir que Th. Mann a conservé de « cette quintessence du romantisme » qu'est le *Taugenichts* de Joseph Eichendorff. Il s'agit cette fois d'un monde enchanté, innocent et pur où tout n'est que jeu, musique et danse. Comme il ressemble, pour une bonne part, au collégien de Lubeck, ce propre à rien nonchalant, mal à l'aise dans les voies communes ! Quelle sereine insouciance et quel dédain de la vie pratique ! Les voyages et pérégrinations sont une promenade au pays du rêve et du conte ; sa place n'est pas dans la société besogneuse. Le bonheur lui arrive en dormant, car son royaume n'est pas de ce monde. Il est le frère de Jeannot le Sot, dont personne n'attend rien, mais qui fera son chemin et ramènera une princesse au logis (25).

*L'appel nordique (26) et slave (27).*

En Italie, sous le ciel d'un bleu que Tonio Kröger déteste, le jeune Thomas fut plus nordique que jamais ; il « dévore » les littératures russe et scandinave. De celle-ci nous ne citerons, dans ce chapitre qui traite de l'éducation, qu'un seul nom, celui de Knut Hamsun, disciple de Nietzsche et de Dostojevski. « Je l'ai toujours aimé, dès ma jeunesse », nous dit Th. Mann, dans une phrase quelque peu stéréotypée qui revient souvent sous sa plume. Il se souvient avec reconnaissance de l'aîné qui l'aïda à trouver sa voie par le truchement de ses nouvelles. Ce qui avait séduit le jeune artiste de dix-neuf ans, c'était la note personnelle, la facture originale d'un art qui allie à un raffinement ultra moderne la simplicité antique des légendes nordiques ; c'était aussi le talent d'un maître du comique qui connaissait le secret de faire surgir « le rire solitaire des profondeurs de l'être.

Ses « idoles » toutefois, dont les portraits trônent sur sa table de travail, seront deux maîtres de la littérature russe : Tourguénief et Tolstoï. Le premier, représentant du siècle bourgeois et de « l'humanité de la ligne épique », a prêté à ses premiers essais en prose « l'exactitude lyrique d'une forme incomparable ». Du deuxième il admire le prodigieux et douloureux effort de création, hommage de l'esthète friand de « morale » (28) à l'écrivain-paysan qui porte un écrasant « fardeau épique », et gémit sous le poids. Aux yeux du « sentimental » fin de siècle, Tolstoï représente le fils de la Nature et de la Terre, reprenant, tel Antée, force et courage à chaque contact avec l'élément naturel. Il lui tient lieu provisoirement de Goëthe à une époque où il a surtout besoin de réconfort et d'encouragement. Dans l'intimité du romancier russe, Homère moderne dont l'œuvre au réalisme plastique respire la fraîcheur marine, il recouvre le « danger du maniérisme et du dilettantisme morbide », il recouvre la santé.

Considérée à distance, la littérature russe lui semble avoir exercé une influence décisive sur son esprit. Il lui doit d'avoir été préservé de « l'engourdissement et de la mort intellectuelle » et d'être resté ouvert à l'avenir. Guidé par Mereschkowski dont la critique littéraire reprend et renouvelle les thèmes schillériens du naïf et du sentimental, le jeune Thomas est frappé par l'air de famille qui caractérise les écrivains russes depuis Gogol. En ce dernier s'effectue « le passage de la création naïve à la création consciente » ; avec lui commence la littérature « moderne ». La poésie d'un Puschkin fait place à la critique ; la naïveté à la religiosité ; la gaieté au comique. Thomas Mann insiste sur ce dernier aspect du génie russe, on sent qu'il est à l'aise dans cette sphère. Quelle que soit la source de ce comique : le réalisme, la souffrance, la pitié, voire le désespoir ou même simplement la fraîche candeur de la vie naïve, il a un cachet particulier qui le distingue de l'humour anglais ou allemand : son origine religieuse. « Se moquer du diable à cœur joie », tel est l'exemple que lui donnaient les écrivains russes, de Gogol à Dostojevski — mais que n'a pas suivi le héros du *Doktor Faustus*, Adrian Leverkühn. Ce rire, laïcisé si l'on peut dire, fuse déjà dans le *Chemin du cimetièr*e pour éclater, triomphant dans *Tristan*. Qu'importent les concessions faites au diable, si ce dernier doit finalement s'avouer vaincu et offrir sa soumission !

Depuis Gogol, ajoute Th. Mann, se livre un dur combat pour la conquête d'un royaume où l'esprit et la chair seraient enfin réconciliés. Dans cette lutte on enregistre de notoires défaites, le retour à l'ascétisme d'un Gogol et d'un Tolstoï. Quand l'archiprêtre Matthäus condamne l'auteur des *Ames mortes* à brûler ses manuscrits et décrète que « vivre en Dieu, c'est vivre en dehors du corps », on croit entendre un autre fanatique, le moine Savonarole, jeter l'anathème à la face du seigneur de la Renaissance, dans *Fiorenza*. L'un et l'autre sont encore dans l'erreur. La « critique » ne doit pas avoir le dernier mot, mais être le « point de départ d'une religiosité nouvelle ».

C'était aussi l'opinion de Nietzsche dont le message, selon Th. Mann, était de même nature et de même importance. Si le philosophe lance ses foudres contre le christianisme et l'idéal ascétique, c'est en faveur non pas « d'un rationalisme positiviste, mais bien d'un nouveau sens de la terre et d'une sanctification du corps au nom du Troisième Royaume » dont parle Ibsen dans *L'Empereur et le Galiléen*. Il s'agit ici d'une synthèse de la raison et de la foi, de la liberté et de la contrainte, de l'esprit et de la chair, de Dieu et du monde. Pénétrer d'une lumière vivifiante « toutes » les forces humaines, toute la nature de l'homme — telle était la tâche à laquelle conviaient le jeune disciple, et le philosophe allemand, et les écrivains russes. Le premier, cependant, allait devenir le Maître en vertu d'une analyse aussi audacieuse que celle d'un autre habitué de l'enfer et frère en esprit, le psychologue Dostoïewski. Par pudeur et appréhension, Th. Mann a longtemps hésité à parler du poète maudit et possédé du démon. En face d'un destin aussi tragique et d'une forme d'existence aussi « criminelle » (29), l'artiste bourgeois, mais sentimental et moderne également, a dû entrevoir l'abîme. De Dostoïewski comme de Nietzsche, il apprend qu'« il est difficile d'être artiste sans être malade », mais c'est ce dernier qui prête ses formules. Plus mesuré malgré tout et moins satanique, plus européen que l'expressionniste russe, l'ermite et « saint laïque » de Sils Maria restera pour lui la figure la plus fascinante qui soit. C'est elle qui se profile à l'horizon et contraint l'autre à rentrer dans l'ombre.

### *Les Maîtres.*

Musiciens et philosophes, ils sont allemands et européens. A l'époque des *Considérations* Th. Mann se dit le disciple de Wagner, de Nietzsche et de Schopenhauer ; il voudrait leur exprimer sa gratitude à tous à la fois, tant il lui semble difficile de dissocier « cette triade stellaire » et de reconnaître ce qui revient à chacun d'eux. S'il affirme n'avoir pas dépassé les deux derniers, il associe aussi cependant le nom de Goethe à celui de Nietzsche et dans le *Goethe-Kalender* (30), on peut lire la phrase habituelle : « Je l'ai aimé, dès ma jeunesse ». Bien plus, c'était non seulement d'admiration, mais de « passion » qu'il s'agissait. Il y avait aussi Wagner, nous dit-il, Nietzsche, Schopenhauer, Tolstoï, mais, partout ici, il avait fait des réserves et des objections, mêlé la critique et la méfiance à l'amour et à l'enthousiasme. Goethe, au contraire, était le modèle idéal, l'archétype, son propre moi porté à la perfection. Mais que vaut cette rétrospective ?

Elle indique une ligne d'orientation et tend à sauvegarder l'unité de l'être ; elle a paru légitime à l'auteur en quête d'équilibre, d'autant plus qu'il avait toujours gardé un certain sens de la mesure et évité de suivre ses anciens maîtres dans l'impasse où ils s'étaient engagés. Dès le début de sa carrière d'écrivain, il s'était inspiré de l'œuvre de Goethe et l'une de ses toutes premières nouvelles — *Déception* — contient et illustre une citation de Werther. Néanmoins, le jeune Thomas n'est pas le disciple de Goethe ; les quelques motifs qu'il lui emprunte ne suffisent pas à lui conférer ce titre, et nous aurons précisément à dire comment peu à peu le message de Goethe viendra s'associer à celui de Nietzsche. Dans *Adel des Geistes* (31) Th. Mann nous dit le trouble et l'émoi qu'il ressentit en lisant, dans sa jeunesse, l'*Epilog zur Glocke*. La dignité qui était conférée à la vie semblait paradoxale au pessimiste romantique enivré de métaphysique schopenhauerienne et persuadé que l'inaptitude à la vie terrestre est le suprême critère de la distinction. C'est à Nietzsche qu'il devra son idée de la vie et c'est plutôt au rival, à Schiller, poète sentimental, que vont alors ses préférences. S'il parodie les ballades, il note avec amour les thèmes de la solitude et de l'amitié dans *Don Carlos*, retient aussi les critiques faites à l'Inquisition qui trouvent un écho dans un drame anticlérical *Die Priester*. Cependant, il admire surtout la personnalité du poète et rendra hommage à « l'héroïsme du faible », frère en douleur de Nietzsche. Le grand mérite de Schiller aux yeux de Th. Mann restera d'avoir écrit « un immortel essai » et il s'indignera que l'on puisse se demander si l'auteur du traité sur « la poésie naïve et sentimentale » est encore vivant en Allemagne (32).

Nietzsche, Wagner, Schopenhauer — c'est sous leur égide que se forme l'esprit et s'affirme l'existence du jeune artiste. Il aime respirer l'atmosphère morale et faustienne qui émane de cette sphère, « l'odeur de calvaire, de mort et de tombe ». L'influence des deux premiers, du critique et de l'artiste, a toutefois été plus marquée, plus décisive. L'exemple de Nietzsche était « plus moral, plus décent » ; celui de Wagner « suspect, équivoque, mais infiniment séduisant et excitant ». De l'un, il a appris ce qu'il sait du « bien », par l'autre il a été initié au « mal », mais à tous deux il doit d'être devenu « un moraliste européen » (33).

#### *Nietzsche éducateur.*

Parmi les documents mis à notre disposition par Th. Mann au cours d'une longue carrière d'écrivain, l'essai sur la *Philosophie de Nietzsche à la lumière de notre expérience*, le plus important sans aucun doute, ne doit être utilisé qu'avec une prudente réserve. Composé avec soin, il nous offre un aspect quelque peu stylisé de cette philosophie, et tend à établir l'unité de la vie et de l'œuvre du Maître. Écrit en 1947, il caractérise la fin d'une expérience et Nietzsche est vu, en partie, à la lumière du fascisme hitlérien. Il importe donc de faire plutôt appel aux autres documents, plus personnels d'ailleurs et plus nets. Notre dessein est de déterminer ici la part de Nietzsche dans l'éducation du jeune écrivain et de fixer ainsi une orientation qui sera précisée ultérieurement par l'analyse de l'œuvre.



« La personnalité, c'est l'être et non l'opinion » (34). Fort de cette recette, Th. Mann a découvert en Nietzsche, à une époque où le Surhomme est à la mode, un frère de Pascal, un pessimiste courageux pour qui le bonheur est impossible et la vie héroïque le dernier espoir. Avec son audace coutumière le philosophe était descendu jusqu'à la source de l'existence et s'était posé la question qui préoccupait aussi le romancier : « Comment suis-je devenu ce que je suis et pourquoi dois-je souffrir d'être ainsi ? » (35). Dans cette quête douloureuse, il était resté seul ; les autres, les bourgeois des « Gründerjahre » se contentaient de la vie quotidienne et se pavanaient dans la rue, fiers de leur situation sociale. La vie pour eux n'était pas un problème ; ils ignoraient que chacun doit devenir ce qu'il est et suivre comme Tonio Kröger, le chemin, le seul, qui lui est réservé. Dans sa détresse, Nietzsche n'avait pas trouvé de symbole plus consolant que la gravure de Durer représentant le Chevalier, la Mort et le Diable. Aussi, Th. Mann associe volontiers le nom du philosophe à celui du maître graveur pour caractériser cette sphère de morale protestante qui est aussi la sienne (36). L'optimisme est une illusion fallacieuse, la vérité et la perfection ne s'acquièrent qu'au prix de la souffrance. Est vrai ce qui fait mal. « L'immoraliste » est en réalité un ascète fanatique, un génie mort sur la croix, et on aurait tort, dit Th. Mann, de ne pas prendre au sérieux cette signature du billet adressé au critique danois Brandes. « Crucifié », il le fut ; il a pu maudire le christianisme, annoncer la mort de Dieu, jamais il n'a renié son origine protestante ; jusqu'à sa mort il a été l'impitoyable « bourreau de lui-même » (37).

C'est à ce saint laïque, à cet « héroïsme du faible » que va d'abord la sympathie de Th. Mann. Il a comparé ensuite cette destinée tragique à celle de Hamlet. Bien que le nom du prince danois ne soit cité qu'assez tard, en 1936, à côté de celui de Nietzsche, il nous dit avoir décelé de bonne heure l'étroite affinité de nature qui existe entre ces deux êtres « appelés à savoir, sans être nés pour cela ». Th. Mann met l'accent sur le savoir, mais ne restreint pas, pour autant, la portée du motif. Ce qui importe, c'est avant tout « la pensée qui flétrit la couleur naturelle de la décision », ou tarit la source de vie. Le dégoût de connaître et d'agir est le résultat d'une telle expérience. Dans leur jeunesse, le prince et le petit pasteur sont des âmes délicates et de nobles esprits. L'appel du destin (berufen) sous la forme de l'« Esprit » ou de la maladie détermine l'abandon des sentiers familiers et l'égaré final. Dès lors, Nietzsche s'aventure dans les sphères glacées de la connaissance et devient le psychologue passionné d'analyse, toujours prêt à scier la branche qui le porte.

Telle est l'interprétation que Th. Mann nous propose (38) pour justifier un leitmotiv qui joue dans son œuvre un rôle capital. Il définit un mode d'existence auquel Nietzsche a conféré une valeur typique et que le romancier attribue avec les variantes nécessaires, à ses principaux personnages, qu'ils soient prince, artiste ou bourgeois. Sans doute, Nietzsche dans *Ecce homo*, nous a-t-il donné une version fort différente de son propre cas. L'idéalisme, la philologie, la musique wagnérienne n'étaient qu'« une activité contre nature, une prétendue vocation », et c'est la maladie qui, en le contraignant à « penser », l'a remis en possession de son moi authentique. « La tâche qui m'incombe, écrit-il à sa

sœur en 1888, est tout de même ma nature. Je porte allègrement un fardeau qui écraserait tout autre mortel. » Amor fati — Pour défendre sa thèse, Th. Mann répond à toute objection en déclarant qu' « un génial psychologue peut tout démasquer, sauf son propre génie » (39). Mais il aurait pu citer une allusion de Nietzsche au cas de Hamlet et le mettre au nombre de ces esprits libres au cœur brisé par un funeste « savoir » (40). Pour eux, la tâche imposée, contraire à la nature de l'être, est au-dessus de leurs forces.

En face d'une destinée aussi exceptionnelle, Th. Mann n'est pas resté indifférent. Comme Jaspers qui condamne la frénésie d'autodestruction, mais veut aimer le philosophe existentiel, il a éprouvé un sentiment de pitié et de respect pour le psychologue témoignant par l'exemple que la philosophie est un acte douloureux et non une froide abstraction. La découverte de Nietzsche, nous dit-il, se fit à plusieurs reprises et au cours de plusieurs années. Son premier résultat fut de légitimer une « impressionnabilité psychologique et une lucidité mélancolique » dont il souffrait alors indiciblement. Le « dégoût de connaître » dont parle Tonio Kröger caractérise exactement sa maladie de jeunesse (41). Cette formule — « Erkenntnisekel » — traduit certes l'expérience nietzschéenne ; elle est préfigurée dans la *Naissance de la tragédie* où la connaissance engendre la nausée ; elle reparait plus tard en soulignant une phase décisive de la vie du philosophe, « l'isolement », conséquence du mépris et du dégoût (42). Mais elle définit aussi un mal du siècle d'ordre plus général que Nietzsche a décelé chez l'adepte de Dionysos, chez Hamlet et Byron — sorrow is knowledge — et que revendique Th. Mann. Cette douloureuse lucidité est à l'origine de la révolte contre l'esprit.

Nietzsche, toutefois, ne fut pas seulement un déclin ; il fut aussi une aurore. Sans doute, l'homme, et plus encore l'artiste, est-il un « animal malade », et la maladie un merveilleux instrument de connaissance. Mais, s'il faut connaître la décadence et succomber à la tentation, il importe d'en triompher et d'échapper à l'engourdissement des forces de vie. Quiconque n'agit que pour analyser ses actes, est en danger de mort. Au « memento mori » du moyen âge Nietzsche oppose son « memento vivere ». C'est en ce sens que s'est exercée l'influence du Maître sur le disciple ; « elle détermina, nous dit Th. Mann, dans une large mesure, la formation de son esprit » (43).

Souviens-toi de vivre. « Si je devais résumer en une brève formule ce que je dois à Nietzsche, je ne trouverais que ceci : l'Idée de la Vie », et il ajoute « une idée anti-radical, anti-nihiliste, anti-littéraire, éminemment allemande et conservatrice » (44). Préserver et conserver, c'était en effet le but de l'auteur de la *Deuxième Inactuelle*. La vie est considérée comme l'instance suprême, « car une connaissance qui détruirait la vie, se détruirait en même temps ». Une telle conception ne pouvait que séduire le jeune Thomas, tourmenté par son impressionnabilité psychologique. Il s'agissait de faire échec au nihilisme et de tenter de vivre. La défense de l'instinct contre la raison et l'intellectualisme était alors d'actualité. Ce correctif venait à son heure ; il fallait conserver la vie en péril ou jugée telle, préserver l'instinct vital de l'action délétère de l'esprit.

« Il est absurde d'aimer la vie, dit Tonio Kröger, et de vouloir la gagner à la cause de l'esprit littéraire. » Dans quelle mesure Th. Mann a-t-il commis alors, lui aussi, cette première erreur qu'il reprochera plus tard à Nietzsche, c'est-à-dire méconnu le rapport de force entre l'intellect et l'instinct, et cru ce dernier en danger de mort ? L'analyse de l'œuvre nous apportera une réponse, mais, dès maintenant, il est possible, avec l'aide de l'auteur, de donner quelques approximations.

Reprise par Nietzsche dans son œuvre ultérieure, l'Idée de la vie qui ne doit pas mourir, avait été revêtue de force, de beauté, d'innocence sacrée et promue au rang suprême des valeurs intellectuelles. Il ne s'agissait plus de conserver, mais d'exalter. Comme Platen « qui a cité le Bien devant le tribunal de la Beauté », l'esthète-philosophe va contester, au nom de la vie dionysienne, belle et forte, la valeur de la morale et de la vérité. Que Th. Mann n'ait guère été séduit par les prophéties du Maître et l'éloge dithyrambique de la Volonté de Puissance, nous le croirons volontiers. Nous touchons ici, en effet, aux limites de l'éducation, telles que les a définies, après Goethe et Schopenhauer, Nietzsche lui-même, et à sa suite Th. Mann (45). Si l'esprit peut être modelé et orienté, la nature de l'être reste rebelle à toute modification. Le descendant des Mann, partagé entre son pessimisme moral et sa nostalgie du néant, répugne au geste théâtral ; son mode d'être et d'existence, son éthique bourgeoise et son sens de l'humour le lui interdisent. La vie est d'abord pour lui un problème. Zarathustra, nous dit-il (46), n'est pas le meilleur livre de Nietzsche ; ce démon ailé aux jambes de danseuse n'est que rhétorique et prophétie douteuse ; fantôme impuissant, souvent émouvant, mais presque toujours pénible, il évolue aux confins du ridicule. De la sagesse « ironico-tragique » qui absout et glorifie le vie dans sa fausseté, sa dureté, sa cruauté, Th. Mann ne retiendra que la nécessité de protéger la vie contre les attaques du pessimisme et de l'esprit.

La philosophie de Nietzsche, disent et répètent les *Considérations* (47), a été pour les artistes une aubaine comparable à celle que fut la philosophie de Schopenhauer pour l'auteur de *Tristan* ; elle est à l'origine « de deux possibilités fraternelles ». La première est le culte hystérique de la Renaissance, l'éloge de la vie, de la force, de la beauté fait par des esthètes qui ont pris la doctrine de Nietzsche à la lettre et croient à son immoralisme. Th. Mann nous affirme n'avoir jamais rien eu de commun avec cette école littéraire, pas plus à vingt ans qu'à quarante ans. « Ça s'était adonné sans scrupules à la sensualité, ça rêvait de plafonds Renaissance aux riches dorures et de femmes grasses, ça me cassait les oreilles avec le refrain de la vie forte et belle », et son frère lui répétait : « Tu t'attardes à faire la critique de la réalité, mais tu viendras aussi à l'art ». En présence d'une telle apologie de la vie amoralisée et infâme, le protestant nordique n'a pu rester « indifférent » ; *Tonio Kröger*, *Gladius Dei* et *Fiorenza* nous en donneront la preuve. Dans les *Considérations*, il stigmatise l'hommage désinvolte rendu à la vie d'un César Borgia par un malade à jamais séparé de l'objet de son désir. Mais le plus grave reproche qu'il adresse aux esthètes se disant disciples de Nietzsche, c'est de n'avoir pas su déceler « la part d'ironie romantique dans l'Eros nietzschéen ».

Parler d'ironie, c'est évoquer la deuxième possibilité fraternelle, le cas de Thomas. Le spectacle fascinant de l'esprit qui se nie en faveur de la vie fut pour lui la source d'une ironie sous le signe d'Eros au sourire espiègle qui se plaît à jouer et à servir de trait d'union entre la vie et l'esprit. Il a su faire la distinction entre ce que le philosophe *est* — ascète impénitent, passionné de morale — et ce qu'il *désire* ou croit désirer dans un moment d'euphorie, la vie tropicale, l'avènement du fauve blond et du surhomme. Que d'ironie encore dans le contraste entre le prophète de la volonté de puissance et le psychologue incomparable de la décadence qui oriente la littérature vers la critique et l'analyse. L'être et le paraître, l'être et l'opinion, l'être et l'effet produit, ces motifs constitueront la trame de l'œuvre de Th. Mann. Il s'attribue ces dissonances, et pense les résoudre par cette ironie à laquelle Nietzsche avait songé dans la *Naissance de la tragédie* : Dionysos tient le langage d'Apollon, Apollon finit par adopter le langage de Dionysos ; le but suprême de l'art est atteint. De cette façon, l'esprit et la vie pourront entretenir des relations diplomatiques. Dans les *Buddenbrook* et *Tonio Kröger* se dessine sans doute la silhouette du « fauve blond », mais il a perdu « son caractère bestial », il n'en est resté que « la couleur blonde, symbole de la vie qui ignore l'esprit » (48). Guidé par Eros, l'esprit se tourne vers l'existence dans les voies communes, sans abandonner, cependant, tous ses droits. Il en résulte une alliance de la vie et de la morale, une éthique opposée à l'esthétisme. Tandis que Nietzsche en dissociant la morale de la vie, commettra, selon Th. Mann, « sa deuxième erreur » (49), le disciple considère que c'est la morale et l'esthétisme qui forment antithèse ; dès les *Buddenbrook*, c'est la beauté qui va de pair avec la mort. Ainsi revu et corrigé, l'idéal de vie nietzschéen eut pour effet de rappeler au jeune Thomas ses origines bourgeoises et de consolider l'héritage reçu de ses ancêtres allemands. Le mode d'existence de l'artiste-bourgeois lui semblera préférable à l'ivresse de l'esthétisme héroïque. Son expérience nietzschéenne sera à l'origine d'une période de pensée conservatrice qui prendra fin à l'époque de la grande guerre.

D'ordre intellectuel, l'influence de Nietzsche fut aussi d'ordre « artistique » (50). En dépit de son lyrisme dithyrambique, il n'avait pas été un poète authentique, comme il l'a regretté et comme l'aurait souhaité Stefan George. Th. Mann ne partage ni ces regrets, ni ces vœux gratuits. Ce serait d'ailleurs méconnaître le génie « d'un écrivain de rang mondial, d'un prosateur et essayiste de grand style, d'un intellectuel européen dont l'influence sur l'évolution et le progrès de l'Allemagne est due... à des œuvres, qui par leur tenue et leur goût, leur légèreté et leur virulence, leur raffinement et leur radicalisme sont aussi anti-allemandes que l'immortel essai : « Quelle est la signification de l'idéal ascétique » (51). A l'école de Nietzsche Th. Mann apprend que « l'art est inséparable de la critique et que l'arc comme la lyre est un attribut d'Apollon ». Quand il nous dit que l'esprit est « l'auto-critique de la vie » ou que « l'art ne peut rien offrir de mieux que la vie à la lumière de l'idée » (52), c'est à l'auteur de *Schopenhauer éducateur* que, tacitement, il se réfère, à ce passage où il est dit que le devenir n'a d'autre désir que d'être transfiguré par l'art afin de connaître enfin la loi de sa propre existence.

Nietzsche a d'ailleurs été plus révolutionnaire par son style que par son message. Quiconque, ajoute Th. Mann, a l'audace d'écrire après lui en allemand ne peut rester insensible à la causticité et à la musicalité de son style. Mais, si lui-même n'a pu, ni voulu se soustraire aux sortilèges de l'artiste — au point que A. Bartels, dans sa perplexité, l'avait pris pour un Juif — il s'est gardé d'imiter, comme l'a fait le « Zivilisations-literat » — l'accent pathétique et le geste grotesque de l'auteur de l'*Anti-christ*. Il critique le penchant de ces littérateurs à s'en tenir de préférence aux dernières productions des maîtres, comme si ces ultimes résultats donnaient le ton de l'évolution générale. Quelle mascarade puérile que ce spectacle offert par le jeune artiste parlant le langage de la vieillesse ! Nietzsche a donné droit de cité à la rhétorique, pratiqué la satire et la caricature en génial fanatique ; Th. Mann le regrette et condamne cette démesure, oubliant peut-être que précisément le style des *Considérations* rappelle l'accent et le geste du grand polémiste.

Néanmoins, la violence n'est pas le fait de notre auteur plutôt enclin à l'humour et à l'ironie. La découverte de Nietzsche eut pour heureux effet d'aider l'esthète à retrouver le chemin de la vie. De la personnalité et de l'œuvre il n'a retenu que ce qui est conforme à sa nature et à son éthique. « Dans un grand homme, dit M. Boucher citant Solger, on ne prend jamais que ce qui vous appartient. »

#### *Wagner le magicien.*

C'est au théâtre municipal de Lubeck que Th. Mann a été initié à l'art wagnérien, mais c'est la critique nietzschéenne qui a rendu lucide une passion qu'il devait conserver toute sa vie. Il en est du disciple comme du maître ; ni l'un, ni l'autre ne cesseront d'aimer ce qu'ils savent être le mal et que réprouvera un jour leur esprit. Renoncer à la musique romantique, c'était, au fond, trahir leur moi le plus cher, et quiconque connaît le sacrifice, comprendra leur amour.

De Lubeck où Gerhäuser tient le rôle de Tannhäuser ou de Lohengrin, le jeune Thomas vient à Rome, et dans ce milieu antipathique le drame musical devient littéralement la patrie de son âme. Sur la Piazza Colonna ou sur le Pincio, debout près de l'estrade, il sent son cœur battre d'allégresse et de fierté patriotique. Vers cette époque sa passion atteint son apogée, mais, quinze ans plus tard, quand un motif wagnérien vient surprendre son oreille, il tressaille toujours de joie et « comme autrefois son esprit succombe sous le charme » prenant et raffiné du grand magicien (53). A cette date, toutefois, l'envoûtement de l'esprit semble toucher à sa fin ; Th. Mann envisage un nouveau classicisme qui doit succéder à l'art baroque de Wagner. Dans les *Considérations* il ne sera plus fait allusion au ravissement de l'intellect, et la *Montagne magique* apportera, en termes discrets mais nets un mélancolique regret. Depuis, il a continué à confesser son amour et son admiration qui survivent au détachement intellectuel ; invité à donner son avis sur le « déclin de l'astre wagnérien », il refuse de porter le coup de grâce « au plus grand talent de l'histoire de l'art » (54). Il s'intéresse alors à *Parzifal*, source toujours nouvelle de curiosité et d'inquiétude. A la veille de l'exil, en 1933, sa conférence de Munich fait scandale. On n'appelle pas impunément « génial dilettante »

l'idole du national-socialisme. Mais malgré les réserves et les doutes on entend encore battre la passion de toujours et même après avoir fait du Maître le précurseur de Hitler, Th. Mann dira, dans sa lettre à Emil Preetorius, qu'il se sent rajeunir dès que l'on parle de Wagner.

Amour lucide et d'autant plus passionné qu'il s'adresse au fruit défendu. Jamais pourtant, pas même à l'époque où il ne manquait pas une seule représentation de *Tristan* au théâtre de Munich, son adhésion n'a été pleine et entière, son credo sans réserve. C'était un amour sans la foi. Et pour cause ! On comprend ce scepticisme. Le jeune Thomas construit sa psychologie de l'artiste, et découvre le secret de l'art et de la création artistique à la lumière de la critique nietzschéenne du wagnérisme « et ceci à un moment décisif, si bien que toute son esthétique en sera sinon déterminée, du moins teintée et influencée pour toujours » (55). A la suite de Nietzsche, il va tenir en suspicion, mais en termes trop laconiques, le caractère et l'esprit du musicien. Si l'artiste exerce sur lui un attrait irrésistible, il considère avec une extrême circonspection un aspect essentiel de l'art wagnérien, « la double perspective » dont parle Nietzsche (56), « cette tendance naturelle » à satisfaire à la fois les aspirations raffinées de l'élite et les besoins plus frustes de la bourgeoisie. Persuadé que tout artiste, sans exception, crée conformément à sa nature, et que l'art dit la vérité sur l'artiste, Th. Mann attribue le pouvoir de Wagner de fasciner les artistes comme les foules à son désir de conquérir le monde par soif d'amour. Le motif de Tristan — « même alors je suis le monde » — traduit la puissance d'une volonté qui s'affirme jusque dans l'au-delà. Mais Th. Mann refuse de voir dans cette ambition un calcul ; il insiste sur la pureté des intentions, voire l'innocence de l'artiste et reproche à la critique, à celle de Nietzsche en particulier (57), d'imputer le succès de Wagner à un dessein délibéré. C'était, à son avis, méconnaître l'ironie qui apparaît ici entre la candeur du propos et l'ambiguïté de l'effet produit. Cependant, s'il cherche à mettre les choses au point, c'est qu'il statue sur son propre cas. Le succès de ses romans, il le reconnaît, relève aussi de cette double perspective qu'il tient de Wagner. Que cette influence ne soit pas sans danger, que le succès remporté soit précaire, Th. Mann en convient volontiers. Il sait, par expérience, que l'on risque de mécontenter à la longue l'élite et la foule, les artistes et les bourgeois.

Artiste-bourgeois ? Formule paradoxale, mais mode d'existence bien allemand, consacré par Wagner et défendu par Th. Mann dans un plaidoyer *pro domo*. Sans doute note-t-il avec un certain regret le goût du « Maître » pour le luxe et la richesse que n'ont pas renié le penseur et l'artiste. Wagner et Makart ! bouquets aux plumes de paon et salons dorés, symboles d'une classe bourgeoise parvenue à l'opulence à l'époque des « Gründerjahre ». Mais il ne condamne pas ce penchant ; n'est-il pas nécessaire à l'élaboration de l'œuvre ? et lui, n'a-t-il pas un faible pour les festins, les meubles massifs, les tapis de haute laine ? Ses costumes doivent être en bonne étoffe, ses cravates en soie naturelle. Sa maison de Munich était en style bourgeois, confortable et élégante, et ses déplacements ressemblent fort à ceux d'un lord en voyage. Tout ceci est considéré comme la contre-partie indispensable à l'existence de l'artiste. A l'époque des *Considérations* Th. Mann se plaît à souligner

les vertus de Wagner, artisan patient et loyal, pieusement attaché aux vieilles traditions et à la pratique de son métier. La mise en scène et la pose du musicien qui aime à paraître en « Maître allemand » lui semblent justifiées par la nature même de l'artiste-bourgeois. Il reviendra plus tard sur cette opinion, quand les Teutomanes de Bayreuth revendiqueront Wagner pour patron et que lui-même sera devenu le défenseur de la République allemande. Avec Nietzsche il se moquera de ses compatriotes qui ont pu commettre une pareille méprise, oubliant que tous deux avaient auparavant admis une « double perspective » et que les masses nationalistes ne faisaient que reprendre leur bien. Ce qui reste à la gloire de Wagner, c'est qu'il a vécu, comme Schopenhauer et Nietzsche, dans cette atmosphère de pessimisme moral qui est aussi celle de Th. Mann. Dans la souffrance se purifient l'appétit de jouissance et la volonté de puissance. Ici, l'admiration est sans réserve. Wagner a profondément souffert, on peut l'admirer partout où il se met en musique.

Tel est le sentiment de notre auteur à l'égard de l'homme et de l'artiste. En ce qui concerne l'œuvre, il fait une distinction entre les drames musicaux et les écrits théoriques. De ceux-ci il critique le style ; ce sont des armes de combat et non des confessions ; ils ont pour père le besoin. Contrairement à ce que pense Nietzsche (58), ils ne commentent l'œuvre que très imparfaitement, ce qui explique l'indifférence des lecteurs. La théorie qu'ils exposent ne peut être prise au sérieux ; il s'agit de cette addition de musique, de paroles et de gestes que Wagner a la naïveté de présenter comme le summum de l'art. C'est là une conception mécaniste de valeur douteuse qui n'est pour rien dans le triomphe de l'art wagnérien. « L'art est parfait et achevé dans chacune de ses formes » dit Th. Mann (59), en faisant sienne une belle formule de Schopenhauer ; « point n'est besoin de faire la somme des genres ». Bien sûr ! la cause est entendue, mais il est manifeste que le romancier plaide en faveur de son propre cas. Dans son *Essai sur le théâtre* il reproche au vieux magicien d'avoir, par jalousie, violé la vérité, en décrétant que le genre épique n'était que le pâle fantôme du drame. Wagner est un « théâtomane » passionné ; il veut communiquer intégralement aux sens l'intention poétique, mais que voit-on sur la scène ? « Hunding est ventru et cagneux comme une vache. La poitrine poudrée de Sieglinde ballotte dans le décolleté de sa tunique en peau de bête, sorte de toilette de bal préhistorique. Siegmund redoute une défaillance de son maillot, et le feu menace d'embraser les décors. Et les béliers de Fricka ? Pourquoi ne bêlent-ils pas ? On est en droit aujourd'hui de l'exiger. » L'art théâtral ressortit au style baroque et jésuite, et Wagner « habitué à manier des symboles et à présenter l'ostensoir aux fidèles, devait finir par se prendre pour un prêtre officiant » (60). C'est à un service divin que le magicien convie son peuple de mélomanes internationaux et de bourgeois mondains.

Ce n'est donc ni le théoricien du drame musical, ni le théâtomane, mais bien le poète-musicien qui aurait séduit le jeune Thomas. Par son art ultra-moderne, il lui a procuré des heures d'émotion intense et de béatitude — délices des nerfs et de l'intellect — aperçus profonds et révélations grandioses qu'il ne peut oublier. Wagner, si allemand et si romantique qu'il soit, n'est cependant plus un musicien allemand au sens

traditionnel du mot. Son drame est moins un tableau de l'âme germanique qu'une affiche aux couleurs criardes, voire une grotesque parodie. A cet aspect ostentatoire s'ajoutent un raffinement de l'analyse psychologique et une virtuosité de la forme qui caractérisent l'art moderne européen de la fin du siècle dernier. Baudelaire avait reconnu dans cette musique une source d'inspiration commune à tous ceux qui cherchent dans l'extase l'oubli de la souffrance. Th. Mann y décèle les éléments décadents et morbides du néo-romantisme, un charme maléfique qui, à la fois, excite et endort, et exige de l'auditeur un effort épuisant. Sans ces sortilèges qui enchantent et ravissent au sens propre de ces termes, jamais, nous dit-il, « l'art de Wagner n'aurait été ce qu'alors il fut pour lui » (61). Nul doute, le wagnérisme est un danger, mais Nietzsche n'a-t-il pas indiqué au disciple le moyen de justifier une passion coupable ? Où trouver un guide mieux au courant des dédales de l'âme moderne ? « On a beau faire et beau dire, il faut d'abord avoir été wagnérien ». Et Th. Mann de conclure : « Il faut avoir connu cet art moderne pour comprendre quelque chose à notre temps ».

Parmi les drames musicaux, c'est *Lohengrin* qui fut son premier et sera son dernier amour. L'ouverture le transporte dans le monde enchanté du romantisme et l'envoûte par une magie que Nietzsche redoute (62). Cependant, c'est *Tristan* qui, par son mysticisme sensuel et sa voluptueuse léthargie ensorcelle le jeune Thomas à Munich. L'attrait qu'exerce sur lui la musique de l'Opus metaphysicum, comme aussi la philosophie de Schopenhauer, a pour cause un même fait, l'éveil du désir sexuel. Le deuxième acte, aux accents voluptueux, convient aux jeunes gens qu'un tel émoi « met dans l'embarras » (63). Satisfaction du désir dans l'enivrement métaphysique ! Bel exemple de sublimation selon Freud. Tandis que Nietzsche dans *R. Wagner à Bayreuth* ne voit dans *Tristan* que la nostalgie de la nuit et de la mort, Th. Mann insiste sur le désir d'amour qui anime les amants et symbolise le Vouloir-vivre éternel. « Volupté d'enfer » tout de même que ces « ardeurs de la musique de Tristan », affirmera le fils de pasteur au bourgeois puritain. Il semble qu'au début celui-ci ait partagé la circonspection de Nietzsche, mais, à la longue, l'impudicité ne soulèvera plus son indignation. Succomber à la tentation deviendra l'un des principes de sa moralité, et l'homme mûr sourira de l'intransigeance de sa jeunesse.

Pendant longtemps Wagner fut le modèle à imiter, le symbole même de toute création artistique. Il est rare, nous dit Th. Mann (64), qu'un musicien exerce une influence aussi marquée et aussi décisive sur un écrivain. Tout ce qu'il sait « de l'économie des moyens, de l'effet, du génie épique, de l'art de commencer et de finir, du style, mystérieuse adaptation du sujet à l'objet, de la science du symbole, de l'unité organique de chaque ouvrage et de l'œuvre tout entière », il le doit à Wagner. Grâce à son don d'ubiquité, le musicien avait su composer des drames musicaux différents et variés ; chacun a sa tonalité particulière et forme un tout achevé, et cependant, malgré cette individualité, l'imbrication des thèmes et des motifs révèle que tous font partie d'un ensemble auquel la personnalité de l'auteur confère cohésion et unité. Th. Mann, nous le verrons, a imité cette technique ; contrairement à l'opinion commune,



il a aimé en Wagner un maître du genre épique. Le motif, l'auto-citation, la formule symbolique, le rappel à de longs intervalles, c'étaient, à son avis, des procédés épiques incomparables. La tétralogie est une épopée scénique en raison de l'interdépendance des parties et le leitmotiv, d'origine homérique, a été utilisé par Tolstoï et Zola. Wagner a repris le motif-souvenir du vieil opéra et en a fait un merveilleux instrument d'expression dont Th. Mann tirera meilleur parti que Nietzsche. Celui-ci ne savait que faire de cette « recette culinaire » ; à la rigueur, il aurait pris le leitmotiv en guise de « cure-dent idéal pour se débarrasser d'un reste d'aliments » (65). Le disciple n'a pas pris cette boutade au sérieux ; il n'ignore pas non plus que Wagner vit dans la même sphère que E. T. A. Hoffmann et les symbolistes. Correspondance des sons et des couleurs, de la musique et de la poésie. Le chromatisme de la mort d'amour est une idée littéraire ; le texte des drames trahit une conception musicale et la musique est avant tout psychologie et littérature. Ce n'est plus de la musique, confiera un soir Bruno Walter à Th. Mann ; est-ce pour cette raison que ce dernier ne se lasse pas d'entendre l'accord de Tristan ?

Cependant Wagner doit être dépassé ; Th. Mann aurait été un mauvais adepte de la philosophie de la vie s'il n'avait eu au moins la velléité de renoncer aux attraits malsains d'un romantisme décadent. Quelques années avant la fin de cette période de pensée conservatrice dont nous avons parlé, il envisage un art différent de celui de Wagner, et c'est Nietzsche qui lui indique la voie à suivre. On croit entendre le souffleur mettre en garde contre le style baroque, triomphe de l'orgueil ou de l'ambition, montrer le danger du délire orgiastique, état morbide des névrosés ou regretter l'absence, dans l'art wagnérien, de la *gaya scienza*, de la grande logique, de l'exubérance de l'esprit.

« Si je songe, écrit Th. Mann, au chef-d'œuvre du xx<sup>e</sup> siècle, je vois quelque chose qui se distingue foncièrement et, je crois, avantageusement de l'œuvre de Wagner ; quelque chose d'éminemment *logique*, à la forme nette et précise, à la fois sévère et *gai*, un art animé d'une volonté non moins tendue que celui de Wagner, mais d'une *intellectualité* plus sobre, plus noble et même plus robuste, un art qui ne tienne pas sa grandeur du colossal et du *baroque* et sa beauté de l'*enivrement* — bref, un nouveau classicisme, qui, me semble-t-il, ne peut manquer de venir » (66).

*Schopenhauer, humaniste pessimiste.*

La lecture de Schopenhauer, faite à l'âge de vingt-quatre ans (67) dans sa chambre de Munich, fit sur le jeune romancier l'effet d'un philtre magique. Pendant longtemps l'œuvre du philosophe, achetée d'occasion, avait dormi sur une étagère. L'heure venue il se mit à lire, jour et nuit, le *Monde comme Volonté et Représentation*, avec un ravissement qu'il ne connaîtra plus. Solitaire, dégoûté jusqu'à la nausée de son impressionnabilité psychologique, il est alors tourmenté par « un violent désir sexuel » qui s'est éveillé assez tard. Le choc physique qu'il ressent à cette lecture n'est comparable, affirme-t-il, qu'au trouble de l'âme vierge en présence des réalités de l'amour (68). Ce fut un enivrement de nature « érotico-mystique plutôt que philosophique ». Dans cette symphonie musicale,

source intellectuelle de la musique de *Tristan*, il découvre la cause de sa souffrance et le moyen de satisfaire, par delà la mort qui le hante, sa soif d'amour. Comme Th. Buddenbrook, il éprouve une immense joie à voir un esprit supérieur condamner la vie et lui donner « l'autorisation de porter sa croix dans un monde dont il était prouvé avec une ironie amère, qu'il était le plus mauvais qu'on puisse imaginer ». Mais c'est surtout le chapitre sur « la mort dans ses rapports avec l'indestructibilité de notre être en soi » qui fit sur lui l'impression la plus profonde, car il donnait un sens au mystère de la mort. Loin d'être un objet de crainte et d'effroi, celle-ci devenait la correction d'une erreur, le retour à la liberté métaphysique en dehors de l'espace et du temps. Le Vouloir échappe à la destruction tant que l'homme obéit à la loi d'Eros, principe de l'univers, et assure la continuité de l'espèce. Il suffit donc de vouloir pour revenir dans l'éternel présent où le genre humain est toujours jeune et ne passe point. Ainsi le suicide qui « s'impose alors au sentiment de Th. Mann » (69), ne met pas seulement fin à une existence douloureuse et absurde ; il devient un acte de foi en l'éternité de la vie et de l'amour, une promesse de bonheur.

Schopenhauer est le « maître tout indiqué de la jeunesse » (70) ; sa philosophie a été conçue très tôt, à un âge où les tourments de l'amour engendrent la nostalgie de la mort. Si cependant Th. Mann n'a pas succombé à l'enivrement métaphysique, s'il a résisté à l'attrait d'une doctrine qui préconise la négation du vouloir-vivre et le retour au néant, c'est encore et toujours à Nietzsche qu'il le doit. C'est lui qui lui révèle la genèse de l'idéal ascétique et lui apprend à découvrir l'élément personnel et essentiel qui explique le nihilisme de Schopenhauer. Cet homme courageux, taillé dans le chêne comme le chevalier de Durer, cet esprit fier et indépendant n'était pas pessimiste, mais il a voulu échapper à la « torture » que lui causaient ses désirs charnels et il a demandé à la « représentation » de le délivrer du « vouloir » dont le « sexe est le foyer ». Th. Mann reprend cette argumentation ; il voit en Schopenhauer une nature romantique violemment contrastée, déchirée par la véhémence du désir qui s'oppose aux exigences de l'esprit. Dans cette situation — que nous appellerions volontiers existentielle — Schopenhauer se pose le problème de l'être et de l'existence et condamne le vouloir-vivre ; le bonheur est impossible, une vie héroïque reste notre suprême espoir. Mais ce pessimisme, né d'une surabondance de force, est plus sain et plus robuste que l'optimisme dionysien de Nietzsche. Distinguer l'être de l'opinion, l'homme du philosophe, tel est le propos de Th. Mann dans son étude, comme ce fut déjà celui de l'auteur du *Gai savoir*. Dès les *Considérations* il note l'opposition « voulue » entre la nature de Schopenhauer et ses tendances pessimistes, et voit même dans ce mode d'existence la préfiguration du martyr de Nietzsche.

Ce qui compte donc, avant tout, c'est l'homme et l'exemple qu'il donne. Th. Mann souscrit à l'hommage qui lui est rendu dans *Schopenhauer éducateur* et admire son courage et son honnêteté, sa véracité et son sens aigu des réalités. Malgré le désaccord de sa nature et de ses tendances, il a poursuivi sa route dans une atmosphère de pessimisme moral qui fut le climat de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. En dépit de son génie il a mené une existence bourgeoise dont les vertus se retrou-

vent dans son œuvre. Dans une lettre à Goethe il déclare « que la fidélité et la loyauté constituent l'essence même de sa production et la raison de son succès » (71). Th. Mann se souviendra de cette confiance pour définir le caractère de son œuvre et sa nature d'artiste. Le romancier et le philosophe présentent d'ailleurs maints points de ressemblance. Tous deux descendent de commerçants hanséatiques, aiment la vie confortable, pratiquent une méthode de travail constante et régulière, et consacrent les heures de la matinée à leurs travaux littéraires ou philosophiques. Cette règle de vie conforme à l'éthique bourgeoise est la contre-partie nécessaire d'une disposition à l'aventure dans le royaume de l'esprit.

La philosophie de Schopenhauer était bien faite pour séduire un jeune artiste décidé à ne pas sacrifier l'enseignement de la réalité aux exigences de l'art. Elle part d'une expérience personnelle et de la connaissance des faits ; à la fois conçue et vécue, elle est une œuvre d'art dont « la beauté garantit la vérité » (72). De Schopenhauer comme de Nietzsche, Th. Mann apprend que l'une et l'autre vont de pair ; sans le soutien de la vérité, la beauté ne serait que chimère, et la vérité est si relative qu'elle a besoin du témoignage de l'artiste. Schopenhauer n'a pas l'outrecuidance de Hegel affirmant à ses étudiants « qu'il était la vérité ». Il se contente « d'avoir enseigné à l'humanité certaines choses qu'elle n'oubliera jamais ». C'est plus acceptable, conclut Th. Mann ; la philosophie de Schopenhauer renferme sous une affabulation d'importance secondaire un grain de vérité si solide que l'on peut, grâce à elle, non seulement vivre, mais aussi et surtout mourir.

Parmi les intuitions du philosophe le jeune Thomas a retenu particulièrement celle de la liberté métaphysique qui, nous assure-t-il (73), confirmait son sentiment de toujours. Il lui sait gré, d'avoir montré l'insuffisance des théories scientifiques et arraché la nature humaine à l'emprise du monisme et du matérialisme. Tandis que Nietzsche ne voit dans cette liberté qu'une erreur manifeste, conséquence d'un paralogisme, et prétend que si l'homme éprouve du remords, c'est parce qu'il se croit et non parce qu'il est libre, Th. Mann accepte les arguments de Schopenhauer : « operari sequitur esse ». « Contrairement à ce que l'on avait longtemps pensé, la liberté est dans l'« esse » et non dans l'« operari » ; dans le domaine de l'action règnent la nécessité et le déterminisme, mais l'être est originairement et métaphysiquement libre ». Cette solution du problème de la liberté permet à Th. Mann de retrouver une voie d'accès à l'idéalisme et au mysticisme et de reconsidérer, comme nous le verrons, le problème de l'être et de l'existence.

Dans quelle mesure maintenant a-t-il admis que le sens de la vie était d'ordre moral, et a-t-il partagé le dédain de Schopenhauer pour l'intellect ? Cette question a déjà été posée à propos de la « première erreur » de Nietzsche ; elle est de même nature et Th. Mann a également reproché à Schopenhauer d'avoir fait de l'esprit un simple instrument destiné à préserver la vie. C'est là chose inhumaine, dira-t-il alors (74), mais qu'en pensait le jeune romancier ? Si celui-ci souffre, de son impressionnabilité psychologique, c'est que précisément son esprit s'est affranchi de la tutelle du Vouloir, et dirige contre l'instinct ces armes dangereuses

que sont la critique et l'analyse. La rébellion du valet a menacé la vie du maître ; la Fontaine de Jouvence pourrait être une philosophie qui fait fi de l'intellect. A l'époque des *Considérations*, en présence de l'idolâtrie de l'esprit pratiqué par les expressionnistes, Th. Mann comprend les accès de colère de Schopenhauer contre les Hégéliens. S'il ne prend pas à son compte les boutades du philosophe à l'adresse de l'Esprit, « individu suspect, apparenté à la famille des gaz et autres vapeurs méphitiques, hypostase commode qu'on ne peut ni déduire, ni prouver », il nous dit, du moins, ce qu'il ne peut tolérer : « un esprit en soi, l'esprit du rationalisme et du progrès ». L'émancipation de l'esprit ne doit pas être encouragée, mais il a tout de même sa place dans la sphère humaine et un rôle à jouer dans la formation et l'éducation du Moi. Schopenhauer « esprit contre l'esprit », « raison antirationaliste » affirme néanmoins « la noblesse de l'esprit » (75).

Il le fait dans les *Aphorismes sur la sagesse*, c'est-à-dire sur l'art de se rendre la vie agréable, bien qu'il conteste qu'une telle existence soit possible. Il se plaît alors à reconnaître la place de choix réservée à l'homme dans l'échelle des êtres, et la qualité du plaisir intellectuel. L'intelligence est le bien le plus précieux sur terre, tandis que le simple vouloir-vivre est entaché de vulgarité. L'aristocratie de l'esprit est supérieure en dignité et en noblesse à celle de la naissance et de l'argent. Sans doute, Schopenhauer évite-t-il d'employer le mot « esprit » qu'il remplace par celui de « tête », mais il est facile de constater — et Th. Mann l'a fait — le respect qu'il témoigne à l'être pensant. Bien sûr ! L'intellect n'est qu'un instrument, voire un parasite de l'organisme, mais avec l'intelligence croît notre faculté de souffrir. Il est soumis aux changements apportés par le temps et s'achemine vers la décrépitude, mais il s'élève aussi du stade de la puérilité à celui de la pensée. Chez l'homme la tête n'est pas soudée au tronc comme chez l'animal, ni dirigée vers la terre où se trouvent les objets, buts du Vouloir ; elle se dresse, droite et libre, sur les épaules qui ne font que la supporter. L'Apollon du Belvédère représente à la perfection ce privilège de l'homme. En associant à la dignité de la souffrance humaine l'art, la pensée et la liberté, Schopenhauer a préconisé un « humanisme pessimiste » qui pourrait bien être la formule de l'avenir.

*Adel des Geistes*, tel est le titre que Th. Mann a donné à seize essais sur le problème de l'humanité. C'est à l'esprit de Goethe qu'il a demandé de pénétrer de sa clarté l'atmosphère de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, le climat de sa jeunesse. Mais il ne s'agit pas de reniement ; l'étude sur Schopenhauer figure parmi les essais et témoigne de la fidélité au passé.

### CHAPITRE III

#### CONSIDÉRATIONS SUR LA MORALE ET L'EXISTENCE

Par son commerce avec les Maîtres, Th. Mann a été conduit à réfléchir sur son propre cas. Désormais il dispose d'une méthode d'analyse et d'un arsenal de formules philosophiques qui lui permettront de poser et de résoudre le problème de son existence d'homme et d'artiste. Il le fait sur un ton confidentiel, avec lyrisme, mais non sans emphase, dans un petit traité d'inspiration schopenhauerienne et nietzschéenne consacré à l'éloge du sommeil (76). Nous connaissons la passion de Th. Mann pour ce « philtre magique » qui apporte « aux créatures du vouloir aveugle » l'oubli des tribulations du jour, et les prépare à affronter les luttes du lendemain. Le sommeil est peut-être l'état naturel de l'homme et nous ne veillons que pour dormir. Le lit « meuble métaphysique » où s'accomplissent les mystères de la naissance et de la mort, est aussi une « nacelle magique », dans laquelle nous voguons chaque soir sur la mer de l'inconscient et de l'infini. Tel l'Hindou, adepte de Bouddha, Th. Mann est attiré par le Nirvana et le Néant, et sa sympathie pour l'éternel, néfaste à son activité d'artiste, se manifeste « par une aversion marquée pour la division et la mesure ». Le correctif nécessaire est une discipline analogue à celle que s'impose le fœtus dans le sein de la mère. Celui-ci s'arrache au monde des possibilités, se concentre et prend forme. En partant de cette représentation Th. Mann a le pressentiment de ce qui se passe « derrière les phénomènes ». « J'ai l'impression que toute existence individuelle est la conséquence d'un acte métaphysique de la volonté, de la décision morale... de renoncer à la liberté, à l'infini, à la somnolence dans la nuit hors du temps et de l'espace pour être et souffrir. »

Le problème est posé par un existant « en situation » dans un monde où règne la souffrance et où il lui faut porter sa croix. « Le soleil nous brûle, nous marchons sur des épines et des pierres pointues, nos pieds saignent et nous sommes à bout de souffle ». Th. Mann s'est éveillé à un malaise, comme le dit Jaspers ; il n'est pas fait pour conclure alliance avec le temps qui marche à une vitesse uniforme, sans tenir compte des possibilités de chacun et dont les divisions doivent être valables pour tous. Il n'accepte pas d'être entraîné par ce fleuve qui passe et continue son cours. La vérité scientifique ne peut le satisfaire, car la nature humaine n'est pas seulement biologique. Dans son « délaissement » il transcende son individualité empirique pour échapper au déterminisme et sauver

liberté et responsabilité. En assumant la souffrance, il renonce à l'utopie du bonheur et triomphe aussi d'une morne résignation qui serait un sommeil de l'existence. Le besoin de liberté est tel, dit Jaspers, « que ce que je suis de naissance peut m'apparaître alors comme si je l'avais voulu par un choix prétemporel » (77).

Cependant, malgré ces quelques points communs, ce n'est pas aux théories existentielles que Th. Mann se réfère, mais bien à Schopenhauer qui, dans un chapitre substantiel sur le *Besoin métaphysique*, révélait au disciple que l'expérience et le spectacle de la souffrance font naître chez l'homme le besoin de poser la question de l'existence. Seul, parmi les créatures, l'homme « s'étonne d'être là » et se demande ce qu'il est. Guidé par le philosophe, le romancier qui « ne croit pas en Dieu » (78), n'aura pas à faire appel à la toute-puissance d'un Créateur. Il cherche et trouve dans le Vouloir l'origine du monde et des individus. L'acte de la Volonté qui détermine la nature de l'être est le nôtre ; il n'est pas nécessaire ; nous aurions pu ne pas être ou être autrement. Ainsi nous sommes responsables, par un libre choix, de notre être et de notre existence. Mais ce choix a été fait une fois pour toutes dans l'atemporalité. L'être n'est pas enfanté dans l'angoisse par des actes, il n'est pas en avant, mais désormais en arrière de nous. Th. Mann ignore la conception prospective de l'existence telle que l'ont formulée Jaspers ou Heidegger. Son idée de liberté n'est pas existentielle, elle se situe dans un monde métaphysique et ressemble fort à un indéterminisme. Il est le disciple de Schopenhauer auquel Nietzsche reproche de croire au mythe de la liberté intelligible, de placer le vouloir avant l'existence et de voir dans l'acte de cette volonté la cause de l'existence.

L'être ainsi constitué n'est ni souci, ni temporalité, il est d'abord négation du néant. Ce néant ne ressemble pas au nihilisme majeur de Nietzsche : « Le néant, l'absurde, éternellement », mais cette représentation est empruntée à Schopenhauer et à sa notion de Nirvana. Si l'être n'est pas rien, il faut qu'il soit « quelque chose », dit Th. Mann, qu'il ait donc un élément permanent ; cette substance consiste dans un « vouloir d'ordre instinctif, dans un pouvoir de choix, d'assimilation et d'élaboration ». La sélection ne se fait pas en vertu d'un libre-arbitre d'indifférence, mais dans le sens propre à la nature de l'être qui, « tel l'aimant, attire les éléments du réel qui lui reviennent ». Ainsi « l'essence de la réalité humaine ne réside pas dans son existence » comme le voudrait Heidegger, mais l'être possède une nature immuable qui se révèle au cours de la vie dans l'espace et le temps (79).

Venir au monde, c'est donc apparaître selon la forme que l'on se donne par un acte métaphysique, et aussi selon la loi du nombre qui préside, dès lors, à la destinée. Th. Mann déclare que certains nombres gouvernent sa vie. Comme son père, qui, dans le délire, prédit le jour et l'heure de sa mort, il a cru qu'il mourrait en 1945, à soixante-dix ans. Ce faisant, il pensait certainement à Nietzsche qui, dans *Ecce homo*, se plaît à découvrir des correspondances symboliques entre les événements survenus dans sa famille et les hauts faits de l'histoire, ou confie à son ami Deussen qu'il mourra du même mal et au même âge que son père. Bien que sa prophétie ne se soit pas réalisée, Th. Mann prétend que cette

croyance à demi-sérieuse n'est pas dénuée de tout fondement. Nous en retiendrons l'intérêt qu'il porte à la magie des nombres et qui reparait dans son œuvre. Nous y verrons une tendance à introduire dans la mesure du temps une notion de rythme qui en rompt l'homogénéité et donne au cours de la vie un cachet à la fois personnel et typique. S'il insiste sur la vertu du chiffre cinq ou du chiffre zéro, « nombres ronds », c'est qu'il pense alors être appelé à vivre sous le signe de l'ordre et de l'équilibre (80). Cette disposition naturelle à voir dans l'existence la réalisation d'un destin, l'accomplissement d'une mission à laquelle on est « appelé », trouve une expression adéquate dans un leitmotiv que nous avons signalé à propos de Nietzsche : « Appelé à savoir, sans être né pour cela ». Elle implique un penchant à reconnaître de plus en plus « que nous sommes bien moins des individus que nous ne souhaitons ou redoutons de l'être » (81). Il y a des formes typiques d'existence que Th. Mann appelle indifféremment « Daseins- ou Existenzformen » et qui peuvent être d'ordre physiologique, intellectuel ou imaginaire — l'esthète, le décadent, le Literat, le politicien, le chevalier d'industrie. Du type au mythe il n'y a qu'un pas que Th. Mann franchira, lorsqu'il lui plaira de jouer un rôle sur cette terre. Mais dès le début, il aime à se placer sous l'égide des maîtres ou modèles, à suivre les traces de ceux qui sont de sa race et à les imiter. On a voulu voir dans cette prédilection pour la répétition et le retour un phénomène pathologique de « régression » (82). Quoi qu'il en soit, l'article sur Durer mentionne un élément qui se trouve en dehors et au-dessous des limites organiques du Moi, le détermine et le nourrit. C'est l'histoire sous la forme du mythe, l'histoire toujours chair et présent.

Devenir, vivre — ces termes ont le même sens sous la plume de Th. Mann ; ce sont des faits moraux. La morale a un double aspect : elle est volonté de quitter le monde des possibilités et de renoncer à la dispersion dans le néant, décision de prendre une forme particulière, résolution d'être et de souffrir. Mais il ne suffit pas d'entrer dans le monde de l'individuation, il faut encore que l'artiste — car c'est de lui qu'il s'agit maintenant — cède à la tentation du péché et du danger au risque de se perdre, sans quoi « cette moralité ne serait que vain pharisaïsme ». « Ni la pureté, ni l'ignorance, ni la prudence égoïste et l'art méprisable de la bonne conscience » ne sont d'ordre moral, mais bien « la lutte et la détresse, la passion et la souffrance ». Une telle conception suppose l'abandon de l'attitude juvénile, hostile au réel ; elle témoigne d'un douloureux effort, mais aussi d'une intention louable d'accepter enfin la vie.

Pour exposer les principes de son éthique, Th. Mann se sert volontiers de la terminologie chrétienne. Bien qu'il ne croie pas en Dieu, il a gardé le souvenir de la tradition familiale. Si le père lisait Zola, c'était en cachette, et les parents avaient conservé la coutume de dire une prière avant les repas. Cependant on chercherait en vain, dans son *Esquisse biographique*, ce qui pourrait, de près ou de loin, ressembler à une éducation religieuse. Son protestantisme est une éthique et non une religion. Il tient d'ailleurs son pessimisme moral de Schopenhauer qui lui a enseigné aussi que le courage est une longue patience et que la vertu consiste à tenir, malgré tout, jusqu'au bout. Comme lui, il pense que c'est un péché

de venir au monde, mais le péché et la moralité vont de pair. Son exhortation : « Ne résiste pas au mal », rappelle l'adage bien connu : « Esto peccator et pecca fortiter ». Je redoute, disait Luther, mes bonnes œuvres plus que mes mauvaises ; elles entretiennent une fausse sécurité. Le salut ne s'obtient que par la lutte ; il faut pratiquer la moralité dans la vie et puisque la nature humaine est corrompue, mieux vaut le péché que le pharisaïsme du Juste. La religiosité de Th. Mann est « une voie et non un but », une quête dans le doute et l'erreur. Cette voie passe par maints détours ; « l'Allemand n'arrive à Dieu qu'après avoir détruit le dogme et traversé le désert du Néant » (83).

Cependant, Th. Mann se réfère plutôt à Nietzsche qu'à Luther quand il préconise de ne pas résister à la tentation. Sans aucun doute, il pense à son expérience wagnérienne, au danger de la décadence, ce mal intérieur qui mine et ronge. Le goût de l'aventure, l'attrait du fruit défendu le doute, mais c'est en cela que consiste la moralité pour Nietzsche et son disciple ! Les passages abondent qui pourraient étayer les affirmations de ce dernier : Le moraliste est le contraire du puritain ; il faut quitter le havre sûr pour gagner le large et vivre dangereusement ; on a prétendu que le bon était supérieur au méchant, mais si c'était l'inverse ? si la bonté confortable n'était au fond qu'un symptôme de décadence, une séduction malsaine, un narcotique empoisonné ? exister, c'est lutter, connaître la détresse, assumer la souffrance qui enfante la grandeur. Nietzsche s'élève aussi contre la foi des fanatiques et la tyrannie des convictions qui ravissent la liberté d'esprit et s'opposent à la recherche de la vérité. Il vante l'amoralisme des grands hommes, leur insouciance (« Unbedenklichkeit »), leur absence de scrupules, leur scepticisme. « Ainsi parlait, ajoute Th. Mann, un pessimisme viril qui ne se payait pas de grands mots » (84).

Suivra-t-il le Maître jusque dans les ultimes conclusions de son éthique existentielle ? Il ne le semble pas. Sans doute devons-nous attendre le *Doktor Faustus* pour voir stigmatiser cette « Unbedenklichkeit » des grands hommes, attitude désormais diabolique et péché contre l'esprit. Mais Th. Mann n'a pas été ébloui par la « magie de l'extrême » et l'« innocence du devenir ». Il ne partage pas l'enthousiasme de Nietzsche pour la vie dionysienne qui exclut « le concept d'être ». Il ne serait pas « allemand », s'il n'était pas aussi « disciple de Kant ». Agir moralement, c'est obéir à l'impératif catégorique et faire ce que l'on ne voudrait pas. Ce rigorisme plaît à Th. Mann ; il approuve la conception « catégorique et ironique » du penseur nordique qui, malgré la *Critique de la Raison pure*, règle sa conduite comme si la vie éternelle existait, et déclare « sur un ton de commandement que la vérité est un postulat d'ordre pratique, une obligation morale » (85). Aussi reste-t-il plus près de l'auteur des *Considérations inactuelles* pour qui la vie puissante et belle n'est pas encore le suprême critère de l'existence. A cette époque, Nietzsche donnait un sens métaphysique à l'existence et critiquait ceux qui, perdus dans la préoccupation quotidienne, oublient que la vraie nature de l'homme est au-dessus de lui-même. Il mettait alors en garde contre l'activité machinale, le remplissage du temps et l'obéissance aveugle à la loi du jour. C'est là un thème existentiel bien connu ; ne pas s'engluier,



dit Sartre ; ne pas succomber à l'emprise du « On », dit Heidegger ; ne pas s'aliéner, mais garder ses distances par l'ironie et le goût du jeu, dit Jaspers. Th. Mann souscrirait à cet aspect des théories modernes, et il se souviendra des motifs nietzschéens pour élaborer sa conception de l'existence. Inclure et non exclure, aussi bien ceci que cela, telle sera sa formule qui est celle de l'ironie « amoureuse », synthèse des contraires, éthique de l'homme et de l'artiste :

« La moralité est, sans aucun doute, l'intérêt majeur de la vie, peut-être la volonté même de vivre. Mais si la vie n'est pas le plus grand des biens, il doit y avoir quelque chose de plus grand et de plus définitif que cette volonté, et de même que la morale est une discipline nécessaire..., de même elle a besoin, à son tour, d'être rappelée à l'ordre... Appelle-le sagesse, ce correctif, et son contraire sera la sottise de celui qui obéit avec un tel aveuglement à la loi du temps et du jour qu'il en maudit le sommeil. Appelle-le religiosité, et son contraire sera l'animalité païenne qui fouille le sol du musée, sans jamais contempler la paix grandiose des étoiles. Appelle-le noblesse, et son contraire sera la vulgarité trop à l'aise dans la réalité pour avoir la nostalgie d'une patrie supérieure : tels ces rudes travailleurs d'une trivialité immortelle qui semblent ne jamais pouvoir mourir ni recevoir la consécration de la mort... Le plus grand de tous est sans conteste celui qui garde fidélité à la Nuit, tout en accomplissant les tâches colossales du Jour » (86).

## CHAPITRE IV

### LE CLIMAT LITTÉRAIRE AU TOURNANT DU SIÈCLE

Th. Mann est encore au collège quand meurt un poète et maître de la nouvelle qui devait faire sur le jeune écrivain une impression inoubliable : Theodor Storm (87). Allemands du Nord tous les deux, leur parenté n'est pas seulement de nature ethnique et dialectale. Ce qui les rapproche et les unit, c'est qu'ils respirent la même atmosphère de décadence et éprouvent une mélancolique nostalgie pour le passé perdu : *Immensee* et *Tonio Kröger*. Le collégien est séduit par les accents de douce tristesse qui lui serrent le cœur. Par la pureté du rythme, la simplicité du ton, la délicatesse de la facture, les poésies de Storm s'imposent à lui. Le refrain de *Hyazinthen* : « Je voudrais dormir, quand la danse t'appelle », reparaît dans *Tonio Kröger* dont il traduit la tonalité. Il se souviendra aussi de cette « pâle main de femme qui trahit ce que la bouche voudrait taire ». Mais qu'on ne s'y trompe pas ! cette simplicité n'a rien de naïf, d'étroit ou de mesquin, et l'âme du poète n'est pas celle d'un philistin. Son art, ajoute Th. Mann, est empreint de la morbidesse qui caractérise la poésie sentimentale et romantique ; pénétré d'intellectualité, il dépasse le cadre provincial où Fontane voulait l'enfermer. Th. Mann se plaît dans cette sphère qui est aussi la sienne, d'autant plus que la mort ou plutôt « l'idée de la mort » lui donne sa coloration. Pour Storm, en qui le paganisme nordique et le matérialisme scientifique avaient contracté alliance, la mort était « la fin sans phrase », la rançon d'une naissance que personne n'a voulue, et pourtant il fut hanté toute sa vie par « l'idée du néant ». Ce sont là « angoisses de poète », dit Th. Mann qui envisage aussi son propre cas. Certes la mort n'épargne personne, mais l'idée de la mort obsède particulièrement ces individualités conscientes d'elles-mêmes et ces esprits supérieurs que sont les artistes.

Dix ans après Storm meurt à Berlin le « vieux Fontane » dont la dernière production coïncide avec la publication des *Buddenbrook*. Th. Mann lui a consacré également une étude approfondie et quelques articles (88), dans lesquels il voit et retient surtout ce qui est en accord avec sa propre personnalité. Quel intérêt a-t-il pu éprouver pour « ce romantique à la Cyrano de Bergerac », ce rationaliste qui se trouve mal dès la fin de l'ouverture de Parsifal, et dont Hart disait qu'il était un affreux bourgeois avec une baguette de fusil prussien dans le dos ? Oui, sans doute ; mais ce même Fontane a un tempérament d'artiste, nerveux et

irritable à souhait. Il a quitté l'officine paternelle, comme Th. Mann le comptoir, par légèreté, nonchalance et inaptitude. Non qu'il tienne sa carrière d'homme de lettres en haute estime. Son sens bourgeois de l'ordre et de la discipline explique le scepticisme qu'il professe à l'égard de l'artiste, « ce métier croisé de Lucifer et de clown ». On croit entendre Nietzsche et à sa suite Th. Mann qui pensent aussi qu'il est absurde d'encourager la folie et l'arrogance d'un tel charlatan. Le langage des actrices surtout, leurs hyperboles, « l'art sacro-saint », exaspèrent Fontane, et l'auteur du *Doktor Faustus* retiendra cette expression. L'une des raisons de la sympathie du jeune Thomas pour le vieux Fontane, c'est peut-être que tous deux ont la même conception des rapports de l'art et de la vie. Le sexagénaire persifle l'art et le savoir, et vante la vie que mènent les hobereaux, les sous-lieutenants et les Don Juans dont le sourire attire et séduit. Ces personnages revivent dans les nouvelles et les romans de Th. Mann ; ce sont ces gens heureux que Paillasse, Th. Buddenbrook ou Tonio Kröger admirent et envient. Heureux celui à qui la vie accorde fortune et joie ; cependant ce n'est pas en cela que consiste le véritable sens de ce « grand présent ». La vie est digne d'être vécue « parce qu'elle nous conduit à cette révélation qu'apporte la mort ».

Dans l'œuvre de Fontane Th. Mann distingue deux romans, *Effi Briest* et *der Stechlin*, qu'il recommande pour leur style. Sous l'influence du naturalisme, le romancier berlinois avait préconisé une plus grande objectivité et voulu donner la parole à l'objet, mais il n'avait pu renoncer à lui imposer cependant son ton personnel. Th. Mann est le dernier à l'en blâmer et c'est à lui tout autant qu'à Wagner qu'il se réfère quand, dans les *Considérations*, il a fait allusion à cette « union mystérieuse de la personne et de la chose qu'est le style » (89). Ni maniérisme, ni platitude, mais un « mimétisme stylistique » qui n'exclut en aucune façon l'originalité de l'auteur. « L'artiste ne parle pas, il laisse parler les choses, mais il les laisse parler à sa façon », telle est la leçon de style que Th. Mann mettra à profit pour dépasser à la fois le subjectivisme et le naturalisme. Il n'oubliera pas non plus que le panégyriste du vieux Zieten et des hobereaux a salué l'avènement de la jeune génération qui déclare la guerre à la phraséologie des épigones comme le fera l'« Inconnu » dans *Déception*. La révolution littéraire le trouve en plein effort créateur ; il ne comprend pas les regrets stériles des « Vieux », les Jeunes ont conquis la scène, l'avenir est à eux. Et le vieillard, ajoute Th. Mann, n'hésite pas à considérer les *Weber* comme l'un « des fleurons de la littérature allemande ».

Th. Mann n'a connu personnellement G. Hauptmann que fort tard, à l'époque où il écrivait le *Zauberberg*. C'est seulement à partir de 1922 qu'il lui rendra officiellement hommage (90), et bien qu'il soit devenu, à son tour, le porte-parole de l'Allemagne d'après-guerre, son attitude reste celle de Hans Castorp en face de l'imposant Peeperkorn qui n'est pas une aussi vilaine caricature qu'on a pu le penser. Th. Mann parle avec déférence et respect de « l'aîné » et du poète dont la « seule présence » suffit à sa gloire. Il regrette d'avoir été trop jeune pour assister à la représentation de *Vor Sonnenaufgang*, en 1889 ; il aurait pris parti, comme Fontane, pour les Modernes. Car ce monde qu'évoquent les premiers drames est non seulement celui de la misère sociale, objet de compassion

Imprimerie Jacques et Demontrond, Besançon. — N° 6728.  
Dépôt légal 2<sup>e</sup> trimestre 1960 : n° 6443.

Participant d'une démarche de transmission de fictions ou de savoirs rendus difficiles d'accès par le temps, cette édition numérique redonne vie à une œuvre existant jusqu'alors uniquement sur un support imprimé, conformément à la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012 relative à l'exploitation des Livres Indisponibles du XX<sup>e</sup> siècle.

Cette édition numérique a été réalisée à partir d'un support physique parfois ancien conservé au sein des collections de la Bibliothèque nationale de France, notamment au titre du dépôt légal. Elle peut donc reproduire, au-delà du texte lui-même, des éléments propres à l'exemplaire qui a servi à la numérisation.

Cette édition numérique a été fabriquée par la société FeniXX au format PDF.

Couverture :

Conception graphique – Manon Lemaux

Typographie – Linux Libertine & Biolinum, Licence OFL

\*

La société FeniXX diffuse cette édition numérique en vertu d'une licence confiée par la Sofia – Société Française des Intérêts des Auteurs de l'Écrit – dans le cadre de la loi n° 2012-287 du 1<sup>er</sup> mars 2012.

Avec le soutien du

