

ANDREA KÜBLER

Diplôme d'étude approfondie
Sous la direction de **M. MAURICE GODÉ**

KLAUS MANN :
L'ECRITURE DE SOI DANS
LES ROMANS DE L'EXIL

Université PAUL VALÉRY
1996-1997

INTRODUCTION

En lisant les textes de Klaus Mann, je fus frappée par le caractère extrêmement répétitif de cette écriture. La comparaison d'un texte de jeunesse avec un texte écrit en fin de l'œuvre surprend : la problématique des deux textes paraissant quasiment identique¹, on s'interroge sur l'évolution de l'instance d'écriture.

Dans ce contexte, le fait que Klaus Mann se soit suicidé donne à réfléchir, surtout si on prend en considération l'effort autobiographique qui sous-tend toute son œuvre. Il dit :

Wenn (...) unsere geistige Existenz eine nicht nur private ist sondern in Bezügen steht zu der großen sozialen und geistigen Gesamtproblematik, dann wird auch unsere autobiographische Bemühung eine zugleich allgemeine, soziale sein. (...) : denn heute, mehr denn je, ist unsere private Existenz berührt und betroffen von den öffentlichen, den sozialen Ereignissen und steht im Zusammenhang mit diesen.²

Il convient de signaler tout d'abord - l'état des recherches en témoigne - que l'aspect autobiographique occupe une place importante dans l'œuvre.³ Yang Rong par exemple souligne l'étroit rapport entre l'œuvre et la vie de l'auteur :

Im Schreiben konfrontiert sich Klaus Mann mit eigenen persönlichen Problemen, wie z. B. mit dem Tod. (...) Auch andere Problemkomplexe, wie z. B. die Suche nach Identität, die Außenseiterproblematik, seelische Heimatlosigkeit, Homosexualität und Drogenprobleme werden in seinen Romanen, Erzählungen,

¹ Pour ce qui est de la problématique identique, cf. ci-dessous p. 62. et suivantes

² Manuscrit n° 222, p. 3 (Klaus-Mann-Archiv), cité in Michel Grunewald, *Klaus Mann 1906-1949*, 2 vol., Peter Lang, Berne, 1984, vol. 2, p. 597

³ Une définition plus détaillée de la notion d'autobiographie sera donnée ci-dessous : B. 2. Fonction de l'écriture autobiographique, p. 15 et suivantes

Theaterstücken und Essays (...) behandelt. Sie sind gleichzeitig die Hauptthemen in den Tagebucheintragungen.⁴

Entre les remarques de Klaus Mann et de Yang Rong, la tension de l'œuvre se profile : tension entre individualité et collectivité.

La problématique de l'individuation est étroitement liée à cette tension. À maintes reprises, elle apparaît dans les textes. À titre d'exemple, les pensées de Richard Darmstädter dans *Treffpunkt im Unendlichen* :

'Hegel. Nach seiner Auffassung sind alle Individuationen nur Spaltungen eines Ur-Ichs und im Grunde mit diesem identisch geblieben - Daß das Allgemeine zugleich (...) das Einzelne ist - dies bedeutet eine der Formeln, auf die er das Weltmysterium bringt. (...) Wo berühren die empirisch-zivilisatorischen Notwendigkeiten, aus denen heraus *der STAAT* entsteht, sich mit der Einsamkeitsfrage, in ihrer eigentlichen, unerbittlichen Tiefe ? (...) *Die Überwindung der individuellen Einsamkeit im Staat* : hoffnungsloser Weg von Hegel über das militaristische Preußentum bis zum Marxismus. - Kollektivist, wer wäre es nicht gern ? Solange aber das Einsamkeitsphänomen (das Phänomen der Spaltung, des Nicht-zueinander-Hinkönnens) primäre Voraussetzung bleibt : Utopie, deren metaphysische Veränderungen unserer Existenz vorangehen müßten.⁵

À côté des allusions explicites, la problématique de l'individuation apparaît également de manière sous-jacente. Elle se présente sous un double aspect : tantôt sous la forme de barrières inhérentes à l'être tantôt sous la forme de barrières qui lui sont imposées par l'extérieur.⁶ Les barrières inhérentes à l'être se distinguent notamment par l'incapacité d'oublier. Les barrières imposées par l'extérieur sont entre autres le milieu familial ou encore la situation politique.

Deux réactions se révèlent possibles face au problème de l'individuation : soit la réaction individuelle, soit la réaction dans le domaine collectif. Ces réactions apparaissent dans les textes tantôt comme le désir de départ vers autrui, tantôt comme le désir de révolte contre une situation imposée. La réaction individuelle consiste en la recherche amoureuse où l'être se découvre à travers l'autre ; dans le domaine collectif, elle vise l'engagement politique. L'utopie politique apparaît alors comme la conjugaison des aspects individuel et collectif et se devine ainsi comme l'illusion du réel.

⁴ Rong Yang, *Ich kann einfach das Leben nicht mehr ertragen*. *Studien zu den Tagebüchern von Klaus Mann (1931-1949)*, Tectum, Sarrebruck, 1995, p. 168

⁵ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, (1932), l'édition consultée : RORORO, Reinbek, 1981, p. 171-172

À travers une remarque de Peter Sloterdijk, l'étroite liaison entre le problème de l'individuation et la quête autobiographique se concrétise. Sloterdijk la relie en effet à un processus d'apprentissage : face à la réalité collective, le sujet écrivain se remet en question :

Dialektisches Lernen ist die geistig-vitale Aktion, die sich an der Wirklichkeit der Krise, des Kampfes, des Widerspruchs, (...) orientiert. Dialektisch heißt dieses Lernen in zweierlei Hinsicht : einmal durch seinen Bezug auf Kollektivwirklichkeiten, in die es eingemischt ist ; zum anderen, weil es im Bezug zur Wirklichkeit ein *selbstkritisches* Begreifen ist.⁷

La pensée de Sloterdijk résume ainsi la quête autobiographique d'un *Moi* qui tente à la fois de rejoindre le monde et de se centrer.

Dans l'œuvre de Klaus Mann, la quête autobiographique aboutit à l'échec. Non seulement le suicide de l'auteur en témoigne, mais aussi son penchant à la surestimation de soi. Selon Susanne Wolfram, la fin de l'œuvre se caractérise par la capitulation de Klaus Mann en tant qu'écrivain :

Die geringe Distanz zwischen Autor und einigen seiner Figuren verschwindet gegen Ende seiner literarischen Schaffensperiode fast völlig, so daß (...) kaum noch eine Unterscheidung zwischen Protagonist und Autor getroffen werden kann.⁸

Cette capitulation me paraissait surprenante et m'incitait à poursuivre le parcours d'une instance d'écriture qui au départ était destinée à la quête de soi et de son rapport au monde. J'ai choisi pour cela les romans de l'exil, car la décision de quitter l'Allemagne nazie représente en effet un moment capital dans la vie de Klaus Mann. À titre d'exemple, voici une remarque de Wilfried Dirschauer :

Klaus Manns schriftstellerische Laufbahn ist in erster Linie von dem sein ganzes Leben radikal verändernden Erlebnis des Exils geprägt. Die Emigration als die zentrale Erfahrung seines Lebens gab seinem Schaffen Richtung und Ziel, da sie nicht als privates Schicksal hingenommen sondern als Herausforderung und geistig-sittliche Prüfung aufgefaßt wurde.⁹

⁶ Dans la postface à *Die Geburt der Tragödie*, Peter Sloterdijk emploie le terme de « Ichgrenzen », Cf. Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Insel, Francfort sur le Main, 1987, p. 203

⁷ Peter Sloterdijk, *Literatur und Lebenserfahrung, Autobiographien der Zwanziger Jahre*, Hanser, Munich, 1978, p. 9

⁸ Susanne Wolfram, *Die tödliche Wunde. Über die Untrennbarkeit von Tod und Eros im Werk von Klaus Mann*, Peter Lang, Berne, 1986, p. 12

⁹ Wilfried Dirschauer, *Klaus Mann und das Exil*, in : *Deutsches Exil 1933-1945*. Eine Schriftenreihe. n° 2. Sous la direction de Georg Heintz, Worms, 1973, p. 34

La présente étude se fonde sur le départ pour l'exil. C'est en effet un moment où l'instance d'écriture semble passer en revue le passé afin de construire l'avenir. C'est la raison pour laquelle cette analyse se permet d'élargir son corpus en tenant compte de textes de jeunesse. Elle respectera l'ordre chronologique des textes, parce que son but consiste à retracer le parcours d'une écriture intimement liée à la vie de son auteur.¹⁰

¹⁰ cf. ci-dessous, p. 17 (Roy Pascal) « Der Prozeß bedingt Auswahl (...) »

PREALABLES

A. État des recherches

En raison des ressentiments envers les auteurs émigrés pendant la dictature hitlerienne, la littérature de l'exil connut un oubli relatif en République Fédérale. Ce n'est que vers le milieu des années soixante, que le phénomène de l'exil sera abordé par les chercheurs. L'article de Hans-Albert Walter intitulé *Noch immer : Draußen vor der Tür*¹¹, eut pour but d'intégrer la littérature de l'exil en RFA.

En ce qui concerne l'œuvre de Klaus Mann, les remous provoqués en 1965 par son roman *Mephisto*¹² attirèrent l'attention du public. Depuis 1963, Gregor-Martin Dellin commença à publier l'œuvre aux éditions *Nymphenburger Verlagsbuchhandlung* (à partir de 1974 : *Spangenberg*). Une partie importante, notamment les fragments, reste néanmoins inédite : elle est accessible aux Archives de Munich. Depuis 1981, les éditions Rowohlt publièrent une partie considérable de l'œuvre.

Quant à la littérature secondaire, l'étude la plus ancienne est celle de Hans-Jürgen Baden¹³ : selon Michel Grunewald, le travail de Baden « fait référence à des catégories de jugement d'inspiration chrétienne et présente les livres de Klaus Mann comme une sorte de description anticipée de sa mort ». ¹⁴ À côté de Eberhard Spangenberg¹⁵ et son livre sur *Mephisto*, Grunewald cite une thèse relativement importante qui est consacrée à la revue *Die Sammlung*¹⁶ ; enfin, il mentionne la collection *Klaus-Mann-Schriftenreihe*¹⁷ publiée par Frédéric Kroll en 1976. Son but consiste à apporter des documents autant sur l'aspect biographique que sur l'histoire contemporaine de l'œuvre. Un résumé bibliographique très récent, paraît dans *text + kritik* où Nicolai Riedel¹⁸ donne un aperçu global des recherches jusqu'en 1995.

¹¹ Hans Albert Walter, *Noch immer : Draußen vor der Tür. An der deutschen Exilliteratur könnte die Germanistik den Ausweg aus der Krise erproben*, in : *Frankfurter Rundschau* 17.10.70 et *Merkur* n° 273 (janvier 1971)

¹² Klaus Mann, *Mephisto*, (1936) Nymphenburger (Verlagshandlung), 1965

¹³ Hans-Jürgen Baden, *Literatur und Selbstmord*, Ernst Klett, Stuttgart, 1965

¹⁴ Michel Grunewald, *Klaus Mann 1906-1949*, 1984, vol I, p. 15

¹⁵ Eberhard Spangenberg, *Karriere eines Romans. Mephisto, Klaus Mann und Gustav Gründgens. Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil, 1925-1981*, édition Spangenberg, Ellermann, Munich 1982

¹⁶ Michel Grunewald, *Klaus Mann 1906-1949*, 1984, vol I, p. 16, il s'agit de : Anna Zanco-Prestel, *Klaus Mann und Die Sammlung*, Venise 1976

¹⁷ Ibid., p. 16, il s'agit de : Frédéric Kroll, *Klaus-Mann-Schriftenreihe*, Édition Klaus Blahak Wiesbaden. Actuellement, cet ouvrage se compose de six volumes. Cf. ci-dessous : Bibliographie, p. 114 et suivantes.

¹⁸ Nicolai Riedel, *Klaus Mann Auswahlbibliographie der Werke und der neueren Sekundärliteratur*, in : *text + kritik*, numéro 93/94, avril, 1996; à titre informatif, nous citons les quatre ouvrages bibliographiques mentionnés par Riedel dans la bibliographie. Cf. ci-dessous, p. 114 et suivantes.

La présente étude de l'état des recherches voudrait donner au lecteur une vue générale sur l'évolution de la critique. Tenant compte de notre objet d'étude, elle réservera une place particulière à l'aspect autobiographique.

En premier lieu, elle fait référence à la situation d'après-guerre. Après avoir fait le point sur les différences d'approche critique en RDA et en RFA, elle s'arrête en 1980, année qui marque un tournant en matière de recherche¹⁹. En effet, l'antagonisme entre les deux régimes s'atténue. Ensuite, c'est la psychanalyse qui donne le point de départ à l'élargissement des critères d'analyse. Les études qui suivent s'en trouvent passablement enrichies : dépassant la problématique entre l'art et l'action, elles s'ouvrent davantage sur la problématique individuelle et relationnelle de l'auteur. Sur les critères psychanalytiques se greffe enfin la démarche autobiographique qui tente de cerner la problématique entre le *Moi* et le monde.

Comparée à la situation d'après-guerre en RFA, celle à l'Est fut différente : l'engagement antifasciste de Klaus Mann fut un objet d'intérêt dès les années cinquante. La majorité des travaux procédant d'une démarche marxiste reprocha à Mann d'être un écrivain de type 'humaniste', qui n'a pas su s'affranchir des traditions dont il était l'héritier. Rolf Schneider²⁰ par exemple ne cache pas son rejet du 'subjectivisme' de l'auteur ; il évoque déjà la problématique centrale de l'œuvre : l'antagonisme entre décision morale et décision sociale. Une autre critique sévère, de type marxiste, s'exprime à travers l'ouvrage de Elke Kerker, lorsqu'elle compare Klaus Mann à Bertolt Brecht :

¹⁹ À ce sujet, Lutz Winckler :

Er (der Mythos des Antifaschismus) galt in seiner kommunistischen Variante in vollem Umfang in der DDR, während die sozialdemokratische Alternative sich in der BRD nur zögernd entwickelte und sich Ende der sechziger Jahre allenfalls als individueller Mythos mit der Person Willy Brandts (...) verband. (...). Wichtiger - und zwar für beide Teile Deutschlands - wurde die unpolitische Version des 'besseren Deutschlands', wie sie sich im Mythos der Kultur-Nation bereits im Exil ausgeprägt hatte. (...) Die Auffassung des Schriftstellers als geistigem Repräsentanten der humanistischen Kultur-Nation, wie sie im Exil eine zentrale Rolle spielte, wird auch von Willy Brandt geteilt, wenn er die Erinnerung an seine Begegnung mit Heinrich Mann in den Mittelpunkt seiner Rede auf dem PEN-Kongreß stellt. Dem (...) ehemaligen Bundeskanzler Willy Brandt will es so scheinen, als habe ihm (...) Heinrich Mann, der an die eigene Rückkehr nach Deutschland nicht mehr glaubte, den politischen Auftrag des anderen, geistigen Deutschland zu treuen Händen übergeben. (...) Der PEN-Kongreß stellt den Höhepunkt und Abschluß einer mehr als zehnjährigen Entwicklung dar. (Ce congrès eut lieu en 1980)

in : Lutz Winckler, *Mythen der Exilforschung ?* in : *Kulturtransfer im Exil*, sous la direction de Claus-Dieter Krohn, *text + kritik*, Munich, 1995, p. 73 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même

²⁰ Rolf Schneider, *Klaus Mann*, in : *Aufbau* 12 (1956), 12, p. 1105-1119

Denn während es Mann um die Rettung eines abstrakten Wertes der humanistischen Kultur geht, sieht Brecht einzig in der Zerstörung dieses Abstraktionscharakters eine Möglichkeit ihrer positiven Neubestimmung.²¹

À l'Ouest, les critiques reprochent généralement la surestimation de soi à un auteur dont un des buts majeurs fut de représenter la problématique sociale et politique de sa génération. Ils mettent en doute le caractère représentatif de l'œuvre. La critique de Martin Gregor-Dellin, qui constate la confusion entre la problématique psychologique propre à l'auteur et son engagement politique, va dans le même sens. En revanche, on reconnaît la sincérité de son intention :

Die Emigration (...) wurde von Klaus Mann nicht als privates Schicksal hingenommen, sondern als geistig sittliche Prüfung aufgefasst.²²

L'année 1980 marque un tournant dans la recherche : « Le mythe de la littérature engagée »²³ touche à sa fin, la grille d'analyse s'élargit.

En 1981, pour la première fois, paraît en RDA une étude sur les deux autobiographies de l'auteur.²⁴ En 1982, Gabriele Engelhardt publie sa thèse sur les courants philosophiques qui ont marqué l'œuvre de Klaus Mann. Engelhardt situe l'œuvre de Mann dans le contexte de la problématique philosophique de son époque. Elle rappelle qu'une des questions essentielles que se posaient les intellectuels d'alors portait sur le rapport entre individu et société. Engelhardt dénote chez Mann un parallèle entre ses idées philosophiques et politiques :

Dieses 'Leitproblem' (die Problematik des Verhältnisses des Individuums zum gesellschaftlichen Ganzen), (...) verband Klaus Mann mit dem mystisch-pantheistischen Konzept vom Aufgehobensein des einzelnen Menschen im All, (...). Der Einheitszusammenhang allen Lebens konnte somit auf die Ebene der gesellschaftlichen Reflexion übertragen werden.²⁵

²¹ Elke Kerker, *Weltbürgertum, Exil, Heimatlosigkeit : Die Entwicklung der politischen Dimension im Werk Klaus Manns von 1924-1936*, Meisenheim, 1977, p. 163

²² Wilfried Dirschauer, *Klaus Mann und das Exil*, 1973, p. 34

²³ Lutz Winckler, *Mythen der Exilforschung ?*, 1995, p. 71 : Winckler se réfère à H. A. Walter : *Wenn Walter die Exilliteratur als « Instrument gesellschaftlicher Kritik », « als Waffe im politischen Kampf » beschrieb, legte er damit die Grundlage für den Mythos 'engagierter Literatur'*.

²⁴ Annette Kasper, *Das autobiographische Werk Klaus Manns. Individuelle Erfahrungen und gesellschaftliche Repräsentanz*, Jena, 1981

²⁵ Gabriele Engelhardt, *Die Zeit in Klaus Manns früher Prosa. Untersuchungen zur Geistes - und Ideengeschichte seines Werkes*, Munich, 1982, p. 297 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même.

En RDA, l'ouvrage collectif *Wer schreibt, handelt*, publié sous la direction de Silvia Schlenstedt²⁶, témoigne également d'une grille d'analyse qui laisse place à l'individualité de l'auteur. C'est dans le cadre de ce travail que Dieter Schiller signale une complémentarité entre l'aspect individuel et collectif chez Klaus Mann :

Die aus *religiöser Veranlagung* erwachsenden sozialen Impulse (...) könnten (...) ebenso wirksam werden wie das *edle Bedürfnis des europäischen Menschen nach Freiheit*. Solche Programmatik (...) ist (...) der aus individuellen Erfahrungen gewonnene Vorschlag eines aktiven antifaschistischen Demokratismus, der sich den sozialistischen Konsequenzen einer antifaschistischen Umwälzung nicht verschließt.²⁷

L'étude de Michel Grunewald interprète l'engagement politique de Klaus Mann d'une façon similaire. Dans sa thèse il résume le rôle intellectuel de Klaus Mann ainsi :

(...), il s'était fait l'avocat d'une solution située à mi-chemin entre les traditions occidentales et les expériences en cours en Russie, d'un compromis entre le désir de liberté individuelle (...) et les nécessités d'une discipline collective.²⁸

À la suite de la première partie qui représente une chronique de la carrière et de l'œuvre, Grunewald réserve une place considérable à la problématique de l'identité de l'auteur. Pour Grunewald, l'homosexualité de l'auteur constitue « une cause spécifique et particulièrement douloureuse de souffrance ».²⁹ En fait, la thèse de Grunewald dessine le portrait de Klaus Mann à la fois sur le plan individuel et sur le plan collectif. Dans son essai *Artist und Aktivist*, Lutz Winckler rappelle la complexité de cet aspect chez Klaus Mann, pour qui l'effort autobiographique englobe à la fois l'individu et la collectivité.³⁰ Winckler qualifie d'illusion l'intention de Mann de vouloir effacer l'opposition entre l'art et l'action. En revanche, cette illusion fut selon Winckler constitutive de la création artistique. L'étude de Axel Plathe va dans le même sens : Plathe montre en quoi Klaus Mann s'inspire de Gide :

²⁶ *Wer schreibt, handelt. Strategien und Verfahren literarischer Arbeit vor und nach 1933*. Sous la direction de Silvia Schlenstedt, Aufbau, Berlin, Weimar, 1983

²⁷ Dieter Schiller, *Geistige Differenz und politische Disziplin. Klaus Mann zwischen 1930 und 1935*, in : Schlenstedt, *Wer schreibt, handelt*, 1983, p. 198. Les expressions en italique sont de Klaus Mann, in : Paris, 1935, p. 153.

²⁸ Michel Grunewald, *Klaus Mann 1906-1949*, 1984, p. 580

²⁹ Ibid., p. 318 ; l'aspect de l'homosexualité fut déjà abordé en 1979, par Gert Mattenklott, *Politik und Homosexualität bei Klaus Mann* ; in : *Sammlung, Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst*, vol II, Francfort sur le Main, 1979, p. 29-38

³⁰ Lutz Winckler, *Artist und Aktivist* in : *text + kritik*, n° 93/94, Munich, janv. 1987, p. 85

In Gides Werk findet Klaus Mann *die (...) künstlerische Objektivierung*, die er selbst in der literarischen Umformung zu bewältigen versucht.³¹

En somme, c'est à partir du tournant de 1980 que la problématique individuelle de l'auteur sera prise en compte par les chercheurs. Voici le point de démarrage : ce fut d'abord Gert Mattenklott qui signala la place importante de l'homosexualité :

Die Erkenntnis der eigenen Homosexualität ist der tiefste Skandal im Leben dieses Mannes gewesen, (...) so hat die Obsession durch die gleichgeschlechtliche Liebe diesen Autor produktiv gemacht. Sie ist das Lebensthema seines Werkes : Eine Wunde, die nicht heilt, und die er immer wieder berühren muß, um sich zu vergewissern, ob sie noch immer schmerzt.³²

L'article de Mattenklott fut le départ de toute une série d'études psychanalytiques : Susanne Wolfram, se référant à Mattenklott dans l'introduction de sa thèse *Die tödliche Wunde*³³, montre la relation entre trois composantes essentielles de l'œuvre : l'Eros, la mort et l'homosexualité. Elle rappelle que c'est la doctrine de Schopenhauer qui permit à Klaus Mann de voir la mort comme une sorte de délivrance. Elle met en évidence le fait que l'opposition entre l'Eros hétérosexuel et l'Eros homosexuel parcourt l'œuvre entière. Ce dernier porte en fait la marque de l'exclusion sociale :

Seine homosexuellen Figuren sind Ausgestoßene, die sich die Einheit mit der Natur erkämpfen müssen, sind Gezeichnete und tragen die 'tödliche Wunde' der Homosexualität.³⁴

Selon Wolfram, l'auteur projeta sur ses protagonistes autant ses angoisses que ses problèmes en général.³⁵

Une autre approche psychanalytique se trouve dans les travaux de Gerhard Härle dont les jugements semblent parfois excessifs. Au premier plan de son analyse figure la problématique entre père et fils qui fournirait la clef de voûte de l'œuvre :

Denn hinter dem 'Skandal' der eigenen Homosexualität droht der Skandal der Homosexualität Thomas Manns, die wie ein Fluch auf diesem Sohn lastet, da sie die Ursache für einen sexuellen Mißbrauch subtilster

³¹ Axel Plathe, *Klaus Mann und André Gide. Zur Wirkungsgeschichte französischer Literatur in Deutschland*, Bouvier, Bonn, 1987, p. 211. (L'expression en italique est de Klaus Mann.)

³² Gert Mattenklott, in : Susanne Wolfram, *Die tödliche Wunde*, 1986, p. 257

³³ Susanne Wolfram, *Die tödliche Wunde*, 1986, p. 11

³⁴ Ibid., p. 14

³⁵ Ibid., p. 253

und doch zugleich wirkungsvollster Art darstellt. Als Inszenierung dieses Traumas ist Klaus Manns Werk zu verstehen.³⁶

Comparée à celle de Härle, l'analyse de Susanne Klöss³⁷ paraît de nouveau plus proche de l'auteur, car elle prend en compte autant l'aspect individuel que collectif de l'œuvre : tout en visant particulièrement les deux autobiographies explicites³⁸ de Mann, son objet d'étude témoigne d'une envergure plus large : il englobe l'aspect autobiographique dans la littérature du 20^e siècle en général. D'après Klöss, qui met les deux autobiographies explicites de Mann au centre de ses préoccupations, l'écriture autobiographique chez Klaus Mann dénote un sujet écrivant, pour qui la relation entre sa propre histoire et celle de son époque est en déséquilibre. La surestimation qui en résulte aboutit à une impasse. Pour Nicole Schaenzler, ce déséquilibre doit être situé dans le contexte de l'époque :

Gerade durch Manns Neigung zur Literarisierung der eigenen Existenz wird sein Werk zum Zeugnis für den Überlebenskampf eines Künstlers in einer (...) inhumanen Zeit.³⁹

Schaenzler vise par là le risque de perdre son individualité : le fait de mettre en écriture la problématique individuelle s'inscrit en faux contre la fragilité du *Moi* subjectif.

La notion du déséquilibre ressort également des résultats de Sabine Schultenkämper⁴⁰ qui, en analysant les écrits politiques de Klaus Mann, dénote leur caractère utopique. De plus, Schultenkämper montre que la résignation de Mann face à la guerre froide va de pair avec ses déceptions relationnelles. Les résultats de Yang Rong⁴¹ - qui fournit une étude d'ensemble du *Journal*⁴², à la suite de la publication complète de ce dernier en 1991 - ont démontré que l'œuvre est fortement teintée de la couleur personnelle de l'auteur.

Gunter Volz analyse alors le rapport de l'auteur à la religion : tout en lui proposant le pôle d'une identification possible, elle l'inciterait également au départ vers le monde :

³⁶ Gerhard Härle, *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*, Athenaeum, Francfort sur le Main, 1988, p. 310

³⁷ Susanne Klöss, *Die »Zeit« - problematik in der deutschsprachigen Schriftstellerautobiographie des 20. Jahrhunderts unter spezieller Berücksichtigung von Klaus Mann. Ein Beitrag zur autobiographischen Paradoxie*, Augsburg, 1989

³⁸ Il s'agit de *Kind dieser Zeit*, écrit en 1932, et de *Der Wendepunkt*, achevé en 1945

³⁹ Nicole Schaenzler, *Klaus Mann als Erzähler. Studien zu seinen Romanen 'Der fromme Tanz' et 'Der Vulkan'*, Igel, Paderborn, 1995, p. 159

⁴⁰ Sabine Schultenkämper, *Klaus Mann und Deutschland. Eine Untersuchung seiner journalistischen Arbeiten (1944-1949). Hoffnungen, Erwartungen, Enttäuschungen*, Berlin 1992

⁴¹ Rong Yang, *'Ich kann einfach das Leben nicht mehr ertragen'*. *Studien zu den Tagebüchern von Klaus Mann (1931-1949)*, 1995

⁴² La collection du *Journal* de Klaus Mann est parue en 6 volumes : Klaus Mann, *Tagebücher*, Spangenberg, Munich, 1989-1991

In dieser Perspektive bildet die Religion das entscheidende Movers zur ständigen *Weltveränderung*.⁴³

L'objet d'étude de Volz consiste à montrer la relation étroite entre l'aspect religieux et l'aspect autobiographique. Pour lui, il consacre en effet deux amples chapitres à la notion d'autobiographie⁴⁴, ce terme réunit précisément les aspects individuel et collectif :

Der Lebenslauf wie die Biographie sind also zum einen ein eigenes, weil selbst hergestelltes Produkt und lassen sich zum anderen nicht auf den/die einzelne/-n beschränken. Vielmehr finden sich darin, weil der Mensch nicht solipsistisch existiert, ebenso die Erfahrungen mit der - sozial vermittelten - Lebenswelt der anderen Subjekte.⁴⁵

Somme toute, pour Volz, l'écriture autobiographique est précisément le lieu où la quête religieuse, voire la quête de l'identité, peuvent s'inscrire.

En résumé de façon très schématique : depuis les deux dernières décennies, les critères de recherche se sont passablement élargis. Jusqu'en 1980 environ, les critiques furent marquées par la réflexion marxiste qui vit en Mann l'héritier de traditions humanistes dont il n'avait pas su s'affranchir. Ensuite, on lui reconnaîtra la volonté d'un compromis « entre les traditions occidentales et les expériences en Russie ». Enfin, les critères de recherche s'affineront encore : ils tiendront compte de l'effort autobiographique de l'œuvre, à savoir la réconciliation entre le *Moi* et le monde. Dans un premier temps, cet aspect fut pris en compte en ce qui concerne la problématique relationnelle - voire homosexuelle - de l'auteur. Ensuite, les critiques parlent d'une écriture autobiographique, dans la mesure où elle reflète la relation entre le sujet écrivant et son époque. Et enfin, ils signalent l'étroite parenté entre l'écriture autobiographique et la quête d'identité.

⁴³ Rong Yang, *'Ich kann einfach das Leben nicht mehr ertragen'*. *Studien zu den Tagebüchern von Klaus Mann (1931-1949)*, 1995, p. 211

⁴⁴ Cf. Gunter Volz : *Sehnsucht nach dem ganz anderen. Religion und Ich-Suche am Beispiel von Klaus Mann*, Peter Lang, Berne, 1994. Chapitre 2: *(Auto-)Biographie und Religion* ; chapitre 6: *Praktisch-theologische Schlußperspektiven*

⁴⁵ *Ibid.*, p. 32

B. L'œuvre de Klaus Mann, une œuvre autobiographique

B. 1. Problème de définition

Une analyse exhaustive des raisons pour lesquelles les critiques parlent de façon quasiment unanime d'une œuvre autobiographique, dépasserait le cadre de cette étude. D'ailleurs, dans son essai sur l'autobiographie, Philippe Lejeune constate que « réussir à donner une formule claire et totale de l'autobiographie, ce serait en réalité échouer ».⁴⁶ Le fait que les frontières du genre autobiographique soient plutôt fluctuantes se trouve également formulé chez Georg Misch :

Die Selbstbiographie ist keine Literaturgattung wie die anderen. Ihre Grenzen sind fließender und lassen sich nicht von außen festhalten (...). (...); sie ist (...) keine Lebensäußerung, die an eine bestimmte Form gebunden ist.⁴⁷

Tout d'abord, avant de tenter d'aborder une définition qui justifierait la démarche de la présente étude, seront cités quelques critiques, qui concernent l'aspect autobiographique dans l'œuvre de Klaus Mann.

Déjà Michel Grunewald, dans sa thèse de 1984, avait attiré l'attention sur cet aspect, en soulignant que toute recherche sur Klaus Mann devait lui réserver une place importante⁴⁸. Pour Susanne Klöss, Klaus Mann est « un auteur autobiographique » en soi :

Leben und Werk (sind) bei einem an sich schon 'autobiographischen Autor' wie Klaus Mann in unaufhörlicher Wechselbeziehung aufeinander bezogen. (...) So sind z. B. alle literarischen Biographien von (ihm) der Motivation nach latente Autobiographien (...). (...) siehe seine Schriften über Gide, Tschaikowsky, Ludwig II. usw., mit denen er sich wahlverwandt fühlen konnte.⁴⁹

Pour Martin Gregor-Dellin, l'écriture autobiographique de Klaus Mann se situe sur trois plans : d'abord dans les autobiographies *explicites* (*Kind dieser Zeit* ; *The Turning Point* ; *Der*

⁴⁶ Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, 1996, p. 45

⁴⁷ Cf. Georg Misch, *Begriff und Ursprung der Autobiographie* (1907 / 1949), in : *Die Autobiographie, Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, sous la direction de Günter Niggel, Darmstadt, 1989, p.36

⁴⁸ Cf. Michel Grunewald, *Klaus Mann, 1906-1949*, 1984, p. 19

⁴⁹ Susanne Klöss, *Die » Zeit « - problematik in der deutschsprachigen Schriftstellerautobiographie des 20. Jahrhunderts unter spezieller Berücksichtigung von Klaus Mann. Ein Beitrag zur autobiographischen Paradoxie*, 1989, p. 35-36 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même.

Wendepunkt), puis dans les autobiographies *implicites* (les romans et les pièces de théâtre) et enfin dans les essais biographiques (notamment les essais et la monographie concernant André Gide).

En ce qui concerne le problème de la définition, la liaison entre la vie de l'auteur et l'œuvre semble généralement reconnue. On trouve dans l'analyse de Yang Rong, une illustration parfaite de ce critère au sujet de Klaus Mann. Rong montre que les thèmes principaux de l'œuvre se retrouvent dans le *Journal* qui reflète la problématique personnelle de l'auteur.⁵⁰ Il convient de rappeler ici qu'étant donné que le journal n'était pas destiné à la publication, il n'avait subi de retouches ni stylistiques ni de contenu. Rong précise que la relation entre le *Journal* de l'auteur et son œuvre s'articule à la fois à travers la projection et l'analyse de son *Moi*.

La notion de base, à savoir que dans une œuvre autobiographique, il existe une identité entre l'auteur, le narrateur et le personnage prête matière à discussion : en général, la relation d'identité entre narrateur et personnage ne pose pas de problème, car un narrateur, même implicite, est facile à détecter : le monologue intérieur, par exemple, fournit l'indice d'une telle identité ; tous les passages où le narrateur épouse les pensées de ses héros sont également à prendre en compte, même si typographiquement ils ne sont pas signalés. L'identité entre le narrateur et l'auteur cependant est plus délicate à cerner. Pour qu'il y ait identité entre auteur et narrateur, selon Philippe Lejeune, il faut que le héros porte le nom de l'auteur⁵¹. Soit ! Mais comment réagir face à la remarque de Klaus Mann concernant son roman *Symphonie Pathétique* :

Der 'Tschaikowsky' ist ein *autobiographisches* Buch. Sicher mein bestes !⁵²

Or c'est un récit écrit à la troisième personne, où le personnage principal Piotr Ilitch alias Tchaïkovski, est présenté par un narrateur dont l'indice textuel est le pronom *wir*.

Dans son essai concernant la problématique autobiographique, Ingrid Aichinger parle également de la difficulté de cerner le rapport d'identité entre l'auteur et l'œuvre :

Zwischen Verfasser und Werk liegt also ein ganz eigentümliches inneres Identitätsverhältnis vor, das ein entscheidendes Konstituens der Autobiographie bildet, gleichzeitig aber auch eine der Hauptursachen der definitorischen Unsicherheit ist.⁵³

⁵⁰ Cf. ci dessus : Introduction, p.2 et suivantes

⁵¹ Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 1996, p. 25

⁵² Cf. Klaus Mann, *Tagebücher*, RORORO, 1995, tome II, p. 117; la remarque date du 13 juillet 1935

Pour ce qui est de la problématique du genre, les réflexions de Philippe Lejeune au sujet de « l'espace autobiographique » sont pertinentes :

Il ne s'agit plus de savoir lequel, l'autobiographie ou le roman, serait le plus vrai. Ni l'un, ni l'autre ; à l'autobiographie, manqueront la complexité, l'ambiguïté, etc. ; au roman, l'exactitude ; ce serait donc : l'un plus l'autre ? Plutôt : l'un par rapport à l'autre.⁵⁴

Les deux catégories s'inscrivent donc dans un espace à déchiffrer. Un constat qui a été fait également par Georges Gusdorf de façon plus étendue : selon lui, la vie, l'œuvre et l'autobiographie d'un auteur seraient les trois aspects d'un dénominateur commun.⁵⁵

Ces réflexions mettent en relief l'importance de l'espace autobiographique, espace qui doit être déchiffré en tenant compte de la globalité de l'œuvre. C'est pourquoi l'analyse à venir ne portera pas seulement sur les romans d'exil : tout en se permettant de transgresser les genres, elle aura recours notamment aux textes de jeunesse.

Pour ce qui est du rapport entre l'auteur et l'œuvre, l'analyse se basera sur les résultats qu'obtient Yang Rong au sujet du *Journal*. Le problème de l'identité entre narrateur et auteur ne saurait être tranché de façon absolue. La présente étude l'abordera en réfléchissant sur la continuité thématique de l'œuvre.

B. 2. Fonction de l'écriture autobiographique

Cette analyse ne s'attache pas à définir les fonctions autobiographiques de façon globale. Comme point de départ, elle se limitera à quelques résultats suite aux recherches de Georges Gusdorf. Elles fourniront les repères, afin de donner un bref aperçu à la fois de sa fonction individuelle et de sa fonction universelle. Pour ce qui est de la première : Gusdorf voit, dans l'histoire du genre en Occident, les étapes de la découverte de soi :

⁵³ Cf. Ingrid Aichinger, *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk* (1970), in Günter Niggel, *Die Autobiographie*, 1989, p. 174

⁵⁴ Cf. Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, 1996, p. 42

⁵⁵ Cf. Georges Gusdorf, *Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie* (1956), in : Günter Niggel, *Die Autobiographie*, p. 146 et suivantes (il s'agit de : *Conditions et limites de l'autobiographie*, traduit par Ursula Christmann)

(...), in jeder einzelnen Autobiographie (sieht Gusdorf) den Versuch, die Einheit des Lebens wiederherzustellen, ja dieses Leben durch seine Darstellung zu retten, so daß als beherrschendes Auswahlprinzip eine nachträgliche Sinnverleihung wirksam werde.⁵⁶

La fonction individuelle vise ainsi la reconstitution de soi. À cela se rajoute la fonction universelle : Gusdorf met en évidence que la subjectivité du *Moi* est reliée au monde :

Wir begreifen alles, ob außerhalb oder in uns, im Verhältnis zu dem was wir sind, (...).⁵⁷

Selon Gusdorf, la reconstitution de soi traduit le souci de l'homme moderne qui est à la recherche de son identité :

(...) ; sie (die Autobiographie) ist das Werk - und das Drama - eines Menschen, der alles daransetzt, sich in einem bestimmten Augenblick seiner Geschichte zu seinem Ebenbild zusammenzufassen.⁵⁸

Pour constituer un savoir sur soi, le sujet écrivant doit s'objectiver⁵⁹ : il devient objet de connaissance pour lui-même. La quête de soi incite ainsi le sujet écrivant à opérer une lecture *interprétative* de sa vie :

Der Bericht über sein Leben ist bereits ein erstes Kunstwerk, die erste Entzifferung einer Aussage, die (...) sich in Romanen, Tragödien oder Gedichten entfaltet.⁶⁰

L'écriture autobiographique en tant que reconstitution de soi est donc forcément un travail *rétrospectif* :

So gesehen läßt sich (...) der Lebenslauf als 'Stoff' der (Auto) Biographie betrachten. Damit ist deutlich, daß (Auto-) Biographie immer eine produktive Leistung (...) darstellt, die in der Verarbeitung des schon vorliegenden Materials besteht.⁶¹

⁵⁶ Günter Niggel, *Die Autobiographie (...)*, 1989, p. 5 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même

⁵⁷ Georges Gusdorf, *Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie*, in : Günter Niggel, *Die Autobiographie (...)*, 1989, p. 142

⁵⁸ Ibid., p. 140-141 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même

⁵⁹ Cf. à titre d'exemple : Michel Braud, *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques (1930-1970)*, PUF, Paris, 1992, p. 238

⁶⁰ Georges Gusdorf, *Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie*, in : Günter Niggel, *Die Autobiographie (...)*, 1989, p. 144

⁶¹ Gunter Volz : *Sehnsucht nach dem ganz anderen*. (...) 1994, p. 30 ; en ce qui concerne le terme « Stoff », Volz renvoie à : J. Vogt, *Aspekte erzählender Prosa*, Opladen 1978, p. 58

En sélectionnant les événements de son passé, le rédacteur fait intervenir son présent :

Der Prozeß bedingt Auswahl (...), sie muß von dem geleitet werden, was die Persönlichkeit zur Zeit der Abfassung ist, oder zu sein glaubt.⁶²

L'autobiographie se constituant ainsi au fil de l'écriture influencera à son tour le présent :

L'autobiographie est aussi une œuvre, c'est à dire un événement de la vie, qu'elle influence par une sorte de choc en retour.⁶³

Passé et présent ainsi conjugués, l'avenir s'inscrit comme une prophétie :

(...), denn die in die Gegenwart hineingenommene Vergangenheit ist zugleich auch ein Unterpfand und eine Prophezeiung für die Zukunft.⁶⁴

En ce qui concerne la fonction individuelle, l'écriture de soi offre donc le cadre où peut s'inscrire la quête d'identité. À partir de son présent, le sujet se reconstitue : il s'extériorise, pour opérer une lecture interprétative de sa vie. La manière dont il sélectionne les événements de son passé sera déterminante pour l'avenir.

Quant à la fonction universelle, elle est déjà abordée par Wilhelm Dilthey dans son essai *Das Erleben und die Selbstbiographie* :

Jedes Leben hat seinen eigenen Sinn. Er liegt in einem Bedeutungszusammenhang, in welchem jede erinnerbare Gegenwart einen Eigenwert besitzt, doch zugleich im Zusammenhang der Erinnerung eine Beziehung zu einem Sinn des Ganzen hat. Dieser Sinn des individuellen Daseins ist ganz singular, dem Erkennen unauflösbar, und er repräsentiert doch in seiner Art, wie eine Monade von Leibniz, das geschichtliche Universum.⁶⁵

⁶² Cf. Roy Pascal, *Die Autobiographie als Kunstform* (1959), in : Günter Niggel, *Die Autobiographie (...)*, 1989, p. 150

⁶³ Cf. Georges Gusdorf, *Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie*, in : Günter Niggel, *Die Autobiographie (...)*, p. 534

⁶⁴ Ibid., p. 142

Cette réflexion renvoie à la philosophie de Schopenhauer :

Die Individuation ist bloß Erscheinung, (...) Mein wahres Wesen existiert in jedem Lebenden (...) unmittelbar. (...) die Gewissheit, daß jenseits aller (...) Verschiedenheit der Individuen, die das principium individuationis uns vorhält, eine Einheit derselben liege (...).⁶⁶

De nos jours, ceci se concrétise à travers une remarque de Peter Sloterdijk, pour qui l'autobiographie est un genre où l'individu s'exprime à la fois dans son intimité et dans son rapport à la société :

Sie (die Autobiographik) trägt in sich die Dialektik von Öffentlichkeit und Privatheit, die die Sphäre der bürgerlichen literarischen Öffentlichkeit konstituiert.⁶⁷

C'est dans ce contexte que s'insère également la conception de l'autobiographie de Klaus Mann, prononcée en 1934 telle qu'elle a été annoncée ci-dessus.⁶⁸

Il faut ajouter ici quelques précisions quant à l'époque de l'auteur : né au début du XX^e siècle, Klaus Mann connaîtra une époque qui est profondément marquée par les deux guerres mondiales. Les progrès techniques et scientifiques sapent la vision traditionnelle du monde sans pour autant offrir d'autres repères à l'homme. Les fondements du capitalisme d'une part, le déclin de la religion d'autre part, provoquent l'interrogation sur le sens de l'existence. Face à la perte des valeurs transcendentes, au manque d'ancrage dans une société où les idéologies se combattent, l'individu se sent menacé et éprouve le besoin de conjurer les menaces de la dislocation. D'ailleurs, Georges Gusdorf constate au cours de sa recherche sur l'évolution du genre :

L'autobiographie se justifie (...) comme un effort de compensation pendant les périodes critiques de l'histoire.⁶⁹

Notamment lors des périodes critiques de l'histoire, l'écriture de soi offre le moyen de se reconstruire, d'envisager l'avenir et de pallier les menaces de la dislocation. Elle permet à l'homme

⁶⁵ Wilhelm Dilthey, *Das Erleben und die Selbstbiographie* (1906-1911 / 1927), in : Günter Niggel, *Die Autobiographie (...)*, 1989, p. 28 ; souligné par moi-même

⁶⁶ Arthur Schopenhauer, *Die beiden Probleme der Ethik*, in : *Auswahl aus seinen Schriften*, ed. W. Goldmann, Munich, 1962, p. 174 ; souligné par moi-même

⁶⁷ Peter Sloterdijk, *Literatur und Lebenserfahrung, Autobiographien der Zwanziger Jahre*, 1978, p. 120 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même.

⁶⁸ Cf. ci dessus Introduction, p.2

⁶⁹ Cf. Georges Gusdorf, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire*, in : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 6, nov. - déc. 1975, Arman Colin, p. 972

de s'objectiver, à la fois envers soi et dans son rapport au monde. L'individu cherche ainsi à cerner à la fois l'intimité de son *Moi*, sa place dans l'univers, et son rôle dans la société à une époque donnée.

B. 3. Thématique

Quelles sont les raisons de l'échec autobiographique ?

De manière générale, on reproche à Klaus Mann un penchant à la surestimation de soi : les critiques constatent que l'œuvre reflète la problématique psychologique de l'auteur et que l'aspect politique n'est pas assez intégré dans le tissu romanesque. Martin Gregor-Dellin par exemple constate un manque d'abstraction :

Die individuelle Problematik trat zurück zugunsten der allgemeinen und politischen, wobei sie diese in einer so eigentümlichen Weise einfärbte und psychologisierte, daß von eigentlich politischen Zeit- und Gesellschaftsromanen nur in einem sehr bedingten Sinn gesprochen werden kann.⁷⁰

Les résultats de Susanne Klöss précisent alors l'échec de la quête autobiographique. Pour elle, la raison est à chercher dans le solipsisme de l'auteur qui entraverait la synthèse dialectique entre sa propre histoire et celle de son époque.

Pourtant les textes de Klaus Mann se voudraient ouverts : l'ouverture s'inscrit au premier abord à travers la révolte de ses personnages. Les protagonistes se révoltent soit contre la situation politique qu'ils doivent affronter, soit ils s'insurgent contre eux-mêmes, à savoir contre leur incapacité d'oublier. Cette révolte prend un caractère existentiel. Au travers de nombre de protagonistes s'exprime l'angoisse d'une sorte de stagnation : d'une menace qui pèserait sur leur vie. Les recherches de Susanne Klöss montrent les tentatives entreprises par l'auteur, afin de pallier cette menace. Le fait d'avoir conçu deux autobiographies explicites témoigne selon Klöss d'un *Moi* qui cherche à évoluer :

Mehr als eine singuläre Autobiographie verweisen die Selbstdarstellungen Klaus Manns in der dynamischen Doppelung auf die Erkenntnis ... 'Ich wird noch' !⁷¹

⁷⁰ Cf. Martin Gregor-Dellin, *Klaus Manns Exilromane*, in : *Die deutsche Exilliteratur (1933-1945)*, sous la direction de Manfred Durzak, Reclam, Stuttgart, 1973, p. 457

Dans son introduction à *Wer schreibt meine Lebensgeschichte*, Walter Sparn précise les conditions d'une telle évolution :

Der Autobiograph muß die Zukunft seines Lebens offenlassen. (...) Sein Ich muß (...) mehr zum Ausdruck bringen können, als es *an sich* erfahren und feststellen kann ; das 'Selbst' seiner Selbstdarstellung ist mehr und anderes (...) als das beschriebene und als das beschreibende 'Ich'.⁷²

Les romans de l'exil tendent à cette ouverture. L'analyse de la temporalité le montrera. Elle dénotera même la présence d'une illusion du réel qui traverse en filigrane l'ensemble des textes. Dans son étude *Die Logik der Dichtung*, Käte Hamburger cite Theodor Fontane qui donne une définition de cette illusion :

Ein Roman (...) soll uns die Geschichte erzählen, an die wir glauben (...), (er soll) uns eine Welt der Fiktion auf Augenblicke als eine Welt der Wirklichkeit erscheinen lassen (...).⁷³

Dans l'œuvre de Mann, l'illusion du réel se construit à partir de la temporalité. Etant la base du projet autobiographique, cette dernière sera au centre de la première partie.

111

L'analyse temporelle mettra également en relief que l'avenir se construit à partir d'un présent. Constituant en quelque sorte le pont entre passé et avenir, le présent est un moment précaire : le sujet se livre à une mouvance qui le prive de repères. C'est dans ce contexte que se produit le rapport à la religion chez Klaus Mann. Selon Gunter Volz, la religion sous-tend la quête de soi et se propose comme un espace d'équilibre : d'une part, elle constitue le lieu où le Moi cherche à se centrer, et d'autre part, elle l'incite au départ vers le monde, vers l'Autre. Cette quête se dessine

⁷¹ Susanne Klöss, *Die »Zeit« -problematik in der deutschsprachigen Schriftstellerautobiographie des 20. Jahrhunderts unter spezieller Berücksichtigung von Klaus Mann. Ein Beitrag zur autobiographischen Paradoxie*, 1989, p. 182

⁷² Walter Sparn, *Dichtung und Wahrheit. Einführende Bemerkungen zum Thema Religion und Biographik*, in : *Wer schreibt meine Lebensgeschichte : Biographie, Autobiographie, Hagiographie und ihre Entstehungszusammenhänge* ; sous la direction de Walter Sparn, Gütersloh, 1990, p. 13

⁷³ Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, ed. Ernst Klett, Stuttgart, 1957, p. 55 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même

comme un processus, et ne saurait aboutir à un résultat définitif. L'analyse de Volz est d'une grande importance, car elle dénote le caractère *existentiel* de la volonté autobiographique chez Klaus Mann :

(...) die Religion stellt für Klaus Mann keinen *endgültigen ordnenden* 'Zusammenhang des Lebens' (Dilthey) dar. Sie repräsentiert keine Instanz, die in ihrer biographischen Wirksamkeit Ruhe, Frieden und damit 'Heimeligkeit' ins Ich brächte. Vielmehr wird im Zusammenhang des biographisch vermittelten « Zugriffs » auf die Religion diese selbst in die biographische Offenheit und Ambivalenz hineingezogen.⁷⁴

Mais Volz précise aussi les limites d'une telle conception religieuse :

Religion kann innerhalb der (auto-) biographischen Selbstkonstruktion des Ich nicht nur Krisenerfahrungen kompensieren, sondern auch durch die Übermächtigkeit dieser Erfahrungen überboten werden. (...) Klaus Manns Suizid wäre auf diesem Hintergrund (...) als Nicht-mehr-Aushalten (...) der biographischen Offenheit (...) zu interpretieren.⁷⁵

Volz formule ici le risque d'incertitude tel qu'il se présente pour Klaus Mann. Comment ce caractère incertain se traduit-il dans les textes ? Des ruptures s'introduisent dans le dessein autobiographique. Le lecteur découvre par exemple un certain radicalisme qui s'oppose à tout « apprentissage dialectique ».⁷⁶ Parfois s'y mêle même une attirance pour le fatalisme. Dans sa thèse *Klaus Mann und Deutschland*, Sabine Schultenkämper fait allusion à cela. Elle décrit le rapport de l'auteur à l'Allemagne comme un rapport binaire qui oscille entre les pôles de la résignation et de l'espoir⁷⁷. De plus, elle relève chez Klaus Mann une attitude pessimiste qui va se radicalisant :

Durch die bei ihm immer stärker in den Vordergrund tretende Entweder-oder-Haltung, die keine Kompromisse ... kennt, gewinnt die pessimistische Einstellung immer mehr die Oberhand.⁷⁸

Cette analyse s'attache à montrer et à étudier l'ensemble des ruptures qui marquent les romans de l'exil. Une analyse détaillée à leur égard figurera au centre de la deuxième partie. Leur impact sur le projet autobiographique sera en effet révélateur.

⁷⁴ Gunter Volz : *Sehnsucht nach dem ganz anderen*. (...), 1994, p. 129-130

⁷⁵ *ibid.* , p. 248

⁷⁶ Cf. ci-dessus, Introduction, p. 2 et suivantes

⁷⁷ Cf. Sabine Schultenkämper : *Klaus Mann und Deutschland*. 1992, p. 432 et suivantes. Schultenkämper analyse les travaux journalistiques de Klaus Mann

Projet autobiographique, tendance à ruptures et enfin l'échec du projet - comment expliquer ce parcours ? Quel est le rôle de l'écriture ?

Il faudra prendre en compte l'instance d'écriture dans sa relation à l'ensemble de l'espace autobiographique. La continuité thématique marque l'œuvre d'un bout à l'autre et renseignera sur l'instance d'écriture. Une fois cette instance définie, la question est de savoir comment elle s'intègre dans le processus de l'écriture : quelle est son comportement vis-à-vis des personnages ? Quelle est son attitude à l'égard du *Mot* ?

Cette interrogation sera déterminante pour la troisième partie de cette étude.

⁷⁸ *ibid.* , p. 436

I. LA TEMPORALITE DANS LES ROMANS DE L'EXIL

1. 1. Préliminaires

L'analyse de la temporalité se fera tout d'abord dans le roman *Treffpunkt im Unendlichen*⁷⁹, œuvre que Klaus Mann écrivit en 1932, juste avant le départ pour l'exil. Cette démarche semble justifiée, car la problématique de l'individuation, telle qu'elle a été définie dans l'introduction, sous-tend tout ce roman et sera déterminante pour les romans qui vont suivre. Dans une deuxième partie⁸⁰ seront abordés : *Flucht in den Norden*, *Symphonie Pathétique*, et *Mephisto*⁸¹ : ces textes témoignent à la fois de la réaction des protagonistes face à l'individuation et de leur rapport au passé. La façon dont sera envisagé l'avenir⁸² - notamment dans *Der Vulkan*⁸³ - sera traitée dans la troisième partie. Elle renseignera également sur l'illusion du réel.

1. 2. Le problème de l'individuation dans *Treffpunkt im Unendlichen*

Quasiment tous les protagonistes de ce roman cherchent à se dépasser, à travers la rencontre de l'Autre. Vont-ils réussir ?

Sylvester Marschalk par exemple - il représente l'intellectuel dégoûté de son époque - imagine d'abord de rejoindre l'Autre dans le domaine des relations amoureuses. Il se réfugie dans le rêve et la poésie :

Ich möchte ein Märchen schreiben, (...) ein Märchen, das wie lauter Musik ist - gar keine Vernunft mehr, nur noch Melodie. - Und in diesem Märchen liebt ein Knabe ein Mädchen, (...) von dem er nicht einmal weiß, ob sie lebt ; (...) und sie ist seine Mutter, seine Schwester, seine Geliebte und seine Frau. Er lebt nur in ihr, seine Einsamkeit ist aufgehoben, aufgehoben im Traum - -. ⁸⁴

⁷⁹ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981

⁸⁰ Cf. 1. 3. L'impact du passé, p. 26 et suivantes.

⁸¹ Ces romans furent écrits successivement en 1934, 1935, 1936. L'édition que nous avons consultée : RORORO, 1981

⁸² Cf. 1. 4. L'avenir, p. 40 et suivantes

⁸³ Klaus Mann, *Der Vulkan*, (1939); édition consultée : RORORO, Reinbek, 1981

⁸⁴ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981, p. 67

Finalement convaincu que la littérature n'est pas un moyen adéquat pour combattre la stagnation politique en Europe, où, à ses yeux, ne s'annonce que l'issue d'une société américanisée ou d'une société dominée par le Bolchévisme, Marschalk tente de rejoindre la collectivité : il veut devenir soldat.

Richard Darmstädter est un autre protagoniste à la recherche désespérée de l'Autre. L'expression pétrifiée de son visage souligne son mal de vivre :

Wenn Darmstädter lachte, bildete sein Mund eine beinahe viereckige Form - schwarzes Loch, schmerzlich aufgerissen (...).⁸⁵

Darmstädter est un intellectuel, dont le discours sur la collectivité reste théorique :

Die Überwindung der individuellen Einsamkeit im Staat : hoffnungsloser Weg von Hegel über das militaristische Preußentum bis zum Marxismus.

Sa relation à l'Autre se caractérise par l'intimité : Ayant souffert d'un milieu conservateur, il se révolte contre un père honorable et tatillon qui n'aime pas son fils. Musicien, philosophe et fatigué de vivre, Richard Darmstädter commet plusieurs tentatives de suicide, avant de tomber amoureux d'un garçon, nommé Tom. Pour Darmstädter, cet amour représentera un début fatal.

« Er hat das Gesicht meines Schicksals (...). Es kann der Anfang zu etwas Unerhörtem für mich sein. »⁸⁶

L'amour de Darmstädter pour Tom est radical et exclusif : lorsqu'il s'aperçoit que Tom refuse son amour, la vie se transforme en une espèce d'envoûtement insupportable et le mène au suicide. Les derniers mots de Darmstädter montrent l'effet paralysant d'un amour refusé :

Solange die Atome meines Leibes aneinanderhalten, werden sie dir zustreben. Aber ich löse den Bann.⁸⁷

Le rapport entre Sebastian, jeune écrivain, et la danseuse Greta est également révélateur. Lors d'une soirée dans un café de Montparnasse, Sebastian se sent attiré par cette femme :

Dieses Gesicht erweckte eine merkwürdige tiefe Neugier, ein dringliches Interesse in ihm.⁸⁸

⁸⁵ Ibid., p. 30

⁸⁶ Ibid., p. 150

⁸⁷ Ibid., p. 179

Son visage rappelle par moments celui de Darmstädter. Pour Sebastian, c'est un masque, comme figé par la douleur. Les yeux seuls semblent vivants. Ils sont décrits comme des *trous* pétrifiés, habités par la peur. L'intérieur de l'appartement de Gréta donne l'impression d'une atmosphère inanimée : à l'aquarium qui contient des poissons morts, à la poupée au regard fixe, s'ajoute au mur l'immobilité d'un buste africain. Hantée par la solitude, sa recherche de l'Autre se situe - comme pour Darmstädter - dans le domaine érotique. Après avoir été délaissée par un de ses amants, Greta se suicide.

C'est une déception similaire que subit un autre personnage : Gregor Gregori. Au moment où Sonja - qui craint que l'amour de Gregori pour elle ne soit pas sans intérêts - lui annonce qu'elle ne l'épousera pas, Grégori se fige en statue :

Gregor Gregori blieb am Schreibtisch stehen, ohne sich noch einmal nach ihr umzuwenden ; so sehr besiegt, daß er nicht einmal die Kraft zu einer Pose, einer passenden Geste fand. (...) starrte er mit Augen, die (...) sich glasig trübten, fischig und tot wurden, hinüber zu der kahlen, bildlosen Wand.⁸⁹

Ce passage illustre que pour Gregor Gregori rejoindre l'Autre veut dire vaincre. Perdre veut dire s'éteindre. Contrairement aux protagonistes précédents, Grégori ne se suicidera pas. Une fois la défaite amoureuse surmontée, il se lancera de plus belle vers un but nouveau : dorénavant toute son énergie sera employée pour gagner le public. Sachant profiter de la situation politique de la République de Weimar, il réussira à se faire un nom en tant que metteur en scène. Devenant de plus en plus célèbre, il s'efforcera de pallier le sentiment d'abandon et d'asphyxie par le succès.

Pour Sebastian et Sonja qui au fil de l'histoire finissent par se rencontrer, le problème de l'individuation se présente de façon identique : le monologue sur l'individuation sera prononcé indépendamment par chacun d'eux, avant même de se connaître.

« Sind unsere Körper die Mauern, die uns voneinander trennen ? Ach, wenn man nur einmal so zusammen wäre mit einem anderen, daß man *mit ihm* das Gefühl des eigenen Körpers verlöre, (...) ganz ohne Ich, ganz identisch mit ihm und mit aller Schöpfung. »⁹⁰

Pour comprendre la situation de Sebastian et de Sonja, voici quelques explications : Sebastian qui se sent fautif à la suite du suicide de Greta - il se reproche de ne pas l'avoir suffisamment aimée - éprouve le besoin de voyager et part pour Alger. Sonja, comédienne entre Berlin et Paris, ayant

⁸⁸ Ibid., p. 74

⁸⁹ Ibid., p. 189

quitté l'Europe après quelques échecs en amour, décide de voyager également. Au volant de sa voiture, son corps semble se paralyser, la mer l'attire, elle a envie de mourir. Sonja qui aurait voulu se donner corps et âme à la vie est maintenant prête à se vouer à la mort. Après avoir rencontré Sebastian, elle connaîtra cependant quelques instants de bonheur. L'histoire de Sonja et de Sebastian apparaît comme une grande tentative pour vaincre l'individuation en tant que couple : ils se rapprochent l'un de l'autre pour s'en éloigner à nouveau. C'est finalement l'expérience de la drogue qui leur montrera que les barrières qui les séparent ne seront jamais tout à fait levées. En fait la drogue renvoie à nouveau chacun à soi-même, à savoir dans un état d'abandon et d'asphyxie :

Sonja erlebte (...) daß sie (...) ins Innerste eines Abgrunds gesaugt wurde, in dem das Nichts kreiste. Sie nannte es die große Abreise.⁹¹

Après la mort de Sonja, suite à une intoxication due au haschisch, l'histoire d'amour entre elle et Sebastian s'efface et apparaît ainsi comme une illusion.

Au fil de l'œuvre, le problème de l'individuation prend donc une valeur existentielle. Face aux menaces d'une solitude asphyxiante, les protagonistes montrent des réactions diverses : soit ils se réfugient - en vain - dans la relation amoureuse, soit ils essaient de la pallier par l'ambition ou par la soif de succès - soit encore ils décident d'échapper à l'asphyxie par l'action politique. Les deux premières réactions se situent sur un plan individuel. Même l'ambition de Gregor Gregory revient en fait à l'envie de plaire en tant que individu. La réaction politique de Sylvester Marschalk - dans ce texte elle n'apparaît qu'en marge - est seule à prendre en considération la collectivité.

1. 3. L'impact du passé

1. 3. 1. *Flucht in den Norden*

Dès le début du roman, le narrateur présente la protagoniste Johanna. Comment réagira-t-elle vis à vis de la solitude de l'être ? Quel est l'impact de son passé ? Quel est le rapport entre le personnage Johanna et celui de Ragnar dont Johanna va tomber amoureuse ?

⁹⁰ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981, p. 132 ; p. 210

⁹¹ Ibid., p. 242

Johanna fait partie d'un groupe de jeunes résistants dans l'Allemagne de 1934. Obligée de fuir son pays, elle part pour la Finlande où elle voudrait s'accorder un instant de répit, avant de rejoindre d'autres camarades communistes à Paris. Le fait d'être seule, à l'étranger, sans la certitude de pouvoir regagner son pays, la déstabilise. Dès son arrivée en Finlande, elle traverse un moment d'angoisse où la vie lui paraît sous un jour absurde :

« Augenblicke gibt es jetzt, wo mir alles so sinnlos vorkommt (...). Ich denke dann, warum bist du eigentlich hier ? Du könntest doch genausogut woanders sein. (...) Man hätte dich doch in Deutschland umbringen können, das wäre vielleicht das Beste gewesen. Ich habe dann ein Gefühl, als stürzte ich (...) ununterbrochen. »⁹²

Invitée dans la maison de campagne de son amie Karin, livrée au vaste paysage finlandais, Johanna passe sa vie en revue. Le lecteur fera la connaissance de son milieu familial, où elle s'était sentie de plus en plus étrangère : conservateurs, ancrés dans la tradition des libéraux démocrates et attachés à une conception de l'art purement esthétique⁹³, les parents s'opposent à toute forme de changement politique. De plus, le rapport à une mère distinguée et renfermée ne facilitant pas l'échange, Johanna ne veut plus partager un mode de vie où elle se sent étouffée. Elle quitte la maison et fait la rencontre de Bruno. Ce dernier l'introduit dans le milieu de la résistance où Johanna va s'engager dans la lutte communiste.

Lors de son séjour en Finlande à la maison de son amie, la rencontre de Ragnar, le frère de Karin, aura un effet bouleversant pour elle : sans intention préalable, justement par sa naïveté et par sa pureté, elle le séduit. Près de Ragnar, Johanna vit des instants de plénitude. Elle ne voudrait plus jamais le quitter. La décision de s'investir pleinement dans le mouvement communiste faiblit. Cependant Johanna croit que les barrières qui séparent les êtres ne seront jamais définitivement levées. Son angoisse face à la vie persiste :

(...) keine Heimat hatte sie (Joanna), (...) und war ausgeliefert auf Gnade und Ungnade (...) der Fremde. Sie hing in der Luft, (...), sie baumelte (...).⁹⁴

On constate que Johanna vit l'individuation comme une angoisse existentielle qui la renvoie à elle-même. De plus, les barrières imposées par la famille l'enferment et l'empêchent de se trouver.

⁹² Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 28

⁹³ Cf. op. cit. p. 87

⁹⁴ Ibid., p. 184 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même.

Bien qu'évoqué de façon marginale, le portrait de Ragnar se présente également sous l'angle de l'individuation : Ragnar cherche l'Autre à travers la relation érotique. Après diverses aventures à Paris, dans un milieu d'artistes, après nombre de relations amoureuses, Ragnar est rappelé à la maison pour gérer le domaine familial. La solitude des forêts finlandaises le rend mélancolique ; son disque préféré débute sur *Parlez-moi d'amour, dites-moi des choses tendres* (...).

Comme dans *Treffpunkt im Unendlichen*, la scène finale de ce roman sépare les amoureux :

Ach, Johanna und Ragnar, (...) Noch einmal berühren sich eure Lippen, aber sie öffnen sich nicht mehr.⁹⁵

Déjà à l'intérieur de sa famille, Johanna avait été confrontée au problème de l'individuation. Le fait de quitter sa famille et son pays va de pair avec une sentiment d'inquiétude. Face à un avenir incertain, cette inquiétude se transforme en angoisse existentielle. À travers l'amour pour Ragnar dont le vague-à-l'âme se devine en filigrane, la plénitude de la vie s'offre à Johanna. Il lui semble cependant qu'elle ne peut être que passagère.

Johanna est tiraillée entre l'amour pour Ragnar et son engagement politique. Ragnar aussi subit des contraintes familiales : étant obligé d'assurer la continuité de la propriété, il se sent condamné à la solitude. Comment se fait-il alors que - contrairement à Ragnar qui ne réussit pas à trancher en faveur d'une vie qui lui ressemblerait - Johanna en sera capable ? En effet, la fin de l'histoire montre une Johanna résolue. Le choix en faveur du collectif est net : elle décide de quitter son amant pour rejoindre les camarades communistes. Certains critiques reprochent à l'auteur la rupture entre la Johanna écrasée par l'angoisse existentielle et la Johanna capable de trancher et de se lancer vers l'avenir⁹⁶. Certes, au premier abord, la réaction de Johanna ne semble pas bien intégrée dans le tissu romanesque. Mais en comparant son passé au protagonistes des œuvres suivantes, cette réaction deviendra plus compréhensible. Avant de le faire, quelques remarques quant au passé de Johanna et de Ragnar s'imposent.

L'attitude de ce dernier vis-à-vis d'un éventuel changement politique est pessimiste :

« Die Weltgeschichte besteht aus vergeblich gebrachten Opfern und vergeudetem Glauben. »⁹⁷

⁹⁵ Ibid., p. 242

⁹⁶ Dans son étude sur Klaus Mann, Elke Kerker signale également cette rupture. Selon elle, les personnages de ce roman manquent de plasticité. Au lieu d'évoluer au cours de la narration - une narration qui selon Kerker vise au premier plan la problématique antifasciste - ils s'absorbent dans la description. Cf. Elke Kerker, *Weltbürgertum, Exil, Heimatlosigkeit*, 1977, p. 246

⁹⁷ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 241

Le passé de Ragnar semble profondément marqué par la relation à son père, dont il parle comme d'une malédiction. À la suite d'un rêve qui était essentiellement occupé par l'image du père, Ragnar raconte son passé à Johanna : non seulement le jeune Ragnar ne s'était pas senti aimé par son père, mais il avait vu aussi sa mère souffrir sous l'autorité du père.⁹⁸ Ragnar lui en avait tellement voulu, qu'il avait souhaité sa mort. Sans vouloir insister ici sur l'aspect psychanalytique de la relation entre père et fils⁹⁹, il suffit, dans le cadre de cette analyse, de rappeler que Ragnar ne parvient pas à se détacher de son passé. Ceci se révèle entre autres à travers son refus catégorique des souvenirs familiaux. Au moment où sa mère montre des photos des années passées, il s'exclame devant Johanna :

« Mama lebt viel zu sehr (...) mit diesen Reminiszenzen und Reliquien. Das ist doch nun gar nicht bekömmlich. »¹⁰⁰

À l'opposé se situe le souvenir de Johanna qui ayant découvert une balançoire dans le parc, s'émerveille à l'idée de son enfance :

« Oh, » sagte Johanna andächtig. « Schaukeln ist etwas Herrliches. Wenn ich auf so einem Ding sitze, dann fällt mir gleich alles ein, von ganz früher - Garten oder Schulhof, Zehnuhrpause oder Rummelplatz. »¹⁰¹

Contrairement à Ragnar, Johanna a vécu une enfance heureuse. En rapprochant Johanna des protagonistes de *Symphonie Pathétique* est de *Mephisto*¹⁰², le souvenir positif de son enfance paraît donc à première vue comme le facteur déterminant dans son attitude envers l'avenir. À l'opposé de Ragnar, elle sera prête à se battre. L'histoire se termine en effet sur cette perspective :

(...) das Mädchen Johanna (wird) kämpfend und sich wehrend angetroffen, Ragnar aber (...), in nachlässiger Haltung, (...), leichtsinnig geblieben bei aller Melancholie.¹⁰³

En même temps que Johanna réussit à se décider au départ, elle semble retrouver son identité :

⁹⁸ Ibid., p. 216

⁹⁹ Gerhard Härle *Zur Homosexualität bei Klaus Mann und Thomas Mann*, 1988, cf ci-dessus A. État des recherches, p. 6 et suivantes.

¹⁰⁰ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 71

¹⁰¹ Ibid., p. 78; voir aussi p. 91

¹⁰² Cf. ci-dessous :

Es hatte sich in ihm (in ihrem Gesicht) etwas verändert. (...), plötzlich passte alles (...) zu der schönen und kühnen Stirne.¹⁰⁴

Le lecteur garde donc une image positive de Johanna. Pour surmonter le problème de l'individuation, Johanna opte pour l'action politique. Contrairement à Ragnar qui ne parvient pas à se défaire de son passé, Johanna dont le souvenir d'enfance est positif, se frayera le chemin vers un avenir possible. Il convient cependant de soulever la question, pourquoi la narration réserve une place bien plus importante à l'enfance de Ragnar qu' à celle de Johanna ? Mais tout d'abord, quelle est la position du personnage de Johanna en tenant compte de l'espace autobiographique ?

1. 3. 2. *Symphonie Pathétique*

À l'inverse de Johanna, la protagoniste de *Flucht in den Norden*, Piotr Ilitch, alias Tchaïkovski, est présenté comme un homme parfaitement apolitique. De plus, il est convaincu que l'artiste est aussi isolé dans la société que le criminel. Son apolitisme prend d'ailleurs des traits caricaturaux, lorsque Tchaïkovski s'émerveille face aux applaudissements qui lui sont destinés à Prague, sans la moindre pensée pour les enjeux politiques entre la Russie et la Tchécoslovaquie de l'époque.

Comme annoncé dans les préliminaires de cette partie, le problème de l'individuation constitue la toile de fond de ce roman. Compte tenu de son attitude apolitique, Piotr Ilitch ne perçoit guère son entourage sous un angle collectif. Quel est son rapport à l'Autre ? Quel est son rapport au passé ?

Dès les premières pages, Piotr Ilitch, est montré dans la solitude d'une chambre d'hôtel. Ses premières pensées au réveil sont celles d'un déraciné :

'Warum bin hier, was habe ich hier zu suchen ? Warum bin ich nicht, wohin ich gehöre ?'¹⁰⁵

En Europe pour diriger quelques-uns de ses concerts, Tchaïkovski se trouve à Berlin. Lors de sa première sortie en fiacre, il passe au *Tiergarten*, où un petit spectacle se présente à lui : à la statue imposante d'un monarque où défile un groupe de jeunes en chantant *Siegreich wollen wir Frankreich schlagen* se joint l'uniforme menaçant d'un gendarme. Piotr Ilitch se sentant agressé,

¹⁰³ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 242 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même

¹⁰⁴ Ibid., p. 240 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même

¹⁰⁵ Klaus Mann, *Symphonie Pathétique*, (1935), RORORO, 1981, p. 11

prend peur, et aimerait être tout simplement ailleurs. Face à l'uniforme, comme à tout ce qui est figé, Piotr Ilitch est saisi par l'angoisse : il se sent abandonné. C'est ainsi qu'il se souvient de la coiffure de sa mère qui, pour lui, ressemblait à la coiffe d'une veuve :

(...) ; an der Mutter war alles fremd. (...), und ihr ebenholzscharzes Haar rahmte das blasse Gesicht, starr wie eine Witwenhaube.¹⁰⁶

À la peur du figé se joint celle du temps : encore adulte, il arrive à Piotr Ilitch d'être saisi de peur au tic-tac de la pendule :

(...) grauenvoll ist (...), daß die Sekunden in den Abgrund der Ewigkeit fallen. Dann schrie er vielleicht, (...).¹⁰⁷

Le sentiment d'abandon se traduit aussi par l'image du cercle : lors de la traversée de l'Atlantique, Tchaïkovski est seul ; la mer et le vent lui inspirent l'idée de la mort :

Ich bewege mich wie zwischen lauter Schatten. Es gibt nur Tote um mich herum. (...), ist es nicht so, daß sogar sein Antlitz (das Antlitz Wladimirs)¹⁰⁸ (...), in den Reigen der Schatten gehört ?¹⁰⁹

La sensation de l'enfermement débouche parfois sur l'envie de mourir, mais parfois aussi sur l'angoisse de ne plus pouvoir composer, donc de ne plus pouvoir rejoindre l'Autre.¹¹⁰ C'est ainsi que naît en Tchaïkovski l'idée d'une dernière *confession* :

'Ich habe vielleicht noch eine große Beichte abzulegen, ich habe der Welt noch ein Geständnis zu machen'¹¹¹

Il s'agit là de sa dernière symphonie : *Symphonie Pathétique*. À l'égard de l'individuation, le terme de confession nous semble particulièrement révélateur : il traduit d'une part un certain mutisme du protagoniste, et il suggère d'autre part l'idée d'une fin, à savoir l'ultime tentative de rejoindre le monde avant de mourir.

¹⁰⁶ Ibid., p. 108

¹⁰⁷ Ibid.

¹⁰⁸ La précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même : Wladimir est le nom du garçon aimé par Tchaïkovski.

¹⁰⁹ Klaus Mann, *Symphonie Pathétique*, RORORO, 1981, p. 212-213

¹¹⁰ Cf. op. cit. p. 73, écoutant Edvard Grieg au piano, Tchaïkovski reçoit cette musique comme le langage entre les êtres.

¹¹¹ Ibid., p. 207

Donc, pour ce qui est de Piotr Ilitch, l'individuation semble ancrée en lui-même ; elle est liée au fait qu'il se sent séparé des êtres qu'il a aimés, à la peur d'être livré au néant, et enfin à la hantise de ne plus pouvoir communiquer.

Ce qui frappe en comparant Johanna et Piotr Ilitch, c'est que là où Johanna essaye de faire face aux enjeux mondiaux, de s'ouvrir envers ce qui se passe autour d'elle et d'envisager ainsi l'avenir, la perception de Piotr Ilitch ne dépasse pas sa propre personne. Voici un moment où il s'interroge sur sa faculté de le vivre le présent :

'Komme ich denn nicht los von dem, was vergangen ist ? (...) Habe ich denn kein Heute ? (...) Versagt denn mein Gefühl vor der Gegenwart ?' ¹¹²

Au fil de la lecture, le lecteur se rend compte que, pour Tchaïkovski, le présent doit être conquis. Les termes exprimant la lutte sont fréquents chez Piotr Ilitch : par exemple, au moment où il écoute Grieg au piano, il comprend sa musique comme un appel à la résistance :

'Was für ein Freundeseinfall, mir gerade dieses vorzuspielen ? (...), so daß ich aufgerichtet (...) wurde !' (...) « Warte nur Grieg, auch von mir wird noch etwas kommen (...), wenn wir nur nicht nachgeben. » ¹¹³

Ce n'est qu'après coup que le lecteur sera renseigné sur le pourquoi de cette résistance. Il apprend que Tchaïkovski ne voudrait revivre ne serait-ce qu'une seule minute de sa vie. ¹¹⁴ Parmi ses multiples souvenirs figure un épisode de jeunesse : la relation entre Piotr Ilitch et le jeune Apuchtin. Ce fut un rapport de dépendance. Saisi par son charme, Ilitch tombe dans la dépendance physique et morale de Apuchtin durant des années. Cet épisode le marquera à tel point que l'image d'Apuchtin le persécutera toute sa vie : chaque rencontre amoureuse sera accompagné de *l'Ange noir*. ¹¹⁵ Lorsque, des années plus tard, il rencontre un autre homme dont la ressemblance avec Apuchtin le bouleverse, la menace se ré-actualise, Tchaïkovski se révolte :

'So leicht nicht mehr, Apuchtin, mein böser Engel. (...) So steht es nicht mehr, daß wir völlig hilflos ausgeliefert wären.' ¹¹⁶

¹¹² Ibid., p. 164-165

¹¹³ Ibid., p. 73

¹¹⁴ Cf. op. cit. p. 104

¹¹⁵ L'Ange noir est le surnom que Piotr Ilitch donne à Apuchtin.

¹¹⁶ Klaus Mann, *Symphonie Pathétique*, RORORO, 1981, p. 138

C'est ainsi que naîtra la *Cinquième Symphonie* à travers laquelle Tchaïkovski transformera sa douleur en musique. Pour Piotr Ilitch, le fait de composer est un moyen de lutte contre le passé. Mais il est d'autres tentatives encore pour conjurer le passé : l'amour pour Wladimir, son neveu. Tchaïkovski est fasciné par l'adolescent. Ce qu'il admire en lui, c'est son imagination spontanée, sa capacité de s'enflammer pour l'immédiat. Pour la première fois, Piotr Ilitch a l'impression de ne pas gaspiller son amour. Il est conscient que Bob¹¹⁷ ne lui appartient pas. Cependant, il voudrait en faire son héritier. Il voudrait lui léguer tout, son amour, sa musique avec tout ce qu'elle transporte. Si Piotr Ilitch éprouve le besoin de « se confesser » au travers d'une ultime symphonie, c'est grâce à Bob, qui déclenche en lui le désir de dire tout ce qui n'a pas été dit et qui n'a pas été vécu. Voici la relation entre Tchaïkovski et Wladimir, telle qu'elle apparaît lors d'une nuit où Piotr Ilitch va nommer son présent :

(...) 'Was ist der Name meiner Gegenwart ?' Da kommt aus der fremden Nacht der Name Wladimir auf ihn zu.¹¹⁸

Il sait que cet instant a été préparé de longue date. Tous ses efforts tendaient vers cette rencontre :

Entscheide dich noch einmal, (...) bereites Herz ! (...) Du hast dich lange genug nur geübt.¹¹⁹

Wladimir réunit en lui des qualités de ceux qu'il a aimés en vain : son sourire lui rappelle Siloti, un garçon qui se refusa ; la voix et le front de Wladimir lui font penser à sa mère, et dans son regard, il semble reconnaître sa sœur. Les ressemblances entre Bob et la mère seront poussées au paroxysme, car Piotr Ilitch, à certains moments, finira par les confondre. Dans son imagination, Wladimir se dédouble peu à peu : au garçon qui l'accompagne dans sa journée, il opposera l'amant dont il rêve la nuit : Wladimir, transformé en éphèbe, prend les traits de la mère qui voudrait le séduire. Elle s'élève au-dessus du lit de Piotr Ilitch et l'incite à le suivre. C'est au royaume de la mort que tend le voyage. Voilà que Bob, à son tour, est devenu *l'Ange noir*. Bien que Piotr Ilitch ne soit pas dupe de ce dédoublement, la distinction, soigneusement observée entre les deux êtres, s'effacera peu à peu : le Wladimir, en chair et en os, se transformera en effigie. Lorsque le valet de Ilitch propose la visite de Wladimir, Tchaïkovski refuse de le recevoir :

¹¹⁷ Bob est le surnom que Piotr Ilitch donne à Wladimir

¹¹⁸ Klaus Mann, *Symphonie Pathétique*, RORORO, 1981, p. 165

¹¹⁹ Ibid.,

Der Herr (Piotr Ilitch) aber wollte keine Zerstreuung und keinen Besuch, auch nicht den Wladimirs, vor dessen Bildnis die Arbeit¹²⁰ getan ward, und dessen ephebisches-mütterliche Vision die Viertelstunde vor dem Einschlafen verklärte.¹²¹

L'amour pour le garçon qui avait incité Piotr Ilitch à « se confesser », à conjurer le passé en quelque sorte, cet amour s'éteindra. Piotr Ilitch se dédouble à son tour : de la même façon que Wladimir en chair et en os fut progressivement remplacé par l'éphèbe, Piotr Ilitch s'éloignera de la réalité. Lorsque la *Sixième Symphonie* fut finie et que Piotr Ilitch s'aperçut que le public ne l'avait pas comprise, il s'empoisonna. Pendant qu'il agonise sur son lit de mort, il réunit tous les êtres qu'il a aimés en vain - pour les fondre enfin dans l'image de *l'Ange noir* auquel il voudrait s'unir sexuellement :

In einer ekstatischen Konfusion, (...) nannte er den Tod seine Mutter, seine Mutter den Sohn, seinen Sohn den Geliebten, seinen Geliebten den schwarzen Engel - und diesen zur inzestuösen, tödlichen Vereinigung (...) zu zwingen, schien der Rasende wild entschlossen.¹²²

On le voit, la relation entre Piotr Ilitch et Wladimir se termine par un échec. Les souvenirs s'avèrent taillées dans une étoffe bien plus résistante que la réalité de l'instant. Le passé s'empare de Tchaïkovski, qui tente de conjurer le problème de l'individuation par la musique, et puis aussi par l'amour. Ni sa musique ni son amour pour Wladimir ne donneront à Piotr Ilitch la force de dépasser ses propres frontières. L'échange réel avec l'Autre reste une chimère. Pour conclure, rappelons Susanne Klöss selon qui Klaus Mann ne parvient pas à restructurer sa vie par le souvenir.

Die Vergangenheit hat sich (...) mit Tödlichem angereichert, die Gegenwart verharrt in Wartestellung und die Zukunft erscheint als Unmöglichkeit.¹²³

1. 3. 3. *Mephisto*

L'analyse de *Flucht in den Norden* a montré que face au problème de l'individuation, la protagoniste Johanna décide de s'engager politiquement. Piotr Ilitch, le protagoniste de *Symphonie Pathétique* en

¹²⁰ Il s'agit de la sixième symphonie que Tchaïkovski est en train de composer.

¹²¹ Klaus Mann, *Symphonie Pathétique*, RORORO, 1981, p. 255 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même.

¹²² Ibid., p. 273

revanche, ne parvient pas à rejoindre autrui. Envahie par le passé, la relation amoureuse se fige et l'avenir se ferme. Mais une autre réaction encore face au problème de l'individuation est esquissée dans *Treffpunkt im Unendlichen* : la soif du succès. À ce sujet, le personnage principal de *Mephisto* se prête particulièrement à une analyse. Voici les projets de carrière de Hendrik Höfgen qui tente d'échapper aux angoisses que l'individuation lui procure.

Tout d'abord, l'acteur Hendrik Höfgen sera montré dans toute son ambiguïté : qui est cet homme doté d'un tel don de métamorphose ? Qui est cet homme dont l'apparence, pourtant parfaitement codée, laisse pressentir un être angoissé, voire hystérique ? Ensuite ce sera l'autre face de Höfgen qui sera visée, notamment ses aveux envers son passé. Sa lancée jusqu'au sommet de sa carrière sera au centre de la dernière partie de ce chapitre.

Bien que Hendrik Höfgen soit présenté dès le départ comme un acteur excellent dont la renommée va augmentant, le narrateur laisse percevoir un personnage ambigu, au comportement souvent crispé, parfois même hystérique. Lors de son arrivée chez le « Geheimrat » Bruckner, son futur beau-père, Höfgen est déconcerté par ce milieu aisé : tout en faisant la conversation, il ne perçoit que le dogue imposant de la maison, le portrait de la défunte mère, ainsi que le tablier empesé de la servante. À d'autres instants encore, son entourage lui paraît comme voilé. Par exemple, lors d'une soirée chez les Bruckner où son imagination se joue de lui : il voit les invités comme des êtres masqués qui se seraient ligüés contre lui.

In Wahrheit sprachen diese Menschen über hundert neutrale Dinge (...) Hendrik aber meinte, sie beschäftigten sich nur mit ihm ; sie sprächen, spotteten, lächelten nur über ihn. (...) Innerhalb ganz weniger Sekunden hatte sich ihm alles (...) ins Feindliche, Erniedrigende verwandelt.¹²⁴

En fin de compte, derrière la façade du grand acteur, se devine plutôt un être pour qui l'entourage représente une menace :

Wahrhaft geborgen fand er sich nur auf einem erhöhten Platz, gegenüber einer Menge, die nur existierte um ihm zu huldigen, (...).¹²⁵

¹²³ Susanne Klöss, *Die »Zeit« - problematik in der deutschsprachigen Schriftstellerautobiographie des 20. Jahrhunderts unter spezieller Berücksichtigung von Klaus Mann. Ein Beitrag zur autobiographischen Paradoxie*, 1989, p. 199

¹²⁴ Klaus Mann, *Mephisto*, RORORO, 1981, p. 158

¹²⁵ *Ibid.*, p. 156

Pour Höfgen, l'individuation va de pair avec la peur face à son entourage. Le fait que Höfgen ne parvienne pas à échanger avec autrui, se manifeste également dans son rapport aux femmes. Voici Höfgen vis-à-vis de Juliette : prostituée d'origine africaine, elle est son amante. Non seulement c'est une fille intelligente qui a du cœur et à qui Höfgen se confie, mais c'est aussi une fille qui saisit la particularité de ses besoins sexuels. Dans leur relation sexuelle, elle joue le rôle dominant, car Höfgen a besoin de se soumettre :

Das dunkle Mädchen war die 'Lehrerin' - also die Herrin - vor ihr stand der bleiche Mann als der 'Schüler' - als der Gehorchende, sich Erniedrigende, der die häufige Strafe mit der selben Demut empfängt wie das seltene (...) Lob.¹²⁶

Ce n'est pas Juliette même, la Juliette en chair et en os, qui l'intéresse - mais son image. Bien plus tard, quand - pour des raisons de carrière - il se sera débarrassé d'elle, le narrateur commente :

Er hatte das Götzenbild aus ihr gemacht, von dem er schwärmte : *Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme, o beauté*¹²⁷ (...).¹²⁸

Il en va de même pour son rapport à Barbara. Au début de leur relation, elle évoque en lui l'idée de madones et de jeunes éphèbes. Une fois de plus, Höfgen ne noue pas de relations avec les êtres, mais *imagine* les êtres !

Somme toute, dès les premières pages du roman, le lecteur perçoit aisément la solitude du protagoniste. Derrière la soif d'ascension sociale, le narrateur donne à pressentir un être qui perçoit son entourage comme une menace.

Vouloir expliquer les raisons de tels malaises, revient en fait à s'interroger sur le passé du personnage. Ce qui frappe d'abord, c'est la rupture entre son présent et son passé. Au moment où Höfgen se rend chez son amie Juliette, cette rupture se précise : content à l'idée de voir son amie, il se met à chantonner et à sautiller. Il vit parfaitement l'instant : il pense que l'air est ensoleillé, qu'il est jeune et que son écharpe flotte au gré du vent. Cependant - depuis que le jeune homme pense à faire carrière - de tels moments sont devenus rares :

¹²⁶ Ibid., p. 95

¹²⁷ Dans l'imagination de Höfgen qui adore Baudelaire ces vers se fondent avec l'image de Juliette.

¹²⁸ Klaus Mann, *Mephisto*, RORORO, 1981, p. 300

(...) - ja früher war er (...) beinahe immer so gewesen : so beflügelt und so selbstvergessen. (...) Damals waren sein Übermut, seine Verspieltheit stärker gewesen als sein Ehrgeiz.¹²⁹

L'image de l'homme divisé se poursuit. Le fait qu'à dix-huit ans Höfgen décide de changer de nom s'avère particulièrement révélateur. Bien qu'il ait beaucoup de mal à l'imposer à ses familiers, il transformera son prénom 'Heinz' en 'Hendrik' en réussissant à effacer le premier. Le souvenir de l'époque où il s'appelait 'Heinz' paraît particulièrement douloureux : lorsqu'on l'appelle par son ancien nom, Höfgen sursaute. C'est surtout au contact avec la famille du 'Geheimrat' Bruckner dont il a épousé la fille Barbara, qu'il se souvient du modeste milieu dont il est issu et dont il a souffert. Höfgen a honte de son enfance. Il envie Barbara qui a grandi dans un monde aisé et culturellement élevé. À l'opposé apparaît le père de Höfgen qui, pendant de longues années, fut endetté avant de faire finalement faillite. Le fils ayant besoin de reconnaissance sociale développe une attitude méprisante à l'égard de son père et la communication entre les deux ne se fait pas. Höfgen souffre tellement de ce milieu qu'il n'en retiendra que la marque de l'exclusion sociale, sans pouvoir s'ouvrir à l'amour de ses parents. Le moment où Höfgen fait part à Barbara de la souffrance que certains souvenirs lui procurent est révélateur :

« Hast du auch so kleine scheußliche Erinnerungen wie ich ? (...) Solche Erinnerungen sind wie kleine Höllen, in die wir zuweilen steigen müssen. (...) Ich muß mich häufig (...) so in die Hölle hinunter schämen. »¹³⁰

Voici un souvenir particulier : en tant que lycéen, Höfgen participa à une chorale. Le jour où la chorale accompagnait les célébrités d'un mariage, il avait voulu se distinguer en chantant une octave plus haut. Son professeur de musique qui dirigeait la chorale le critique et lui dit de se taire.

« (...) da sah mich der Musiklehrer (...) mit einem Blick an, der eigentlich noch mehr angewidert als strafend war, und sagte : 'Sei doch still !'- Verstehst du, Barbara ? (...) Verstehst du denn, wie infernalisch das ist ? (...) 'Sei doch still !'. Und ich war mir doch gerade vorgekommen wie ein jubilierender Erzengel. »¹³¹

De toute évidence Höfgen a besoin de rompre avec son passé. Ayant ressenti durant son enfance la marque de l'exclusion sociale, son complexe d'infériorité va grandissant.

Mais le caractère de Höfgen s'avère complexe. À côté de la mise en scène qu'il développe pour ses fins de carrière, il a des moments où il semble plus vrai : tout au début de la relation avec Barbara,

¹²⁹ Ibid., p. 86

¹³⁰ Ibid., p. 160-161

pour la première fois, devant elle, il enlève son masque d'homme brillant, pour la première fois, il ne ressent pas le besoin de jouer le rôle de quelqu'un qu'il n'est pas :

Nun aber hob er sein tränenüberströmtes Gesicht langsam von ihrem Schoße. Sein blasser Mund zuckte, der Edelsteinschimmer seiner Augen war zerstört, seine Augen schauten blind vor Elend.¹³²

Ou encore : lorsqu'en 1933, il erre à travers Paris et qu'il n'ose pas rentrer en Allemagne, car il a des ennemis parmi les nazis, Höfgen traverse un moment de lucidité : il n'est pas dupe de ce qui se passe en Allemagne. Il hésite à retourner dans son pays dont le nouveau régime lui semble constitué de criminels et d'assassins. Déambulant dans les rues de Paris, plongé dans ses réflexions, il voit Barbara dans un café avec quelques amis qui avaient quitté l'Allemagne dès l'arrivée au pouvoir de Hitler. Sa première réaction est spontanée, il voudrait l'embrasser, lui parler, se reconcilier avec elle. Cependant, il ne le fera pas. Son complexe d'infériorité ressurgit :

In seinem Kopf aber jagten sich die Überlegungen. Wie werden sie mich empfangen ? Man könnte Fragen an mich richten - (...) Und wie könnte ich Barbaras Blick ertragen, ihren dunklen, spöttischen, unbarmherzigen Blick ?¹³³

Son imagination se joue de lui encore une fois. Il fuira :

Wenn sie lebten, warum bewegten sie sich dann nicht ? (...) Sie saßen unbeweglich, als hätte ein großer Schmerz sie versteinert, während Hendrik davoneilte, (...) so wie jemand geht, der sich in großer Angst vor einer Gefahr entfernen, aber (...) verbergen möchte, daß er flieht.¹³⁴

Höfgen rentrera en Allemagne, séduira les gens au pouvoir et fera une carrière brillante. Tout en sachant qu'il s'était sali, Höfgen continue à fuir. Il devient l'intendant des « Staatstheater » à Berlin. Et c'est là que les déboires se font sentir. Höfgen perd des êtres chers et se rend coupable. D'abord, il se débarrasse de son amie Juliette. La prostituée de couleur étant devenue gênante, il l'obligera de quitter Berlin. De plus, il ne s'opposera pas aux assassinats que la Gestapo organise parmi le personnel de son théâtre. Pourtant Höfgen souffre. Sa réaction à l'assassinat de son ami Otto Ulrichs montre que l'intendant des « Staatstheater » est en train de perdre la maîtrise de soi :

¹³¹ Ibid., p. 160

¹³² Ibid., p. 129

¹³³ Ibid., p. 254

¹³⁴ Ibid., p. 253-255

Hendrik taumelte eine Sekunde lang. Mit einer unbeherrschten Gebärde, die allzu deutlich sein Grauen ausdrückte, griff er sich an die Stirn.¹³⁵

Au sommet de sa carrière, Höfgen est devenu statue : ceci se manifeste de manière ironique à travers son rôle du *Hamlet*, le premier rôle où Hendrik Höfgen échoue ; en voici un passage :

« Oh, schmolz' doch dies allzu feste Fleisch, zerging' und löst' in einen Tau sich auf. »¹³⁶

En fin de compte, le parcours de Höfgen se fige dans une sorte de circularité : dès l'enfance, son grand besoin de reconnaissance se manifeste pour laisser place à un complexe d'infériorité qui nécessite des masques. Aux tentatives de l'adulte qui voudrait être vrai et aimé s'opposera la peur d'être vu. C'est ainsi que Höfgen, malgré lui, s'éloignera du monde en bâtissant sa propre prison.

1. 3. 4. Conclusion

Jusqu'ici, c'est l'aspect du passé qui a été au centre de l'analyse. *Treffpunkt im Unendlichen* annonce fort bien les deux versants de la problématique de l'individuation. En ce qui concerne Johanna - la protagoniste de *Flucht in den Norden* - le versant individuel sera dépassé. Son choix se fonde sur le fait qu'elle reconnaît à la relation amoureuse un caractère illusoire. C'est en cela que son choix rappelle la fin de l'histoire entre Sonja et Sebastian. Sa vie prend sens au moment où elle se décide en faveur de l'engagement politique. Pour Piotr Ilitch, le 'héros' de *Symphonie Pathétique*, la problématique de l'individuation reste strictement individuelle, voire amoureuse : le destinataire de la confession, à laquelle il aspire tant, reste son amant. La relation à l'amant est cependant condamnée à l'échec, car le passé s'empare de Piotr Ilitch. Il va de même pour Hendrik Höfgen, qui ne parvient pas à dépasser les frontières que sa subjectivité lui impose.

La personnalité de Höfgen est marquée par son enfance qu'il a vécue comme une période d'exclusion sociale. C'est pourquoi tous les efforts de l'adulte tendent vers l'ascension sociale. Les situations humiliantes le marqueront au point qu'il ne saura plus jamais lâcher prise et qu'il s'essoufflera dans une position défensive sans issue. Entre Höfgen et Piotr Ilitch, il y a des correspondances : le souvenir de ce dernier est également marqué par la souffrance. Rappelons que le rapport de Ilitch à Apuchtin, son amant de jeunesse, fut un rapport de dépendance contre lequel

¹³⁵ Ibid., p. 380

Ilitch tâchera de se révolter tout au long de sa vie. Or l'ambition de Höfgen ne se situe pas très loin de ce sentiment de révolte : lors de son ascension sociale, Höfgen tend en vain de toutes ses forces à la fois d'être indépendant sur un plan affectif et de conjurer le passé.

Il va autrement de Johanna : son rapport au passé est parfaitement positif. Elle est donc libre d'imaginer l'avenir.

1. 4. L'avenir

Après avoir analysé la perspective du passé dans *Flucht in den Norden*, *Symphonie Pathétique* et *Mephisto*, le champ d'analyse s'élargit à présent pour s'étendre jusqu'au roman *Der Vulkan*. Comment sera envisagé l'avenir ? Deux aspects majeurs seront ciblés : la genèse du personnage de Johanna et son évolution à travers l'œuvre.

1. 4. 1. La genèse du personnage de Johanna

Face à Piotr Ilitch et Hendrik Höfgen, Johanna est donc le seul personnage prêt à construire l'avenir. Avant d'examiner son évolution au travers des protagonistes féminins de *Mephisto*¹³⁷ et de *Der Vulkan*¹³⁸, un petit retour aux œuvres de jeunesse s'impose. En effet, l'image de la femme incarnée par Christiane, la protagoniste de *Kindernovelle*,¹³⁹ fournit un indice révélateur pour saisir le personnage de Johanna dans sa genèse.¹⁴⁰ Le récit de *Die Jungen*,¹⁴¹ puis la pièce de théâtre *Athen*,¹⁴² écrit en 1932, fourniront également des renseignements précieux. L'essai politique de *Heute und Morgen*,¹⁴³ conçu en 1927,¹⁴⁴ sera aussi pris en considération avant de retourner à *Treffpunkt im Unendlichen*, notamment au personnage de Sonja¹⁴⁵ : ce personnage semble en fait réunir les éléments nécessaires à la genèse de Johanna.

¹³⁶ Ibid., p. 387; d'autres passages sont révélateurs : notamment le début des paragraphes du dernier chapitre : cf. p. 339 : « Der Intendant war kahlköpfig. (...) Der Intendant war schön. (...) Der Intendant war sehr würdig ».

¹³⁷ À titre de rappel : *Mephisto* fut écrit en 1936

¹³⁸ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981

¹³⁹ Klaus Mann, *Kindernovelle* (1926), ed. Nymphenburger, Munich, 1964

¹⁴⁰ Cf. ci-dessous : 1. 4. 1. 1. L'image de la femme dans *Kindernovelle*, p.41 et suivantes.

¹⁴¹ Klaus Mann, *Die Jungen*, (1925), in : *Vor dem Leben*, édition Enoch, Hambourg, 1925, p. 7-47

¹⁴² Klaus Mann, *Athen*, (1932), in : *Der Siebente Engel, Die Theaterstücke*, sous la direction de Uve Naumann et Michael Töteberg, RORORO, Reinbek, 1989, p. 239-316

¹⁴³ Klaus Mann, *Heute und Morgen, Zur Situation des jungen geistigen Europas* (1927), in : *Die neuen Eltern*, sous la direction de Uve Naumann et Michael Töteberg, RORORO, Reinbek, 1992

¹⁴⁴ Cf. ci-dessous : 1. 4. 1. 2. La problématique du départ dans *Die Jungen, Athen et Heute und Morgen*, p. 43

¹⁴⁵ Cf. ci-dessous : 1. 4. 1. 3. La problématique du départ dans *Treffpunkt im Unendlichen*, p. 46

1. 4. 1. 1. L'image de la femme dans *Kindernovelle*

Klaus Mann a vingt ans, lorsque il écrit cette nouvelle. Selon Hermann Kesten, elle montre tout le charme de l'adolescent qui fabule autour de son enfance.

(...) Klaus Mann zeigt in seiner Kindernovelle adoleszente Reize, (...) eine weltlose, eben darum rührende Poesie, die nervösen Märchenzüge der Kindheit (...).¹⁴⁶

Au centre de l'histoire, se trouve un personnage féminin, nommé Christiane, qui élève seule ses quatre enfants après la mort de son mari. Le monde des enfants forme un îlot : leur maison étant isolée en pleine forêt, le contact avec l'extérieur ne se fait guère.

Que représente Christiane pour ces enfants ? Aux yeux des enfants, elle n'apparaît pas exclusivement comme une mère, mais plutôt comme un idéal lointain. Lors des sorties au bord de la rivière, les enfants - notamment Heiner qui a peur de l'eau - observent la mère qui nage au loin, entourée de nénuphars et de roseaux :

Aber Mama schwamm weit draußen, schon zwischen Seerosen und Schilf. Sie nickte und lachte (...) blinzelnd gegen die Sonne.¹⁴⁷

Parallement à cela, Christiane est vue comme une mère qui sait et qui protège :

Christiane sah sie (ihre Kinder) alle vor sich. (...) Das Leben würde sie, halb noch als Kinder, ergreifen. (...) Die Mutter aber wußte, daß sie standhalten würden.¹⁴⁸

Mais ce n'est pas seulement la fonction de l'oracle qui est attribuée à Christiane : elle est femme aussi : son corps attire les regards des enfants et éveille en eux le désir érotique¹⁴⁹. L'image de la femme s'accroît au moment où apparaît Till dont elle tombe amoureuse. Bien que Till ait peur d'elle et qu'il tente de fuir, Christiane saura le séduire :

¹⁴⁶ Hermann Kesten, postface, in : Klaus Mann, *Kindernovelle*, Nymphenburger, 1964, p. 126

¹⁴⁷ Ibid., p. 16

¹⁴⁸ Klaus Mann, *Kindernovelle*, Nymphenburger, 1964, p. 96 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même.

¹⁴⁹ Cf. op. cit. p. 15

Also ging sie in tiefster Demut zu ihm hin, sie ersparte sich keinen Schritt. Sie begegnete in Stille seinem aufgerissenen und entsetzten Blick. Ganz nahe bei ihm bat sie, einfältig, schüchtern, aber so sicher dabei, als könnte es anders nicht sein : « Komm jetzt mit mir ».¹⁵⁰

Bien que le narrateur accentue plutôt la distance entre la mère et ses enfants, le lecteur remarque des ressemblances au fil de la narration, surtout avec le jeune Heiner : Heiner est un enfant qui a tendance à la fois à se soumettre et à se révolter : d'un caractère plutôt doux et rêveur, il ne s'impose guère : lorsque on le gronde, il est prêt à reconnaître aussitôt sa faute. Tout à l'opposé de sa sœur Renate, il se révèle timide et craintif :

Renate zieht die Brauen finster zusammen (...) « Sie müssen diesmal dran glauben ! » fordert ihre amazonenhafte Grausamkeit. (...) Aber Heiner (...) wagt dem Mut heischenden Blick der Schwester nicht zu begegnen, bekümmert lächelt er vor sich hin, in den Sand. « Klie-klie ist sehr mächtig ».¹⁵¹

Cependant, le caractère de Heiner n'est pas taillé d'une seule pièce. C'est aussi l'adolescent qui se révolte. Voici un de ses poèmes :

« (...) der schöne Jüngling war verloren. / Er schrie : Wozu bin ich geboren, / Wenn ich doch hier sterben muß, / Wie zertreten von Gottes Fuß, ! - / Und so verschied er voller Jammer, / Zerdrückt in seiner engen Kammer. »¹⁵²

Christiane, à son tour, se révèle rêveuse et craintive : lorsqu'une nuit les enfants se déguisent pour la surprendre, elle s'immobilise de peur :

Als Mama (...) in ihr Schlafzimmer trat, (...) innig in Träumen und Gedanken zögernd, (...) starrte (sie) nur hin, zitternd und ohne zu schreien.¹⁵³

De plus, Christiane semble avoir été soumise à son mari : même après la mort de ce dernier, son autorité continue à régner sur la famille. Ne signalons à cet égard que le masque du défunt au-dessus du lit de la veuve et le fait que Christiane lui reste fidèle en refusant tout contact avec l'extérieur. Le moment où Till et elle se parlent en-dessous du masque est significatif :

¹⁵⁰ Ibid., p. 64

¹⁵¹ Ibid., p. 30 (« klie-klie » est le nom que les enfants attribuent à l'ennemi dans le contexte d'un jeu.)

¹⁵² Ibid., p. 21

¹⁵³ Ibid., p. 55-56 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même.

Vor der Totenmaske, die in tiefstem Schweigen über sie hinausschaute standen sie nebeneinander, und ihre Unterhaltung ging verwirrt und abgebrochen.¹⁵⁴

Ce n'est qu'après qu'elle se soit éprise de Till que Christiane se révolte, et que l'idéal qu'elle avait incarné aux yeux de Heiner en nageant au loin se précise : Christiane est prête à laisser toute sa vie, pour partir avec Till.

En somme, le personnage de Christiane remplit donc trois fonctions : À côté de la mère qui sait et qui protège, Christiane incarne aussi la femme : d'une part, elle provoque l'éveil des enfants au désir du corps, d'autre part elle sait séduire : elle accède à l'Autre au travers de la séduction. Au-delà de cet idéal, Christiane incarne aussi, surtout face à Heiner, un but plus concret : celui du départ et de la révolte.

Ces fonctions nous renvoient à Johanna¹⁵⁵ : Comme Christiane, elle incarne la révolte et le départ : Christiane le fait sur un plan individuel, voire amoureux. Johanna le fera sur le plan collectif. Bien que le désir érotique ressurgisse avec Johanna, il sera démasqué en tant qu'illusion.

Mit einem heilig hingerissenen Ernst, (...) spielten sie das große Spiel der (...) Lust, die aufheben und überwinden soll die Einsamkeit, während sie doch nur fähig ist, sie rauschhaft zu steigern, (...).¹⁵⁶

Contrairement à Christiane, l'aspect de la protection ne réapparaît pas à travers la conception du personnage de Johanna. Lorsqu'elle défend son point de vue politique face à Ragnar, son rôle de d'augure apparaît :

« Unser ganzes Heldentum wird sein, nicht unterzugehen, ehe es unser Schicksal verlangt. »¹⁵⁷

1. 4. 1. 2. La problématique du départ dans *Die Jungen, Athen et Heute und Morgen*

Avant de revenir aux personnages féminins qui s'inscrivent à la suite de Christiane, il convient ici de préciser les idées politiques de Klaus Mann. Le personnage de Johanna - dont la genèse doit être retracée - incarne en effet les idées politiques qu'exprime Klaus Mann dans l'essai *Heute und*

¹⁵⁴ Ibid., p. 38

¹⁵⁵ Cf. : 1. 3. 1. *Flucht in den Norden*, p.26 et suivantes

¹⁵⁶ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 107

¹⁵⁷ Ibid., p. 241

Morgen. Elles étaient déjà annoncées avec le récit intitulé *Die Jungen*¹⁵⁸, qui avait mis en relief la situation politique de la génération de Klaus Mann. C'est ainsi que dans *Die Jungen* s'inscrit en quelque sorte la genèse de *Athen* : cette pièce de théâtre vise en effet les exigences politiques que rencontre la jeunesse dans l'Allemagne nazie.

La décision de partir, telle qu'elle est prise par Christiane, s'annonce déjà dans le recueil *Vor dem Leben*, écrit en 1925, entre autres avec *Die Jungen*. Selon Michel Grunewald, le protagoniste Harald représente un double de l'auteur¹⁵⁹. Dans ce texte le problème du départ incombe à toute une génération, dont Harald devient en quelque sorte le porte-parole. Il formule la situation tragique d'une jeunesse qui tente de s'affranchir des valeurs d'une époque révolue tout en étant leur héritier :

Wollte man nicht von ihnen, sie sollten ein Neues sein und ein Anfang ? - Und doch lag ihnen Ende im Blut, und so standen sie tragisch an der Wende der Zeit.¹⁶⁰

Deux facteurs retiennent l'attention en comparant ces deux textes : la problématique du départ annoncée avec Harald, réapparaît à travers la décision de Christiane : la décision en faveur d'un départ concret. À cela s'ajoute que le problème collectif de *Die Jungen* se trouve dans *Kindernovelle* transposé sur un plan individuel.

Un autre texte où la problématique du départ est au centre, c'est *Athen*. Écrit en 1932, cette pièce de théâtre reflète en partie la situation politique pendant les derniers mois de la République de Weimar. Surgit de nouveau ici une thématique politique qui va se précisant :

Dans Athènes, telle que Klaus Mann l'évoque, la démocratie est en danger depuis que Socrate est en butte à la campagne de dénigrement qui sera fatale : les Athéniens se détachent d'un homme qui, jusqu'alors, a cherché à faire entendre parmi eux la voix de la raison ; (...) son échec marque celui des intellectuels qui ne sont écoutés que lorsque la démocratie est à son apogée.¹⁶¹

Deux esprits s'opposent dans *Athènes* : celui des conservateurs - qui tentent de garder les fondements de l'Etat tels qu'ils sont - et celui de Socrate qui défend le progrès : il se prononce contre l'esclavage, et en s'opposant ouvertement aux expéditions belliqueuses d'Alcibiade, il affiche ses idées pacifistes. De plus, il s'attache à éveiller la jeunesse à la découverte de ses propres valeurs. Lors de son procès, on le lui reproche :

¹⁵⁸ Klaus Mann, *Die Jungen*, in : *Vor dem Leben*, Enoch, 1925, p. 7-47

¹⁵⁹ Michel Grunewald, *Klaus Mann, 1906-1949*, 1984, p. 36

¹⁶⁰ Klaus Mann, *Die Jungen*, in : *Vor dem Leben*, Enoch, 1925, p. 47

STIMME DES ANKLÄGERS : Angeklagt, (...) die Jugend unserer Stadt (...) verweichlicht und verführt zu haben, indem du sie von den alten Idealen entferntest.¹⁶²

Mais Socrate ne défend pas seulement une autre politique. Il se prononce également pour une autre conception de la raison. Pour Socrate, le fond de la raison est fait de mystère :

SOKRATES : (...) Und wenn du genau hinhören könntest, so würdest du merken, daß sogar Geheimnis auf dem Grund dieses Wortes (des Wortes Vernunft) liegt.¹⁶³

Cette notion renvoie en fait à *Heute und Morgen*, où Mann évoque un au-delà de la raison en brossant le portrait du jeune Européen :

Uns aber ist aufgegeben, diese gefährliche Zeit zu lieben, sei sie noch so nahe der Katastrophe, noch so geneigt dem Gemeinen. So allein entsteht der *synthetische Typ*, den wir alle erträumen, dem (...) alles Arbeiten gilt. Er ist tätig und fromm, er dient dem Sinn der Vernunft, aber seine ewig unruhige Seele ist mehr als vernünftig.¹⁶⁴

Cette pensée s'inspire de la philosophie de Ernst Bloch :

Der '*Geist der Utopie*' vermittelt uns auch 'die Kunde von der möglichen Erlösung durch Dienen untereinander, durch Hingebung, zum anderen Werden, sich selbst erfüllen mit Liebe, als dem Geist der Versammlung und der universellsten Selbstbegegnung'. Das aber ist *seine* Kunde vom Kollektivismus.¹⁶⁵

L'engagement de Socrate pour une autre politique débouche donc finalement sur une philosophie¹⁶⁶. Celle-ci conçoit l'amour envers l'Autre et la mort comme parties intégrantes d'un éternel devenir. C'est ainsi que Socrate justifie son désir de mort devant ses disciples :

SOKRATES : (...) Nicht ich bin wichtig. Nur, was von mir aufgegangen ist in euch, nur das soll gelten (...) Habt ihr darum so lange Umgang mit mir altem Dialektiker gepflogen, um noch immer nicht zu verstehen, daß unser Sterben nur ein vorläufiges Verschwinden, nur eine Pause im größeren Rhythmus ist ?¹⁶⁷

¹⁶¹ Michel Grunewald, *Klaus Mann 1906-1949*, 1984, p. 90.

¹⁶² Klaus Mann, *Athen*, in : *Der Siebente Engel, Die Theaterstücke*, RORORO, 1989, p. 284-285

¹⁶³ Ibid., p. 301 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même.

¹⁶⁴ Klaus Mann, *Heute und Morgen, Zur Situation des jungen geistigen Europas*, RORORO, 1992, p. 152

¹⁶⁵ Ibid., p. 149

¹⁶⁶ Mann parle de la « métaphysique du Bolchévisme » : cf. op. cit., p. 149

Par là, il répond également dans sa fonction de l'aîné à Harald¹⁶⁸ en insistant sur la tâche qui incombe à la jeunesse : la tâche du départ, à savoir d'enrichir et de propager sa pensée. Cette idée reflète à nouveau ce que Mann a voulu dire dans *Heute und Morgen* en parlant de l'homme qui doit, au-delà de la conscience du mystère, demeurer le serviteur de la raison.

Déjà dans *Die Jungen* s'annonce l'idée du départ : une génération entière doit s'affranchir des valeurs révolues. Dans *Kindernovelle*, une première tentative de départ se réalise. Bien que la décision de Christiane se situe sur un plan strictement individuel, son geste reste celui d'une révolte. Socrate incite la jeunesse au départ, vers une politique de liberté et de progrès, tout en gardant la conscience du mystère. Sa conception métaphysique respecte autant l'individu que la collectivité.

1. 4. 1. 3. La problématique du départ dans *Treffpunkt im Unendlichen*

La thématique autour du départ continue dans ce roman : Sylvester Marschalk, l'intellectuel dégoûté de son époque décide de s'engager dans l'armée ; puis le départ de Sébastien se fait pour des raisons plus individuelles : afin d'oublier la mort de Greta, il part pour Alger ; reste enfin à signaler le départ de Sonja après quelques échecs en amour.

La comparaison de ces personnages renseigne sur la genèse de Johanna : le départ de Sonja correspond à une révolte contre l'apparence trompeuse de l'amour. Celui de Sébastien en revanche, ressemblerait plutôt à une fuite : se reprochant de ne pas l'avoir assez aimée, ses pensées tournent vers Greta :

Er dachte Paris und meinte Greta. Er dachte Greta und meinte Paris. Schönes Paris, arme Greta.¹⁶⁹

Il n'y a que Marschalk qui semble avoir tranché en faveur du collectivisme. Le départ de Marschalk s'annonce réfléchi. Bien qu'il soit déçu à cause de ses échecs littéraires et qu'il soit convaincu de vivre une époque qui n'est pas la sienne¹⁷⁰, il est loin d'abdiquer :

« (...) Meinen Ideen diene ich heute besser mit dem Schwerte und der Giftgasbombe als mit dem Wort (...) ». ¹⁷¹

¹⁶⁷ Klaus Mann, *Athen*, in : *Der Siebente Engel, Die Theaterstücke*, RORORO, 1989, p. 305

¹⁶⁸ À titre de rappel, la pensée de Harald cf. ci-dessus p.44 « Wollte man nicht von ihnen, (...) »

¹⁶⁹ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981, p. 205-206

¹⁷⁰ Cf. ci-dessus : 1. 2. Le problème de l'individuation dans *Treffpunkt im Unendlichen*, p. 23.

¹⁷¹ Cf op. cit. p. 202

Sonja ne répondra pas à la demande en mariage du « Geheimrat », malgré la situation plus qu'aisée de ce dernier. Elle ne répondra pas non plus à celle de Gregor Gregori. Pourquoi ces refus ? La réponse à cette question renvoie au problème de l'individuation. Sonja n'est pas dupe des barrières entre les êtres. Son analyse de Bayer et de Gregori est pertinente ; dans les deux cas, elle décèle la motivation purement égoïste de leur amour.¹⁷²

Certes, au premier abord, ce refus pourrait être vu comme une fuite : Sonja quitte Berlin malgré le contrat qui la lie au théâtre ; cependant sous le geste de la fuite on devine autre chose. Voici le passage où Sonja s'éloigne de Gregor Gregori :

Unter einer unheilverkündenden gesenkten Stirn beobachtete sie Gregor Gregori. Ihre Augen waren beinahe schwarz und merkwürdig böse. (...) « Wir wollen uns lieber nicht heiraten », sagte Sonja mit ganz ruhiger Stimme, während sie ihn weiter ansah. (...) Sie ging an ihm vorüber mit einem Gesicht, so unzugänglich, zugedeckt, entfernt, als trüge sie einen schwarzen und dichten Schleier¹⁷³

Ce qui frappe dans ce passage, ce sont à la fois l'assurance et la fermeté non verbalisées.

Au volant de sa voiture, en route vers Alger, le lecteur découvre une autre Sonja : celle qui connaît le désir de mort. Quel est le rapport entre la Sonja résolue et celle qui a envie de mourir ?

En somme, deux personnages de *Treffpunkt im Unendlichen*, fournissent les éléments nécessaires à la construction de celui de Johanna : d'abord Sylvester Marschalk qui précède à Johanna de par son choix politique : tirant un trait sur sa vie d'écrivain, il est prêt à s'insérer dans la collectivité de l'armée. Ensuite il y a Sonja, qui s'insurge contre le caractère illusoire en amour. D'ailleurs, Sonja - à l'instar de Johanna - n'est pas non plus dupe des injustices sociales. Lors d'une soirée chez le « Geheimrat » Bayer où les gens de la haute société se réunissent, Sonja se souvient de quelques portraits de George Grosz intitulés *Das Gesicht der herrschenden Klasse*. Elle frôle la nausée :

Sonja, die wie hautlose durch diese Gesellschaft ging, fühlte, daß sie es nicht mehr länger machen könne.¹⁷⁴

Son jugement vis-à-vis de ces gens n'est pas sans agressivité, lorsqu'elle explique au « Geheimrat » :

« Es ist übrigens gleichgültig, wen man sich einlädt, da sie ja alle ausgekochte Drecksäue sind. »¹⁷⁵

¹⁷² Au sujet de Bayer : cf. Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981, p. 85 ; au sujet de Gregori : op. cit., p. 188

¹⁷³ Cf. op. cit. p. 187-189

¹⁷⁴ Ibid., p. 61

¹⁷⁵ Ibid., p. 83

Le personnage de Sonja - comme celui de Johanna - est comme double : d'une part une Sonja prête à s'abandonner à la mort, d'autre part une Sonja qui se révolte contre l'apparence trompeuse de l'amour. L'histoire d'amour entre Soja et Sebastian n'est que passagère et illusoire.

Rapprocher le personnage de Marschalk de celui de Sonja revient en fait à composer celui de Johanna : Comme Sonja qui décide de quitter ses amants, Johanna ne se contente pas de sa relation avec Ragnar. Comme Sonja, Johanna est sensible aux injustices sociales. À l'instar de Marschalk, elle formule un jugement politique. Face à Karin, elle dit sa foi dans le socialisme :

« Was meinst du, (...) ? » erkundigte sich Karin. « (...), daß es anders wird », erklärte Johanna. « Daß das Leben endlich ein vernünftiges Gesicht bekommt. Daß das Leben etwas wird, was sich lohnt, sich für *alle* lohnt. Die Sache heißt einfach Zukunft, und die kann nur der Sozialismus sein ». ¹⁷⁶

C'est ainsi que Johanna réunit les aspects de révolte à la fois individuelle et politique, tels qu'on les trouvait déjà chez Sonja et Marschalk. Le fait que l'histoire entre Sonja et Sebastian se termine comme une illusion, annonce le texte de *Flucht in den Norden*, où l'illusion - de par le choix de Johanna - se déplacera sur le plan collectif.

1. 4. 1. 4. Conclusion

On voit que le personnage de Christiane - conçu en 1926 - s'inscrit dans la genèse de Johanna. À travers Christiane s'esquisse déjà le désir de révolte et de départ individuels : révolte contre une situation donnée et imposée ; départ vers l'autre sexe et par là-même vers une autre vie. C'est ainsi que Christiane réalise, sur un plan individuel, le départ dont il était déjà question dans *Die Jungen*, écrit un an auparavant. Avec *Athen*, la problématique du départ sera reprise au niveau collectif, comme dans *Die Jungen*. La conception du personnage de Socrate va de pair avec les idées formulées dans *Heute und Morgen*. Pour Socrate, le départ est concret : il se traduit par le progrès social et la liberté de l'homme. Néanmoins le but de Socrate ne consiste pas à effacer l'individu : il insiste sur la conscience du mystère qui vaut pour chacun, sur son rôle dans le processus d'un éternel devenir dans l'univers. Dans *Treffpunkt im Unendlichen*, la problématique autour de l'individuation persiste. L'histoire entre Sebastian et Sonja qui tentent de vaincre l'individuation sur un plan amoureux est dévoilée comme illusion. Le personnage de Marschalk en revanche, quoiqu'il n'apparaîsse qu'en marge, annonce le choix collectif de Johanna. Celle-ci semble retrouver

pleinement son identité, en dépassant le versant individuel de la problématique et en s'engageant dans un avenir pour tous. C'est en cela qu'elle incarne le portrait du jeune Européen que Mann esquisse dans *Heute und Morgen*. Voici le dernier passage qui illustre que Johanna doit agir selon la raison, tout en se donnant à un avenir universel qui reste pourtant incertain :

(...) und eine lange Zeit wirst du heimatlos sein, (...) abhängig von deiner Armut und den Befehlen einer (...) Parteileitung : all dies um des Glaubens willen, Johanna, um einer Zukunft willen, die du selber nicht mehr schauen wirst (...) nimm es auf dich (...). Sei fromm und stark.¹⁷⁷

Toutefois, il conviendra de s'interroger : pourquoi la genèse de Johanna ne tient-elle pas compte du rôle protecteur de Christiane ? Et comment se fait-il qu'elle plaide résolument pour la vie, alors que l'idée métaphysique de Socrate englobe autant la vie que la mort.

1. 4. 2. L'évolution à partir de Johanna

En retraçant la genèse de Johanna, nous avons en quelque sorte opéré un tri parmi les personnages qui la précèdent. Le personnage de Johanna se construit à partir d'une idée de départ et de révolte, d'une image de la femme et enfin à partir d'un certain point de vue sur l'individuation : à travers elle se traduit un choix net pour le rôle collectif. Le passé ainsi reconstruit, la construction d'un avenir devient possible.

Comment Johanna va-t-elle évoluer ? La question soulevée dans ce chapitre est de savoir en quoi les protagonistes qui succèdent au personnage de Johanna lui ressemblent et en quoi elles le prolongent.

1. 4. 2. 1. L'évolution de Johanna à Barbara

Les critères d'analyse au sujet du personnage de Johanna s'étaient fondés en premier lieu sur la découverte de l'individuation, puis sur sa façon d'être femme et enfin sur son choix politique. Les mêmes critères seront appliqués aux personnages qui la suivent.

Pour ce qui est de l'individuation : les barrières qui empêchent Barbara - une protagoniste dans *Méphisto* - de trouver son identité, semblent plutôt ancrées en elle-même. Selon le narrateur, Barbara est en train de se fuir :

¹⁷⁶ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 36

¹⁷⁷ Ibid., p. 241-242

Sie war erfahren in den Schmerzen der anderen; seit früher Jugend aber hatte sie es sich versagt, eigene Schmerzen, eigene Ratlosigkeit gar zu ernst zu nehmen oder mitzuteilen.¹⁷⁸

En raison de son étonnante faculté d'écouter, elle sait s'ouvrir aux idées, notamment politiques, qui ne sont pas les siennes. Par là, elle parvient à dépasser la distinction entre son propre milieu, très aisé, et le milieu d'un Otto Ulrichs ou d'un Hans Miklas¹⁷⁹. À côté d'une Barbara qui se rend disponible pour autrui, il existe aussi une Barbara qui connaît l'angoisse existentielle, sans pour autant la communiquer. Il lui arrive de douter d'elle-même et d'avoir peur de l'avenir. C'est pour cela qu'elle aime rêver du passé, qu'elle a tendance à idéaliser. Voici un passage après le départ de son amie Nicoletta :

; (...) indessen liebte sie (Barbara) es, sich der gemeinsamen Vergangenheit zu erinnern, und sich selber die Geschichte einer Freundschaft zu erzählen (...).¹⁸⁰

C'est ainsi que Barbara se découvre comme quelqu'un qui fuit devant soi et qui évite l'échange réel avec l'Autre.

Bien que les milieux familiaux de Barbara et Johanna se ressemblent - il s'agit de milieux conservateurs dans la République de Weimar - leur éducation est différente. Contrairement aux rapports familiaux de Johanna qui sont froids et douloureux, la relation entre le vieux Bruckner et sa fille Barbara est chaleureuse :

Vielleicht gab es unter allen nur einen, der um die Labilität ihres inneren Zustandes, (...) wußte : der alte Bruckner kannte sein Kind, das er liebte.¹⁸¹

À l'opposé du père de Johanna, Bruckner est un homme ouvert. Il témoigne d'un vif intérêt pour ce qui se passe en Union Soviétique :

« Jeder objektive Beobachter muß es feststellen, (...) daß dort drüben eine neue Form des Zusammenlebens im Entstehen ist (...) ».¹⁸²

¹⁷⁸ Klaus Mann, *Mephisto*, RORORO, 1981, p. 132 ; souligné par moi-même

¹⁷⁹ À titre de rappel : Ulrichs est communiste. Miklas est national-socialiste et issu d'un milieu très modeste.

¹⁸⁰ Klaus Mann, *Mephisto*, RORORO, 1981, p. 168 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même

¹⁸¹ Ibid., p. 132

¹⁸² Ibid., p. 138

L'éducation de sa fille se caractérise également par une certaine ouverture : Bruckner ne s'impose pas face à sa fille. Il acceptera par exemple l'amitié de jeunesse entre sa fille et Nicoletta, bien que cette dernière lui semble incarner un danger :

Was zog sein Kind zu diesem fremden, krassen, wunderlichen Mädchen ? Liebevoll sann der Vater darüber nach. Ihm schien es, daß Barbara in Nicoletta den Menschen suchte, der ihr selber am entschiedensten unähnlich war (...).¹⁸³

L'attitude du vieux Bruckner explique ainsi pourquoi Barbara, à la sortie de l'adolescence, ne s'oppose pas d'emblée à son milieu familial. Ce n'est que bien plus tard - Barbara sera déjà mariée avec Höfgen - qu'elle mettra ce milieu en question. Au théâtre, elle fera la connaissance avec d'autres milieux : la simplicité et la sincérité, avec lesquelles Otto Ulrichs lui expose sa foi dans le communisme, l'impressionnent. S'entretenant avec Hans Miklas, elle est touchée par la souffrance de ce garçon : issu d'un milieu modeste, le jeune Miklas se bat pour survivre en tant qu'acteur. Enthousiasmé par les slogans national-socialistes, Miklas aspire surtout au changement radical de la répartition du pouvoir :

« Es werden verschiedene Herrschaften abreisen - das heißt, wenn wir sie noch abreisen lassen (...) ! Dann sind *wir* dran ! »¹⁸⁴

À juste titre, Barbara se sent concernée :

Mit einem Interesse, in das sich ein wenig Grauen mischte, lauschte Barbara, wenn (...) Miklas (...) sprach. (...) Ihr wurde klar, daß er alles (...) verabscheute, was ihr selber, ihrem Vater oder ihren Freunden teuer (...) war. - Ja, er meint alles, was ich je geliebt und woran ich geglaubt habe, verstand Barbara.¹⁸⁵

Sensibilisée ainsi en faveur d'un engagement antifasciste, Barbara quitte l'Allemagne après l'arrivée de Hitler au pouvoir. En exil, elle travaille contre le régime qui gouverne son pays.¹⁸⁶

¹⁸³ Ibid., p. 169

¹⁸⁴ Ibid., p. 188

¹⁸⁵ Ibid., p. 186

¹⁸⁶ Cf. op. cit. p. 313

Voilà en quoi se ressemblent Barbara et Johanna : elles sont issues d'un même milieu. Bien qu'elles n'aient pas reçu la même éducation et que leur éveil à l'égard de l'individuation soit différent, toutes les deux optent pour l'engagement collectif : la révolte contre la situation politique en Allemagne.

Malgré leurs réactions semblables, les caractères des deux femmes sont bien différents : en ce qui concerne Johanna, elle se distingue dès le début du texte d'une partialité et d'un radicalisme aigus. Barbara en revanche est plus retenue, plus réfléchie aussi. La révolte ne s'inscrit que progressivement dans ce personnage. Voici deux passages pour illustrer le caractère de chacune : d'abord Johanna qui défend sa conviction politique face au frère de Ragnar :

« Schweigen Sie doch ! » herrschte sie Jens (...) an. Sie keuchte ; in ihrem weißen Gesicht waren die Augen verdunkelt, die (...) Lippen bebten. (...) « Wissen Sie denn, was in Deutschland (...) täglich geschieht ? ! (...) Der schamloseste Betrug, ausgeübt von einer verantwortungslosen Bande an einem verzweifelten Volk (...) ». ¹⁸⁷

À aucun moment Barbara ne témoigne d'une telle impulsivité. Elle est d'un tempérament plus retenu et plus réfléchi. Elle est plus disponible aussi. À titre d'exemple, citons un passage lyrique qui illustre cette disponibilité :

Barbara (...) liebte diese Landschaft, die (...) schon das Heroische und Kühne als ein Element und eine Möglichkeit in sich enthielt. (...) Noch schöner aber fand Barbara ihren Anblick (den Anblick der Hänge), wenn sie in einem eisigen Frieden standen, (...) wie geformt aus einer fremden (...) Substanz, die (...) die seltenste und gänzlich unbekannte Materie (zu sein schien). ¹⁸⁸

Somme toute, l'éveil de Barbara ne se présente pas de la manière aussi brutale et abrupte que celui de Johanna. Tout donne à penser qu'à travers Barbara se traduit un certain recul devant le radicalisme de la protagoniste de *Flucht in den Norden*. La fonction de Barbara est donc à la fois de relativiser et de confirmer la décision de Johanna.

Mais d'autres domaines restent encore à examiner : comment évolue le rôle de la femme tel qu'il est annoncé par Johanna ?

¹⁸⁷ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981 p. 133

¹⁸⁸ Klaus Mann, *Mephisto*, RORORO, 1981, p. 154-155 ; les précisions entre parenthèses sont ajoutées par moi-même.

Ce qui surprend, c'est la quasi-absence de scènes érotiques dans la vie de Barbara. Bien qu'elle ne soit pas indifférente à certains hommes, Barbara ne prend pas les devants. Voici un passage qui montre sa réaction face au charme de Hans Miklas :

Sie war nicht unempänglich für den finsternen Charme des ungezogenen Buben. Sein Gesicht mit dem (...) widerspenstigen Haar (...), den dunklen Rändern um die trotzigsten Augen (...). (...) - an diesem trainierten, biegsamen und ehrgeizigen Körper - gab es irgend etwas, was Barbara rührte.¹⁸⁹

Contrairement à Johanna, Barbara est une femme qui attend. Deux passages s'offrent à la comparaison. Voici la manière dont Barbara accueille Hendrik Höfgen :

Vielleicht war es der Anblick des dünnen (...) Haares, der das Mädchen Barbara rührte. Ohne mit den Händen das nasse Gesicht zu berühren, das er ihr hinhielt, ohne die Lider zu heben, sagte sie langsam : « Wenn du es so gerne willst, (...) Wir können es ja versuchen ». ¹⁹⁰

Tout donne à penser qu'avec Barbara le geste érotique s'efface. C'est en cela que Barbara prolonge encore une fois le personnage de Johanna : elle réalise en quelque sorte la décision que Johanna prenait en quittant Ragnar.

Il faut préciser cependant, que - bien que cela reste en filigrane - la fonction protectrice ressurgit avec Barbara. Hendrik Höfgen par exemple l'appelle à plusieurs reprises « Mein guter Engel ».

La manière dont Barbara se bat contre l'individuation se situe nettement sur le versant collectif. Avant de partir pour l'exil, elle se caractérise par son étonnante faculté d'écouter. Nombre d'amis se confessent auprès d'elle. Somme toute, elle tente d'accéder à l'Autre par la présence et par la compassion.

Après le départ pour l'exil, le choix politique s'intensifie : Barbara renfermée, indécise et rêveuse, est devenue active :

Barbara, die sich mit kleinen Zeichnungen, und schweren Büchern, mit sorgendem Interesse für ihre Freunde, (...) die Zeit vertrieben hatte, war aktiv geworden. Sie arbeitete in einem Komitee für politische Flüchtlinge (...).¹⁹¹

¹⁸⁹ Ibid., p. 185-186

¹⁹⁰ Ibid., p. 129-130

¹⁹¹ Ibid., p. 313

Force est de constater qu'à travers l'engagement politique, elle réussit à donner du sens à sa vie. Ne dissipant plus ses forces au gré du vent, mais les canalisant pour un but, elle semble avoir trouvé une identité :

Alles Träumerische war von ihr abgefallen, (...) sogar ihr Gang, (...), verriet nun eine neue Entschlossenheit. So bewegte sich jemand, der ein Ziel hat, und nicht ruhen wird, ehe es erobert ist.¹⁹²

Ces observations permettent de constater que Barbara s'inscrit comme l'image future de Johanna : elle réalise son projet de révolte en même temps qu'elle le relativise et qu'elle le justifie. À la suite de Johanna, le geste érotique s'efface avec Barbara, le rôle protecteur cependant ressurgit. Après s'être dévouée corps et âme pour ses amis, Barbara concentrera toute sa force dans l'engagement politique et trouvera ainsi son identité.

Une question se pose cependant : qu'est devenue la Barbara angoissée et indécise ? Pendant une centaine de pages, ce qui correspond à peu près à un quart du texte global, Barbara disparaît quasiment de la scène. Au moment où le lecteur la retrouve, Barbara indécise s'est transformée en Barbara active et résolue. La rupture qui s'était déjà manifestée entre une Johanna écrasée et une Johanna décidée se reproduit donc, d'une manière plus atténuée avec Barbara.

1. 4. 2. 2. L'évolution de Barbara à Marion

En ce qui concerne l'évolution de Barbara à Marion, la démarche d'analyse est la suivante : tout d'abord sera analysé l'éveil de Marion au problème de l'individuation, puis sa manière de la combattre. Son rôle en tant que femme sera envisagé en dernier lieu.

Un peu comme Johanna, Marion découvre le problème de l'individuation en rapport avec sa famille : la relation de Marion à sa mère n'est pas franchement conflictuelle, mais elle est loin d'être aussi harmonieuse que celle entre Barbara et son père. Lorsque Marion annonce son projet d'aller au théâtre, Madame von Kammer réagit avec stupéfaction. Elle est loin d'être rassurée :

(...) es blieb an diesem kompliziert zusammengesetzten und fast beunruhigend reizbegnadeten (...) Phänomen, genannt 'Marion' ein großer Rest von durchaus fremdartigen Qualitäten ; eine Fülle von Zügen, die der Mutter (...) unverständlich und beinahe erschreckend schienen.¹⁹³

¹⁹² Ibid., p. 313

Comme Johanna, Marion souffre d'une mère qui se retranche derrière la convention :

Nun hatte sie schon wieder jene damenhafte Verbindlichkeit, unter der Marion heftiger litt als andere Töchter unter den Wutausbrüchen ihrer Mütter.¹⁹⁴

L'attitude de Marion face aux barrières imposées par la famille est radicale : elle quitte la maison pour vivre une vie d'artiste. Tout ce qui entrave sa liberté est violemment rejeté. Son radicalisme se retrouve aussi vis-à-vis du régime nazi en Allemagne :

Was Marion betraf, so war für sie die Emigration eine Selbstverständlichkeit. Es hätte der Überlegung gar nicht bedurft, daß nun in Deutschland ihre Freiheit, vielleicht sogar ihr Leben gefährdet waren : der Ekel, der Abscheu, der Haß trieben sie fort.¹⁹⁵

On le voit, de par son caractère, Marion ressemble plutôt à Johanna. Voici encore un passage qui témoigne de son extrême partialité :

Marion bewegte zornig den Kopf mit der Purpurmähne : « Sie wissen so gut wie ich, daß Millionen Deutsche ihn (Hitler) hassen. » (...) Ihre Augen flammten (...) « Die Gestapo wird den Engländern und Franzosen die Friedens- und Nächstenliebe schon ausprügeln ! »¹⁹⁶

Marion connaît cependant - tout comme Barbara et Johanna - des moments d'angoisse existentielle :

Manchmal zeigte es (das Gesicht Marions) den Ausdruck einer beinahe wilden, aggressiven Entschlossenheit ; zuweilen aber, wenn Marion sich unbeobachtet glaubte, erschlaffte es, und der Blick wurde starr.¹⁹⁷

Comment Marion lutte-t-elle contre l'individuation ?

Pour ce qui est de l'aspect individuel, comme Barbara, elle est prête à venir en aide à autrui : sa personnalité se distingue en fait également par la disponibilité à l'égard de l'Autre.

Pour ce qui est de l'aspect collectif, Marion passe à l'action, parcourt l'Europe en tant qu'artiste, sans craindre le risque que cela implique pour la liberté personnelle. Sur scène, elle défend une

¹⁹³ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 68

¹⁹⁴ Ibid., p. 64

¹⁹⁵ Ibid., p. 23

¹⁹⁶ Ibid., p. 266-267 ; pour comparer avec Johanna : cf. 1. 4. 2. 1. L'évolution de Johanna à Barbara p. 49 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même.

¹⁹⁷ Ibid., p. 160 ; voir aussi, p. 237 : (...) kannte sie in Wahrheit die Stunden der Anfechtung, (...) ; La précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même.

meilleure Allemagne, une Allemagne qui ne serait pas salie par les nazis. En déclamant des vers de Heinrich, Heine, Gottfried Keller ou Walt Whitman, la tension physique de son corps se teinte d'une tension érotique :

Das (...) Leuchten ihres Blickes war (...) bezaubernd. Durch den gereckten Körper schienen Schauer zu laufen wie elektrische Schläge. (...) Die Verse strömten (...).¹⁹⁸

On observe que Marion capte le public à travers son physique. Le verbe « strömen » est significatif du mouvement qui part de son corps pour rejoindre autrui. En récitant les vieux classiques, elle les réanime en quelque sorte.

Pour ce qui est de l'aspect universel : croyant avoir une mission politique, elle aspire à faire repenser les valeurs traditionnelles. C'est ainsi qu'elle occupe la fonction de médium entre une époque révolue et le présent. En tant que déclamatrice, elle a aussi une fonction d'oracle :

Nach der 'lecture' gab es eine 'Diskussion' ; (...) Marion - eine fragile Pythia auf dem Podium - mußte orakelhaft die Antwort improvisieren.¹⁹⁹

De par sa fonction d'oracle et de médium, elle relie en effet le passé, le présent et le futur. De plus, grâce à sa ressemblance à l'Ange,²⁰⁰ le narrateur attribue à Marion une fonction universelle qui s'inscrit en faux contre la séparation des êtres.

En quoi consiste le statut de femme de Marion ?

Comparée aux protagonistes précédents, Marion est la première femme dont la description physique, voire érotique, soit mise au premier plan. Sa chevelure rousse, son corps élancé et sa démarche témoignent d'un physique érotique et rebelle à la fois. Voici l'instant où Tullio découvre Marion :

Die lockere Fülle ihres Haares hatte Purpurschimmer. Und wie siegesbewußt trug sie den kleinen Kopf ! (...) er bewunderte ihren großen, leuchtenden Mund und das tiefe Farbgemisch in den Katzen-Augen, und ihre langen Beine, und die Art, wie sie sich mit einer ungeduldig herrschsüchtigen Bewegung das Haar aus der (...) Stirne schüttelte.²⁰¹

¹⁹⁸ Ibid., p. 190

¹⁹⁹ Ibid., p. 439

²⁰⁰ Au sujet de l'Ange, op. cit., p. 355 , où Kikjou compare la chevelure de Marion à celle de l'Ange ; voir également, p. 361

²⁰¹ Ibid., p. 416

Qu'en est-il des relations amoureuses ? À plusieurs reprises, nous assistons à la rencontre de Marion avec un homme. Deux situations se ressemblent : autant la scène d'amour avec Marcel que celle avec Tullio se situent face à la menace que représente l'époque pour les amants. La menace se traduit par la métaphore du volcan.²⁰²

Aus dem Abgrund stiegen Feuerbrände, auch Qualm kam in dicken Schwaden, und Felsbrocken wurden emporgeschleudert. Es war der Krater des Vulkans.²⁰³

À la menace du volcan s'oppose l'amour entre les deux êtres. Symbolisé par une barque en mer, cet amour devient en quelque sorte le refuge qui abrite les amants. Mais le refuge n'est pas définitif : autant Marcel que Tullio partiront en guerre contre le fascisme. La manière dont Marion interprète ce départ, est plutôt surprenante : jusqu'à présent Marion était plutôt vagabonde, alors qu'elle reproche maintenant à ses amants de partir. Voici ses pensées :

'Wozu (...) diese leeren Schwüre, (...) ? Wir hätten miteinander leben sollen. Ach, ihr scheut alle die unsägliche, lange, süße Mühe des Lebens ! (...) : warum bevorzugt ihr die leichten, schnellen, tödlichen Triumphe ?' ²⁰⁴

La réaction de Marion témoigne d'une certaine rupture : en effet, jusqu'à présent c'était elle qui quittait, qui se mettait en chemin pour se battre contre le fascisme. La rencontre avec Benjamin Abel vient se superposer en quelque sorte à cette rupture : Abel - qui est amoureux de Marion - voudrait lui montrer qu'elle n'est pas seulement l'amazone qui abandonne pour lutter ailleurs, mais qu'elle est femme et mère aussi. Bien qu'il ne soit pas indifférent au charme physique de Marion, Abel saisit en elle la faculté d'aimer plus spirituellement :

Sie wird mich lieben, sie ist klug und gut.²⁰⁵

C'est ainsi qu'Abel parvient à la convaincre de ne pas se faire avorter et d'assumer sa responsabilité en tant que mère. Pour Abel, celle-ci s'inscrit en fait dans la lutte pour la bonne cause, car elle renforce la foi dans le renouveau et dans l'avenir :

²⁰² Cf. op. cit. p. 168 ; aussi : cf. p. 426

²⁰³ Ibid., p. 168

²⁰⁴ Ibid., p. 435

²⁰⁵ Ibid., p. 457

« Er²⁰⁶ wird groß und brav ! (...) Er sieht bessere Zeiten. Neue Spiele fallen ihm ein, neue Aufgaben stellen sich ihm, (...) Was ginge die Menschheit uns an, wenn wir die kommenden Geschlechter nicht liebten » ?²⁰⁷

Le fait que Marion occupe aussi le rôle de la mère, s'était d'ailleurs aussi manifesté au cours de sa rencontre avec Marcel, pour qui elle n'était pas seulement l'amante, mais aussi la mère qui protège :

(...) die Gebärde, mit der sie ihn an sich zog, war nicht jene, die eine Liebende für einen Geliebten hat ; vielmehr glich sie der anderen, mit der die Mutter ein erschrecktes Kind umarmt.²⁰⁸

Le rôle d'augure de Marion s'approche de celui de la protection : en tant que mère, elle prédit l'avenir à son enfant. Elle le voit lutter, vivre et vaincre²⁰⁹.

Comme Johanna et Barbara, Marion vit l'individuation à travers ses frontières intérieures, qu'elle perçoit comme une angoisse existentielle. Comme pour Johanna, des barrières imposées par le milieu familial s'ajoutent aux frontières en elle-même. La manière dont elle va lutter contre l'individuation se montre sur trois plans : elle est à l'écoute vis-à-vis de ses proches et elle se bat contre le fascisme. De par sa fonction universelle enfin, elle s'oppose à la séparation des êtres. Cette fonction semble révélatrice, car elle montre qu'en fait Marion parcourt un processus d'auto-construction : à partir de son *Moi*, de son physique surtout, endossant le rôle de médium et celui de l'ange, elle relie les temps et les êtres. Ainsi elle rejoint le monde dans sa totalité.

En tant que femme, elle se distingue de Johanna, et surtout de Barbara, par un physique extrêmement érotique. Comme Johanna, elle vit des relations amoureuses. Contrairement à Johanna, c'est Marion qui - délaissée par ses amants - sera renvoyée à elle-même. Une fois de plus l'individuation l'emporte. Ce n'est qu'après l'apparition du personnage de Abel qu'une nouvelle possibilité surgira. Le rôle en tant que femme qui jusque-là était plutôt érotique s'élargit : Marion - comme Christiane d'ailleurs - devient à nouveau la mère qui sait et qui protège.

1. 4. 2. 3. Conclusion

Ces observations prouvent que l'avenir dans les romans de l'exil se construit à partir de personnages féminins. La conception de Johanna s'inspire en effet de Christiane qui avait déjà incarné la révolte et

²⁰⁶ « Er » renvoie à « der kleine Marcel », l'enfant qui doit naître

²⁰⁷ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 513

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 271

²⁰⁹ Cf. op. cit. p. 514

le départ. Le geste de Chritiane reste encore un geste individuel. Tandis que le personnage de Socrate - qui reflète la pensée dans *Heute und Morgen* - s'ouvre à la fois sur la dimension collective et universelle. Dans *Treffpunkt im Unendlichen* alors, les aspects collectif et individuel étaient encore essentiellement répartis sur deux personnages, à savoir Marschalk et Sonja, tandis que dans *Flucht in den Norden*, ces aspects seront réunis en un seul et même personnage : celui de Johanna. C'est ainsi que la quête d'identité de Johanna portera ses fruits et qu'elle ouvre sur l'avenir. Nous avons vu ensuite que Barbara aussi retrouve son identité. Elle s'inscrit en effet à la suite de Johanna, car elle relativise son projet de révolte sans recours à l'érotisme. L'évolution de Barbara à Marion se caractérise par la continuation du projet : Marion se révolte pour les mêmes raisons et se bat pour la même cause. L'illusion, telle qu'elle s'était ébauchée avec Johanna - elle avait en effet trouvé son identité au travers du choix politique - persiste, voire s'agrandit avec Marion : elle trouve une identité à la fois collective et universelle. En reliant l'idée du progrès et de la liberté à une dimension métaphysique, Marion s'inscrit dans la lignée de Socrate.

Tout cela autorise à placer le personnage de Johanna sur l'axe d'un présent. Il se construit d'une part à partir de protagonistes précédents et fournit d'autre part le tremplin aux protagonistes à venir. Citons à ce sujet Hans Rudolf Picard :

Das autobiographische Jetzt enthält (...) Erinnerung und Aufbruch in dialektischer Weise. Die autobiographische Gegenwart ist eine Synthese aus Vergangenheit und Zukunft.²¹⁰

Ces indications renseignent également sur l'instance d'écriture, plus précisément sur un moment²¹¹, où la réorganisation de son passé constitue le facteur déterminant pour l'avenir. Georges Gusdorf formule cela ainsi :

L'autobiographie aussi est une œuvre, c'est à dire un événement de la vie, qu'elle influence par une sorte de choc en retour.²¹²

Or, avant de conclure ce chapitre, il convient de préciser les ruptures qui s'étaient révélées au cours de l'analyse : tout d'abord reste à rappeler le passage entre une Sonja résolue et une Sonja qui a envie de mourir. La transformation de Barbara indécise en une Barbara active et prête à se battre

²¹⁰ Hans Rudolf Picard, *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich* (1978), in : Günter Niggel, *Die Autobiographie (...)*, 1989, p. 533

²¹¹ À titre de rappel : *Flucht in den Norden* fut écrit au début de l'exil.

surprend également. Cette rupture se rapproche de celle observée à l'égard de Johanna, en même temps qu'elle l'atténue. De même, il conviendra de revenir sur la réaction de Marion face au départ de ses amants : comment se fait-il que Marion jusqu'alors présentée comme vagabonde, se révèle par la suite sédentaire ? De plus, ce qui donne à réfléchir, c'est que la caractère de Marion, notamment son penchant pour l'agressivité et la partialité, rappellerait plutôt celui de Johanna. Qu'est devenu l'effet atténuant et relativisant évoqué par le personnage de Barbara ? Le retour au corps, au rôle de l'augure et enfin au rôle de la mère qui protège, tel qu'il s'esquisse au travers de Marion, demanderait aussi à être étudié.

²¹² Georges Gusdorf, *Conditions et limites de l'autobiographie* (1956), cité in : Hans Rudolf Picard, *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich* (1978), in : Günter Niggel, *Die Autobiographie (...)*, 1989, p. 534

II. LES RUPTURES DU PROJET AUTOBIOGRAPHIQUE

2. 1. Préliminaires

L'analyse de la temporalité a montré que l'avenir se réalise par le biais des personnages féminins. Comme expliqué plus haut²¹³, le présent autobiographique est un moment précaire. La conception de Johanna surmonte cette précarité : c'est la seule femme à la quelle l'auteur n'attribue pas de rôle protecteur. C'est en cela que Johanna est le personnage qui prend le plus de risques et dont le potentiel d'un devenir est le plus élevé. C'est ainsi que l'illusion, à savoir l'aboutissement de la quête d'identité, peut s'inscrire dans le texte.

L'espace d'équilibre - le rapport entre le *Moi* qui cherche à se centrer et le *Moi* qui cherche le départ vers le monde - semble intact en ce qui concerne l'évolution de Johanna : au terme de cette dernière, se situe le personnage de Marion. En fait, le chemin de Marion semble mener à bonne fin le projet autobiographique tel qu'il s'était inscrit dans l'ensemble des textes.

Il convient cependant de s'interroger sur les ruptures qui avaient frappé au cours de l'analyse. En quoi ces ruptures renseignent-elles sur le projet autobiographique ?

2. 1. 1. Les clôtures

Avant d'évoquer les ruptures qui concernent les personnages que le lecteur connaît déjà, il faut introduire le personnage de Vera : la protagoniste de *Der Siebente Engel*,²¹⁴ une pièce de théâtre que l'auteur écrit trois ans avant sa mort. La conception de ce personnage confirmera en effet les ruptures qui concernent le projet autobiographique.

Tout d'abord, il faut préciser la rupture qui concerne Christiane, la protagoniste de *Kindernovelle* : après être abandonnée par Till, une torpeur résignée s'empare d'elle :

« Alles Leben, (pensa-t-elle), ist trostlos, alles Leben ist wahrhaft untröstbar. Für welchen Fluch müssen die zum Leben Verurteilten denn büßen ? ».²¹⁵

²¹³ Cf. B. 3. Thématique, p. 19

²¹⁴ Klaus Mann, *Der Siebente Engel* (1946), in : *Der Siebente Engel, Die Theaterstücke*, RORORO, 1989, p. 317-315

À la fin du texte, le lecteur constate un changement, car la question s'est transformée en réponse négative :

Es gab nur das Leben, das dem Tode entgegenwuchs. (...) Sie würde es niemals begreifen können, (...) Sie setzte sich nicht mit ihm auseinander, (...) - Sie saß in Demut und fühlte nur, daß es geschah.²¹⁶

Une autre rupture s'était déclarée chez Marion : le changement de la vagabonde en femme sédentaire²¹⁷. Cette rupture se répète, bien que ce soit en sens inverse, face à Benjamin Abel au moment où elle croit devoir se faire avorter et retourner en Europe pour reprendre la lutte active contre le fascisme.²¹⁸ Abel essaie de la convaincre que - pour vivre - il faut endurer le présent. Ce qui surprend, c'est que Benjamin Abel formule exactement le même reproche que Marion faisait auparavant à ses amants :

« (...) sterben - auch heroisch sterben - : das ist leicht. Leben ist schwerer und ernster. Glücklich sein - das ist am schwersten und ernstesten (...) ».²¹⁹

Au terme du monologue de Abel, qui s'étend sur plus de trois pages, Marion sera consentante sans mot dire :

Da sagte sie nichts mehr. (...) Es war in ihrem Zimmer sehr still geworden. Der Atem der milden Nacht kam sehr still herein.²²⁰

Pourquoi l'attitude de Marion change-t-elle ? Aucune indication n'est donnée.

Une rupture similaire se produit dans *Der Siebente Engel*. Sans vouloir détailler ici les ressemblances entre cette pièce de théâtre très tardive et *Kindernovelle*, on peut signaler que pour Vera, la protagoniste de *Der Siebente Engel*, la problématique de la révolte - révolte individuelle - se pose de la même façon qu'elle s'était posée pour les protagonistes précédents : clôturée sur une île, faisant partie d'une secte qui abuse d'elle, Vera n'a pas de vie à elle-même :

²¹⁵ Klaus Mann, *Kindernovelle*, Nymphenburger, 1964, p. 76

²¹⁶ Ibid., p. 99-100

²¹⁷ Cf. ci-dessus : 1. 4. 2. 2. L'évolution de Barbara à Marion, p. 54 et suivantes

²¹⁸ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 512

²¹⁹ Ibid., p. 515-516 ; à comparer au discours de Marion : « Wozu (...) diese leeren Schwüre, (...) ? Wir hätten miteinander leben sollen. Ach, ihr scheut alle die unsägliche, lange, süße Mühe des Lebens ! (...) : warum bevorzugt ihr die leichten, schnellen, tödlichen Triumphe » ?

« Was habt ihr denn aus mir gemacht, einen Automaten, der die Worte aus dem Jenseits wiederholt ! (...) Eine mediale Puppe » !²²¹

Cela change au moment où surgit Till, qui devient son amant. Tous les deux veulent quitter l'île pour vivre ensemble. Ce départ ne se fait pas, car Till trouve la mort sur l'ordre de la secte. Après sa mort, Vera *communique* avec l'au-delà. Ce verbe est mis en italique ici, car il s'agit d'une *communication* sans interlocuteur ! Celui-ci reste imaginé. Cette *communication* l'effraie d'abord et la déchire. Puis, elle semble se calmer, se consoler. Elle éprouve enfin une sorte de bonheur qui fait penser à la vierge Marie. Voici quelques passages qui témoignent du changement de Vera :

VERA : Die Angst ist wieder da (...) Der Abgrund - bodenlos... (...) !

(...) Oh, Gatte ! Oh, Geliebter ! ... (...) ... Ihr entweicht ? (...) ... Bleibt ! ... (...) Nein, ihr mögt gehen. -

(...) ... Ich habe keine Angst mehr... Gar keine Angst... (...) Es ist alles gut ...

(...) wir sind getrost (...) Das Glück, das aus mir leuchtet - auch ihr fändet es, wenn ihr nur nicht mehr suchtet. Fürchtet euch nicht.²²²

On pourrait certes objecter que la raison du changement est liée au fait que lors de la *communication* avec l'au-delà, Vera apprend qu'elle est enceinte. Cet argument ne semble pourtant pas être pertinent, car Vera reste en quelque sorte indifférente :

VERA : (...) warten wir - auf was ? Was es auch sei (...) Neubeginn oder Ende - : wir sind getrost.²²³

Cette indifférence est étonnante, car elle s'inscrit en faux contre l'attitude de révolte du départ.²²⁴

On constate donc une rupture pour les protagonistes Christiane, Vera et Marion. En ce qui concerne la rupture de cette dernière, elle sera abordée ultérieurement. Pour ce qui est de Christiane et Vera, des interrogations s'imposent : le fait qu'entre les deux textes, une vingtaine d'année se soit écoulée,

²²⁰ Ibid., p. 516

²²¹ Klaus Mann, *Der Siebente Engel, Die Theaterstücke*, RORORO, 1989, p. 394. En effet, depuis toute petite, Vera semble avoir eu un contact avec l'au-delà.

²²² Ibid., p. 412-415

²²³ Ibid., p. 414

²²⁴ De plus, Gunter Volz rappelle qu'une deuxième version de *Der Siebente Engel* ce termine sur un « happy end ». Pour Volz, la polarité entre les deux versions renvoie à la vie de l'auteur :

Ein weitergehender Aufschluß über die (...) Unterschiede (...) ist (...) über eine Interpretation möglich, die versucht, die in diesem Stück enthaltenen autobiographischen Implikationen zu entschlüsseln, (...) Weist doch (...) der Hauptunterschied (...) auf eine auch für die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg grundlegende Spannung bei Klaus Mann hin.

Cf. Gunter Volz : *Sehnsucht nach dem ganz anderen.*, 1994, p. 225

suggère en effet l'idée d'une clôture, car au travers de Vera - si on la considère dans son rapport à Christiane - un retour à la résignation se produit. Cette clôture est confirmée par le fait que la révolte de Vera se situe de nouveau sur le plan individuel, alors que la révolte de Barbara, Johanna et de Marion aient débouchées sur un projet politique.

2. 1. 2. La mise en doute du présent autobiographique

Compte tenu du fait que l'écriture de soi se veut une écriture ouverte,²²⁵ la clôture qui s'inscrit à travers Christiane et Vera met en doute l'aboutissement du projet autobiographique.

L'évolution de Marion s'inscrit comme la réussite du projet autobiographique. Cette réussite semble pourtant bien parfaite. Dans la mesure où Marion consent au discours de Benjamin Abel, le projet autobiographique s'accomplit : le parcours de Marion donne à penser à une construction qui vise du sens : la fin du texte montre Marion heureuse. En tant qu'individu, Marion a réussi à se tourner vers la collectivité et à s'intégrer dans l'univers. La production de sens se devine : elle fait penser à la mise en abyme d'un projet autobiographique réussi et donne par là du sens à l'œuvre. Voici une remarque de Georges Gusdorf quant au postulat du sens :

L'illusion commence dès le moment où le récit donne un sens à l'événement, qui lorsqu'il avait lieu, en avait sans doute plusieurs et peut-être aucun. Ce postulat du sens dicte le choix des faits à retenir.²²⁶

Voici un exemple, en ce qui concerne « le choix des faits à retenir » : la cohérence chronologique qui scande l'évolution de Johanna à Marion fournit un indice révélateur. Le départ de Johanna pour la Finlande se situe juste après l'arrivée de Hitler au pouvoir. Le lecteur apprend que son trajet doit se poursuivre vers Paris, où Johanna - afin de participer à la Résistance - doit rejoindre ses camarades. À Paris, Barbara prendra la relève : elle devient active dans la lutte antifasciste depuis son arrivée en février 1933²²⁷. C'est au début du mois d'avril en 1933²²⁸ que Marion arrive à son tour à Paris. À la fin de l'été 1937²²⁹, cette dernière s'embarquera pour l'Amérique. Tous ces ancrages référentiels - qui d'ailleurs renvoient à la vie de l'auteur - font penser à une composition progressive qui cherche à produire du sens.

²²⁵ Cf. ci-dessus : B. 3. Thématique, p. 19 et suivantes

²²⁶ Georges Gusdorf, *Condition et limites de l'autobiographie*, cité in : Hans Rudolf Picard, *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich* (1978), in : *Die Autobiographie (...)*, sous la direction de Günter Niggel, 1989, p. 526

²²⁷ Cf. Klaus Mann, *Mephisto*, RORORO, 1981, p. 313

²²⁸ Cf. Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 21

²²⁹ Cf. op. cit. p. 377

Le personnage de Marion n'est pas le seul autour lequel la production de sens se réalise. Il faut prendre en considération que celui de Benjamin Abel se construit en parallèle : en effet ces deux personnages dépendent l'un de l'autre. De plus, le portrait de Kikjou²³⁰, surtout dans son rapport à l'Ange, reflète également la production de sens. Pour ce qui est des textes antérieurs à la conception de Johanna, ce sont les personnages de Ragnar, de Piotr Ilitch et de Hendrik Höfgen qui participent à la production de sens : comparé à tous ces personnages, Johanna fut la seule à imaginer un avenir possible grâce à une enfance positive. À deux reprises, le texte renvoie à son souvenir d'enfance :

« Oh », sagte Johanna andächtig, « Schaukeln ist etwas Herrliches. Wenn ich auf so einem Ding sitze, dann fällt mir gleich alles ein, von ganz früher - Garten oder Schulhof, Zehnuhrpause oder Rummelplatz ».²³¹

Et un peu plus loin :

Während Johanna auf der Schaukel saß - zaubrischer Sitz der Erinnerungen - : (...).²³²

Ce qui surprend cependant, c'est que le passé de Piotr Ilitch, de Hendrik Höfgen et de Ragnar occupe une place considérable dans les textes. Face au souvenir de Ragnar par exemple - il s'étend sur plusieurs pages, les quelques indications sur le passé de Johanna paraissent bien minimes. Pourtant c'est ce passé-là qui sera déterminant pour l'aboutissement du projet autobiographique : c'est à partir de ce passé que se conçoivent les protagonistes Barbara et Marion.

Ces observations sont d'un impact remarquable, car elles mettent en doute l'existence antérieure de Johanna et par là même le fondement du projet autobiographique. On pourrait dire aussi qu'elles mettent en doute « le présent autobiographique »²³³. Le « nouvel enjeu »²³⁴ dont parle Georges Gusdorf paraît ainsi faussé, car l'assise qui permet à Johanna de se lancer vers l'avenir s'avère truquée. Le projet autobiographique se fonderait donc sur une illusion ? Face à cela, on peut évoquer une remarque de Peter Sloterdijk pour qui tout « apprentissage auto-critique » se fait à partir d'un désillusionnement :

²³⁰ Cf. ci dessous 2. 4. 3. 2. Les *Je* potentiels et le retour au présent, p. 86 et suivantes.

²³¹ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 78

²³² *Ibid.*, p. 91

²³³ À titre de rappel : cf. 1. 4. 2. 3. Conclusion, p. 58 où H. R. Picard parle de « das autobiographische Jetzt ».

²³⁴ Georges Gusdorf : *La remise en question de l'existence antérieure suppose un nouvel enjeu*, cité par Ingrid Aichinger, *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk*, in : *Die Autobiographie (...)*, sous la direction de Günter Niggel, 1989, p. 186

(...) am Anfang des bewußten Lernens steht die Enttäuschung des Bewußtseins über seine ältern Illusionen.²³⁵

2. 2. Le refus du désillusionnement

La mise en abyme d'un projet autobiographique réussi et la production de sens qui l'accompagne, font surgir d'autres interrogations : comment se fait-il par exemple que le fondement du projet autobiographique se base sur l'image d'un passé positif, alors que les protagonistes dans les romans de l'exil témoignent généralement d'un passé douloureux ? Comment expliquer ce besoin d'illusion ?

2. 2. 1. *Kindernovelle*

Une opposition majeure se profile dans *Kindernovelle*, celle entre Christiane et Till. En voici un passage significatif de leur relation :

(...) rückwärts gehend floh er vor ihr, bis seine Hände sich an die Balustrade klammern konnten. In der Geste des Fliehens war sein Körper so sehr gespannt, daß er beinahe wieder so aussah, als reckte er ihr sich entgegen.²³⁶

La suite du même passage montre précisément qu'entre les deux amants, il n'y a pas d'échange :

Er stand da in der Dunkelheit des Gartens, als wolle er in die Nacht hinein vor ihr fliehen. Aber ihr schien es, als käme er aus der Nacht heraus ihr entgegen.²³⁷

On le voit, Christiane ne perçoit pas Till dans son ambivalence, mais elle sélectionne une facette de sa personnalité : celle qui correspond à son désir.

La fin du texte montre Christiane sur le quai d'une gare. Till ne veut pas qu'elle parte avec lui. Anéantie et démunie, sans un au revoir, Christiane regarde partir le train. Le fait qu'elle garde un sentiment d'infériorité et de dépendance vis-à-vis de cet homme, se manifeste dans un de ses rêves : elle et ses enfants courent après Till dont la course se dirige vers un but apparemment séduisant. Christiane aimerait le connaître :

Christiane sehnte sich, das Ziel zu sehen, dem er sie entgegenführte, (...).²³⁸

²³⁵ Peter Sloterdijk, *Literatur und Lebenserfahrung, Autobiographien der Zwanziger Jahre*, 1978, p. 9. Cf. ci-dessus : B. 3. Thématique, p. 19 et suivantes

²³⁶ Klaus Mann, *Kindernovelle*, Nymphenburger, 1964, p. 64

Mais elle et les enfants ne parviennent pas à rejoindre Till. Lorsque d'autres enfants se joignent à eux, le lecteur a l'impression que Christiane est redevenue enfant également. La manière dont Till se retourne et les regarde est révélatrice :

Till blieb stehen, er drehte sich um, der schreienden Kinderfront stand er nun gegenüber. Er riß seinen Helm ab, er schaute über sie hin. Er war der Herzog der Kinder, er maß ihre Schar mit (...) leuchtenden Augen. Dann wandte er sich um und lief weiter.²³⁹

Au lieu d'aboutir à une vraie relation - qui aurait pu s'établir entre Christiane et Till - leur histoire se termine sur un rapport hiérarchisé qui est figé et qui ressemble à une image : Christiane reste en arrière, sans but, dans une position inférieure et abandonnée. La position de Till en revanche se situe à l'opposé : il a un but dans sa vie, il domine et il abandonne.

La question qui se pose est de savoir comment il se fait que Christiane ne perçoit pas Till dans son ambivalence ? D'où vient ce besoin de totalité ?

2. 2. 2. *Athen*

Socrate et Alcibiade représentent à première vue des forces antagonistes dans *Athen*. Socrate incarne l'esprit, tandis que Alcibiade semble représenter l'action. L'idéal que Socrate affiche devant les Athéniens, c'est Diotima :

SOKRATES : Diotima bekümmert sich nur um hohe Angelegenheiten, um die Suche nach dem Wahren und nach dem Schönen. (...).²⁴⁰

Face à cela, Alcibiade reproche à Socrate de négliger le bien public :

ALKIBIADES : Und das allgemeine Wohl ist nichts ? (...).²⁴¹

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Ibid., p. 78

²³⁹ Ibid.

²⁴⁰ Klaus Mann, *Athen*, in : *Der Siebente Engel, Die Theaterstücke*, RORORO, 1989, p. 249

²⁴¹ Ibid.

Au fil de la lecture, une complémentarité semble s'esquisser entre les deux : Socrate voit Alcibiade comme son double. Lorsqu'il apprend que les Athéniens se mettent également à la poursuite d'Alcibiade - Socrate lui-même est poursuivi dès le début de l'histoire - il pense :

SOKRATES : Ich war ihnen nicht genug, sie wollten mich doppelt ausrotten.²⁴²

La complémentarité s'esquisse aussi à travers un rapport d'amour, qui cependant ne se réalise pas : Socrate ne répond pas aux avances d'Alcibiade qui finit par le haïr. Alcibiade avoue à Xanthippe :

ALKIBIADES : (...) Und es kam so weit, daß ich hinter diesem häßlichen Saty herlief, wie der Liebende hinter der Geliebten.²⁴³

Socrate ne semble pas sans amour pour Alcibiade, il ne le montre cependant pas. Lors de la scène d'adieu, il dit à Alcibiade :

SOKRATES : (...) du hast mehr für mich getan als der treueste Zuhörer konnte : Du hast alle Gespräche in mir angeregt, (...).²⁴⁴

Comment se fait-il que leur amour ne se réalise pas ? Le caractère de Socrate se distingue dès le début du texte par une grande distance vis-à-vis de son entourage. Ce qui frappe surtout, c'est que Socrate ne se voit pas dans un rapport direct avec les hommes. Son rapport reste abstrait : les relations avec sa femme, avec ses fils ou avec Alcibiade, ne sont pas vivantes : elles manquent de conflit, de corps-à-corps, de mouvement surtout. Lorsque ses fils viennent le voir quelques instants avant sa condamnation, il dit :

SOKRATES : Oho, sie fürchten sich vor dem Anblick ! Wozu habe ich sie für diese Erde gezeugt, wenn nicht, damit sie alle Schmerzen kennenlernen.²⁴⁵

La vision qu'il a de sa famille témoigne ainsi d'autorité et de raideur. Socrate est pourtant convaincu du contraire :

²⁴² Ibid., p. 309

²⁴³ Ibid., p. 275

²⁴⁴ Ibid., p. 313

²⁴⁵ Ibid., p. 314 ; au sujet de sa femme : p. 262 : (...) *mein geliebter Schatten*

SOKRATES : Was mich betrifft, ich liebe es gar zu sehr, das Trennen und das Verbinden (...), Ich meine, dann sei ich überhaupt erst imstande, zu denken und zu reden, wenn ich zugleich löse und binde, mich entferne und mich verpflichte (...).²⁴⁶

Ce monologue sur la métaphysique ne tient pas compte de sa famille qu'il est sur le point de quitter. Socrate est un homme qui a besoin d'idéal. Diotima en est un. Pourquoi la cacher ? Socrate est un homme fragile qui a peur d'être dévié de la pensée qu'il poursuit. Il est persuadé que son destin²⁴⁷ est de mourir. Cette conviction parcourt tout le texte de façon constante. Voici, à titre d'exemple, les paroles de Socrate au moment où il apprend sa condamnation à mort :

SOKRATES : So finde ich mich dem Ziel nahe, dessen Aussicht uns dies Jammertal erträglich macht. Ach, das allerbeste war mir unerreichbar : nicht geboren zu sein, nichts zu sein. Das zweitbeste aber, bald zu sterben, das habe ich nun gewonnen (...).²⁴⁸

Socrate poursuivra cette idée jusqu'au bout. Lorsque Alcibiade lui propose de le libérer de sa cellule, il refuse.

Socrate refuse de considérer Alcibiade comme un être vivant : il se plaît à le voir comme son double auquel il établit un rapport singulier et possessif. Associant ce double à une voix dans son for intérieur, il dit :

SOKRATES : (...) Aber eine Veränderung hat sich begeben. Meine Stimme, die bis heute immer nur gewarnt (...) hat, riet mir plötzlich : 'Treibe Musik' ! (...) Unverkennbar, es war die Stimme meiner einzigen Geliebten.²⁴⁹

Alcibiade se trouve ainsi transformé en image. Socrate lui attribue un rôle unique et figé à la fois, et il ignore l'amour que l'Alcibiade, en chair et os, serait prêt à lui donner :

ALKIBIADES : (...) Wir haben uns nie gekannt. Aber ich will dir Geständnisse machen, mein Herz will ich dir ganz öffnen (...)

SOKRATES : Deine Stimme ist von Tränen erstickt und mein Ohr schon voll Dunkelheit. Man versteht kein Wort von dem, was du sagen möchtest.²⁵⁰

²⁴⁶ Ibid., p. 305

²⁴⁷ Cf. op. cit. p. 313-314 : *Ihr seid von der Weltgeschichte dazu verurteilt, mir den Tod gegeben zu haben.*

²⁴⁸ Klaus Mann, *Athen*, in : *Der Siebente Engel, Die Theaterstücke*, RORORO, 1989, p. 286 ; aussi, p. 303 : *glaubst du denn ernsthaft (...)*

Tout compte fait, la complémentarité entre Alcibiade et Socrate s'avère faussée, car elle est produite par l'imagination de ce dernier.

Se retranchant derrière des rapports humains qui restent abstraits, Socrate refuse l'échange avec l'Autre, tout en étant persuadé du contraire. C'est ainsi que Socrate s'engage dans une voie sans issue qu'il a choisie d'avance et dont il ne s'écartera plus. L'unique échappatoire - à savoir l'au-delà - reste un produit de l'imagination.

Ce qui est étonnant : à nouveau - comme dans *Kindernovelle* - non seulement un besoin de totalité se dessine, mais aussi une hiérarchie : Socrate s'éloigne - pour mourir - en vainqueur, tandis qu'Alcibiade doit rester sur terre²⁵¹. Le départ de Socrate se fonde cependant sur une illusion : le but en vue duquel il s'éloigne en solitaire reste aussi imaginé et illusoire que son parcours ici-bas :

SOKRATES : (...) Da doch das Leben, das mir so viel zu schaffen machte, im Entweichen auch die Bitternis des Lebens mit sich entführt (...) Vielleicht stellt sich heraus, daß uns vom Gott etwas noch viel Besseres zgedacht ist als dieses köstliche Leben. (...) ²⁵²

2. 2. 3. *Treffpunkt im Unendlichen*

Deux oppositions majeures structurent ce texte : celle entre Richard Darmstädter²⁵³ et Sebastian et puis celle entre Darmstädter et Tom.

Tout un chapitre est réservé à la relation entre Darmstädter et Tom. Elle se caractérise de prime abord par un manque de communication. Leur *dialogue* se limite à des phrases typées. En voici un exemple :

Richard fragte : « Wollen wir heute abend zusammen ausgehen ? » / Tom, ohne ihn anzuschauen, träge : « Bin eigentlich mit dem Mädchen verabredet. » / « Mit welchem ? » / « Na, mit dem aus dem Kasino, von neulich. » / Schweigen. ²⁵⁴

²⁴⁹ Ibid., p. 305-306 souligné par moi-même ; le lecteur apprend un peu plus plus loin que Socrate associe Alcibiade à cette voix. Socrate lui dit : *Du hast alle Gespräche angeregt und schließlich noch die Musik.* (p.313)

²⁵⁰ Ibid., p. 312

²⁵¹ Cf. op. cit. p. 313 : SOKRATES : *Das Leben selber beklagt sich (...).*

²⁵² Klaus Mann, *Athen*, in : *Der Siebente Engel, Die Theaterstücke*, RORORO, 1989, p. 316

²⁵³ Ce personnage a été introduit plus haut, cf. 1. 4. 1. 3. La problématique du départ dans *Treffpunkt im Unendlichen*, p. 46 et suivantes

²⁵⁴ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981, p. 173

Darmstädter est convaincu de ne pas suffire à Tom, tout en gardant une étincelle d'espoir du contraire :

Er muß sich gräßlich mit mir gelangweilt haben. / Aber die Kissenschlachten morgens waren doch sehr lustig.²⁵⁵

Il est vrai que Tom semble se réjouir des avantages que la situation financière de Darmstädter lui procure, sans pour autant répondre aux avances de Darmstädter. Celui-ci se résigne :

« (...) Und Tom will nicht einmal mit mir schlafen - ». ²⁵⁶

Tout cela, le manque de dialogue, le sentiment d'être à la fois insuffisant et rejeté, fait que Darmstädter se replie sur lui-même.

Il renonce certes à Tom, mais la manière dont il le fait, trahit une certaine jouissance. Voici ses pensées juste avant de se donner la mort :

Nie wieder dein Haar, träger Blick, breite Stirn und ungeschickter Mund. Ich danke ab. Nie mehr dein Schritt, dein Atem, dein Geruch. Nie mehr deine Schultern berühren. Dein Oberkörper naß, (...).²⁵⁷

Ce ne sont pas seulement la mélodie et l'intonation progressive de cette phrase qui trahissent la jouissance. Celle-ci est confirmée aussi par le fait que, tout en renonçant, Darmstädter se représente toujours le désir que le corps de l'autre évoque en lui.

Darmstädter n'admet pas la désillusion : l'aveu, celui d'être rejeté et d'avoir à renoncer, se transforme en un sentiment de triomphe :

Tiefste Niederlage - endgültigster Sieg.²⁵⁸

À l'instar de Socrate, Darmstädter s'était engagé dans une voie dont le but fut déterminé d'avance : « Er hat das Gesicht meines Schicksals »²⁵⁹, dit il à Massis. Il est vrai, Darmstädter atténue cette remarque : « Er kann der Anfang zu etwas Unerhörtem für mich sein »²⁶⁰, mais il n'empêche que son

²⁵⁵ Ibid., p. 178

²⁵⁶ Ibid., p. 172

²⁵⁷ Ibid., p. 177

²⁵⁸ Ibid., p. 179 aussi : *Der Dunkle geht an dem Hellen zugrunde, aber in der Extase erhebt er sich weit über ihn (...)* ; souligné par moi-même.

²⁵⁹ Cf. op. cit. p. 150 ; souligné par moi-même

²⁶⁰ Cf. op. cit. ; souligné par moi-même

besoin de Tom est total : Voici un passage qui montre tout ce que Darmstädter associe à l'idée de Tom :

Den Erben laß verschwenden. / Abdanken. / Ich danke ab. Nie wieder eine Zeile von Goethe, von George, von Paul Valéry. Nie wieder ein Ton von Bach oder Strawinsky. Ich danke ab. Nie wieder Sonne, Wind, Nacht, salzige Luft, Regen, schwarzes Brot, weißes Brot, Obst, Lachen und Schlafen, nie wieder Berlin, Ostsee, Schwarzwald, Paris, Nizza.²⁶¹

De même que Socrate, Darmstädter attribue à Tom un rôle qui entrave toute possibilité d'échange :

Solange die Atome meines Leibes aneinanderhalten, werden sie dir zustreben. Aber ich löse den Bann, der sie hält, ich löse ihn eigenmächtig.²⁶²

Pour conclure, voici la seconde opposition qui se remarque dans *Treffpunkt im Unendlichen* : celle entre Darmstädter et Sebastian. En quoi renseigne-t-elle ?

Il convient de signaler d'abord que Sebastian, contrairement à Darmstädter, est installé du côté de la vie : face aux refrains de Darmstädter qui débutent sur « Nie wieder (...) »²⁶³, la pensée de Sebastian se situe à l'opposé :

Sebastian tastete und schnupperte gierig. Das ist also zweifelsohne noch Leben : Staub, Samt, Ruß. (...) (Das ist also noch Leben, das habe ich noch) (...) dieses Licht spüre ich noch, diesen Ton fange ich auf (...).²⁶⁴

Le fait que Sebastian, par rapport à Darmstädter, se trouve exactement sur l'autre versant, est souligné par le contexte. Il faut rappeler que les paroles de Darmstädter au sujet de la jouissance sont prononcées juste avant qu'il ne se donne la mort. Tandis que le discours de Sebastian se situe à un moment où il semble avoir dépassé son désir de mort :

Wenn man mit allen Kräften an den Tod gedacht hat, lernt man schließlich eine neue Art, das Leben zu fassen.²⁶⁵

²⁶¹ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981, p. 176-177 (le contexte met en évidence que Darmstädter associe Tom à « Der Erbe ».)

²⁶² Ibid., p. 179 ; souligné par moi-même

²⁶³ Cf. ci-dessus : à titre de rappel, les deux citations qui débutent respectivement sur : *Nie wieder Dein Haar, (...)* : *Nie wieder eine Zeile von Goethe (...)*

²⁶⁴ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981, p. 27-28 ; souligné par moi-même.

²⁶⁵ Ibid., p. 28

En comparant les termes « Nie wieder » et « noch », un certain radicalisme se manifeste. On est amené à penser que par là s'exprime l'attitude du *tout l'un ou tout l'autre*. Ce radicalisme s'accroît encore, si on se remémore que derrière les deux façons de penser se devine la soif de vivre. Cela nous autorise à déduire que le personnage de Sebastian et celui de Darmstädter au fond en font qu'un : l'extrême polarisation de cette conscience fait penser à ce qu'on appellerait en allemand « Gratwanderung » : une image qui dit clairement que la vie est sur le point de s'échapper, peu importe le côté d'où on la regarde.

On note ainsi que la relation entre Darmstädter et Tom se caractérise par un besoin de totalité, par le refus d'échange de la part de Darmstädter vis-à-vis de Tom et enfin par la hiérarchie qui installe Darmstädter du côté des vainqueurs. L'extrême polarisation entre Darmstädter et Sebastian situe l'impossibilité d'échange dans une *même* conscience : les deux *Je* potentiels s'inscrivent dans un face à face et sont loin de pouvoir se rejoindre.

2. 2. 4. Conclusion

Les ruptures qui s'étaient révélées au cours de l'analyse temporelle, inscrivaient l'ensemble des textes dans un espace clos. La production de sens à partir du personnage de Johanna avait attiré l'attention sur le caractère illusoire du présent autobiographique.

La manière, dont une certaine polarité structure les textes qui développent la genèse de Johanna, confirme l'illusion : Christiane reste sur un sentiment fixe à la fois de dépendance et d'admiration face à Till. Le départ de Socrate est - comparé à Alcibiade - un départ en vainqueur, mais il se fonde sur une illusion. Il va de même pour Darmstädter qui - en se donnant la mort - croit transformer sa défaite vis-à-vis de Tom en une victoire. L'illusion se dessinant ainsi, va de pair tantôt avec un refus d'échange tantôt avec un refus de désillusionnement. Ce sont les principaux facteurs qui menacent l'espace d'équilibre d'un *Moi* qui se projette en même temps qu'il tâche de se centrer.

La relation entre Darmstädter et Sebastian, qui relève d'une même conscience, s'avère ainsi d'une importance capitale. Elle illustre en effet deux *Je* potentiels dont le rapport binaire s'inscrit en faux contre tout processus d'apprentissage qui serait autocritique²⁶⁶.

²⁶⁶ La notion de l'apprentissage autocritique renvoie à Peter Sloterdijk, cf. ci-dessus : B. 3. Thématique, p. 19 et suivantes.

2. 3. Les *Je* potentiels de Johanna

2. 3. 1. Les *Moi* antérieurs de Johanna

Avant d'examiner les *Je* potentiels tel qu'ils se manifestent une fois que Johanna sera entrée en scène, il convient de faire le point sur ses *Moi* antérieurs. La conscience de Johanna oscille entre le désir de mourir et le désir de vivre. En ce qui concerne les protagonistes précédents, la problématique s'avère être la même : une même conscience se manifeste pour Christiane et Till, pour Socrate et Alcibiade et enfin pour Darmstädter et Tom. Ceci permet de mettre les *Je* potentiels du personnage de Johanna au même plan que ceux de ses prédécesseurs. Tous ces protagonistes - qui se révèlent ainsi comme les *Moi* antérieurs de Johanna - se divisent alors entre ceux qui sont installés sur le versant de la mort et ceux qui se trouvent du côté de la vie. L'hésitation entre les deux versants est formulé d'ailleurs par Sebastian au moment où il est en train de prendre le train. Une des personnes qu'il laisse sur le quai de la gare est Richard Darmstädter.

Welcher Schriftsteller (...) hat gesagt, bei jeder Abreise verwandelt sich der, welcher am Coupéfenster steht, in einen Pfeil, der gefiedert ins Freie zieht ; der aber, der am Bahnsteig zurückbleibt, in ein Ei, aus dem die Bewegung noch nicht geboren ist.²⁶⁷

Il faut signaler ici :

On dénote, très schématiquement, une même conscience à la base de tous les *Je* potentiels, y compris chez Johanna.

Selon Gunter Volz, Klaus Mann fait de son *Moi* un objet de réflexion²⁶⁸, car il est en quête de son identité. Cette quête se réaliserait autour d'un dialogue avec soi même :

Vielmehr ist es das Fehlen eines solchen 'Sinnes' (Lebens-Sinnes), (...) der zum Anstoß des autobiographisch vermittelten Dialogs mit sich selbst wird.²⁶⁹

²⁶⁷ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981, p. 24-25 ; il va de même pour Alcibiade : au moment où Socrate lui présente ses adieux, Alcibiade serait prêt à commencer à vivre :

ALKIBIADES : *Sokrates ! Auf meinen Knien, laß dieses Gespräch nicht zu Ende sein ! Wir fangen doch eben erst an !*

Cf. Klaus Mann, *Athen*, in : *Der Siebente Engel, Die Theaterstücke*, RORORO, 1989, p. 312

²⁶⁸ *Daß Klaus Mann überhaupt nach sich selbst fragt und sein Ich zum Gegenstand autobiographischer Reflexion macht, (...)* in Gunter Volz, *Die Sehnsucht nach dem ganz anderen*, 1994, p. 129

²⁶⁹ Cf. op. cit. ; souligné par moi-même.

Comme l'impossibilité du dialogue a été démontrée pour ce qui est des protagonistes antérieurs à Johanna, c'est précisément la notion du dialogue qu'il faut remettre en question. Ceci sera proposé de façon détaillée à partir du conflit individuel de Johanna.

2. 3. 2. Le conflit individuel de Johanna

Pour approfondir la question de savoir si le présent autobiographique se fonde sur une illusion, il convient d'observer, comment les *Je* potentiels de Johanna gèrent le conflit individuel ?

Peter Sloterdijk suggère :

Jedes Ich lebt einerseits (...) aus seinem naturwüchsigen Selbstverständnis, andererseits hat es immer auch die Möglichkeit vor sich, dieses Selbstverständnis durch forschende Kommunikation mit sich selbst aufzubrechen und weiterzuentwickeln.²⁷⁰

Qu'en est-il de Johanna ?

Celle-ci incarne en effet à elle toute seule les versants de la vie et de la mort. De plus, aucun dialogue ne se manifeste entre ses deux *Moi* : entre le moment où Johanna exprime à plusieurs reprises son désir de mort²⁷¹ et le moment où elle appelle à la lutte,²⁷² il n'y a aucune indication justifiant son changement d'attitude. Certes, il y a le fait qu'elle apprend la mort de Bruno, mais pourquoi ne s'effondre-t-elle pas davantage ? La mort de Bruno se révèle en fait comme le point déclencheur de l'attitude du *tout l'un ou tout l'autre*. Elle fournit l'élément nécessaire à la production de sens : elle permet en effet à Johanna de canaliser l'énergie qui jusqu'alors alimentait la souffrance vers un but concret et positif. En optant pour ce but, Johanna élude en quelque sorte son conflit individuel, à savoir son désir de mourir. Au sujet des « conflits intérieurs » Peter Sloterdijk parle de « Stör-Erfahrungen ». Il dit :

Sie (die Stör-Erfahrungen) umfassen die Gruppen der Erfahrungen von Zweideutigkeit, (...) Unentscheidbarkeit von Problemen, die Erfahrungen mit dem Widerspruch, mit dem Konflikt, (...) Die Frage

²⁷⁰ Peter Sloterdijk, *Literatur und Lebenserfahrung*, 1978 : p. 112 ; souligné par moi-même.

²⁷¹ Cf. Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 227-230

²⁷² Cf. op. cit. p. 241

ist nun, welche Strategien das Individuum im Umgang mit der Kategorie der Störfahrungen bei sich ausbildet. (...) Dem Individuum stehen mehrere Stellungnahmen (...) für Störfahrungen offen ; entweder es « stolpert » an den Widersprüchen und nimmt die Erfahrung als kritisches Motiv in sich auf, indem es (...) sich sensibilisiert und ein Interesse an der Auflösung der Widersprüche entwickelt ; oder es versucht sich aus seiner eigenen Erfahrung herauszustehlen, indem es seine eigene Wahrnehmung rigide organisiert und nur noch selektiven Umgang mit eigenem Erfahrungsmaterial betreibt - (...).²⁷³

Johanna semblerait faire partie de la deuxième catégorie : elle refoule son désir de mort. Elle semble en avoir honte :

(...), denn sie mußte sich schämen ; was sie gestand, war von der Art, daß sie sich schämen mußte.²⁷⁴

Vis-à-vis d'elle-même, Johanna ne supporte pas le désillusionnement : au lieu d'endurer son conflit individuel, elle s'arrache à elle-même, pour se lancer vers autre chose : vers l'engagement politique. Pour camoufler la rupture, elle fait appel au destin :

« Unser ganzes Heldentum wird sein, nicht unterzugehen, ehe es unser Schicksal verlangt »²⁷⁵

La narration débouche finalement dans un monologue du narrateur.²⁷⁶ Autrement dit, le monologue de ce dernier se substitue en quelque sorte au dialogue intérieur de Johanna : le conflit entre les deux *Je* de Johanna aboutit à une impasse. L'hypothèse qui attribue au présent autobiographique un caractère illusoire, s'avère ainsi d'autant plus fondée.

2. 3. 3. De nouveaux dédoublements de Johanna

Cependant l'histoire ne se termine pas là. De nouveaux dédoublements se produisent. En quoi sont ils significatifs ?

Au fil du texte, des ressemblances entre Johanna et Ragnar se précisent. Voici deux passages qui se prêtent à la comparaison. D'abord Johanna qui s'adresse à Ragnar :

« Ich habe nicht gewußt, daß ein so großer Haß in dir ist gegen mein Volk. (...) Aber ich habe keinen Grund und kein Recht, mein Land zu verteidigen (...). Seine Schande ist (...) zu groß. (...) es liegt an uns, eine

²⁷³ Peter Sloterdijk, *Literatur und Lebenserfahrung*, 1978, p. 113-114 ; précisé et souligné par moi-même.

²⁷⁴ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 228 (Johanna parle de son désir de mort à Ragnar.)

²⁷⁵ Ibid., p. 241

²⁷⁶ Cf. op. cit. p. 241-242

Zukunft für dieses Land zu erzwingen, die dem widersprechen wird, (...) Und bis dahin mag jede Schmähung unwidersprochen bleiben, damit sie täglich der Stachel ist, der uns treibt ».²⁷⁷

On le voit, Johanna - tout en étant extrêmement partiale - a besoin à la fois de se soumettre et de souffrir afin de libérer une certaine force.

En comparaison, voici les paroles de Ragnar qu'il adresse à Johanna au sujet de son père :

« Aber sie (meine Mutter) hatte jeden Tag zu leiden unter ihm, jeden Tag hatte er eine neue Grausamkeit für sie parat, ganz entsetzlich - ganz entsetzlich hat er sie gequält. (...) Karin und Jens haben ja immer seine Partei ergriffen, (...) Aber ich habe ihn (meinen Vater) immer gehaßt, von Anfang an, konsequent. Ich habe so wahnsinnig gewünscht, daß er sterben soll, (...) als ich größer war, dachte ich, daß ich es erzwingen könnte ».²⁷⁸

Ce rêve offre les mêmes caractéristiques que le discours de Johanna analysé plus haut : on y reconnaît autant les aspects de la partialité que ceux de la soumission et de la souffrance. D'ailleurs, tout au long du texte, Ragnar est présenté comme un homme d'un tempérament explosif. De même que Johanna est qualifiée par l'adjectif « finster²⁷⁹ ».

Les ressemblances entre Johanna et Ragnar se précisent au travers d'un rêve de Johanna, qui à son tour rappelle le rêve de Ragnar annoncé ci-dessus. Voici brièvement le rêve de Ragnar :

« In diese Zeit also mußte ich zurück mit meinen Träumen » erzählte er (Ragnar) düster (...) « Papa ist leider auch vorgekommen, (...) Es war eine Szene wie ich sie tausendmal erlebt habe mit ihm. Mama saß ganz geduckt an einem Tischchen, er (...) machte ein Donnerwetter (...) Mama widersprach nicht - das hat sie niemals getan - (...) Schließlich sprang er auf sie zu - mit einem mächtigen Satz, (...) grauenhaft, (...) und ins Gesicht schlug er sie, mit der Reitpeitsche (...) Mamas Gewimmer hat mich dann aufgeweckt ».²⁸⁰

Ce rêve est décrit de façon aussi détaillée, afin de le saisir dans son rapport à celui de Johanna abordé ci-dessous :

Sie (Yvonne, Johanna, Ragnar) treten in einen hallenartigen Raum, er ist beinahe dunkel, eine breite (...) Treppe führt in die Dämmerung (...) hinauf. Eine Tür öffnet sich im Hintergrund, eine dunkle Gestalt tut einige gravitatische Schritte, gleichzeitig humpelt ein alter Diener (...) die Treppe herunter. (...) mit der

²⁷⁷ Ibid., p. 239 ; souligné par moi-même.

²⁷⁸ Ibid., p. 216 (Jens et Karin sont frère et sœur de Ragnar ; souligné et précisé par moi-même)

²⁷⁹ À titre d'exemple : op. cit., p. 34

²⁸⁰ Ibid., p. 215-216 ; souligné par moi-même.

Lampe bleibt er beim Gravitätischen stehen. Es ist der Vater²⁸¹. / (...) Yvonne wagt (...) einige Schritte, (...) den Arm schützend vors Gesicht gehalten, als fürchtete sie, dieser alte Edelmann werde sie schlagen. (...) sein Gesicht ist das eines spanischen Würdenträgers zur Zeit der Inquisition. Hinter der offenen Tür singt eine engelsreine Stimme, Gitarrenklänge begleiten sie. « Das ist er, oh mein Liebling ! » schreit Yvonne und will am Vater vorbei. Der hebt gebieterisch den Arm. « Anna, du wagst es ! » tönt seine schreckliche Stimme. - « Ich will zu ihm ! » ruft Yvonne und macht einen jähen Sprung, um am Vater vorbeizukommen. Aber er scheint eine magische Linie gezogen zu haben, die sie niemals übertreten darf. Sie stockt im Sprunge, muß stehen bleiben, der Vater braucht den gereckten Arm nicht zu rühren. Da erscheint der Liebling in der offenen Tür. Er trägt einen weißen Matrosenanzug, eine Gitarre, mit bunten Bändern verziert, (...) Annas Sohn ist schön wie ein Engel. « Mein Sohn - laß mich zu ihm ! Du kannst ihn mir nicht verweigern ! » schreit Anna-Yvonne und springt von einem Fuß auf den anderen, an Ort und Stelle, da sie über die magische Linie nicht springen kann. (...) « Hinaus (...) ! » donnert der (...) Alte. « Muß ich meinen Fluch (...) wiederholen ? » - (...) « Ich habe dir²⁸² auch etwas mitgebracht, (...) Diese zauberhafte Kröte (...) » Um den Alten zu überrumpeln, schleudert sie Herakles unvermittelt dem Knaben zu. Aber der Alte, hochspringend, (...), fängt das Tier im Fluge auf, seine Fahrt zum jungen Herrn unterbrechend, ver hindernd ; und, (...), schleudert (...) Herakles wieder dorthin zurück, woher er kam. (...), inzwischen ist der Knabe schon in der offenen Tür angekommen, Licht, das von hinten auf ihn fällt, liegt wie ein Glorienschein um sein kindlich ernstes Hapt. « Weg jetzt, hinaus ! » ruft der Vater (...) Der Knabe lichtumflossen, schön und traurig wie ein Cherub, griff in die Saiten seines geschmückten Instruments. Ein Klage ton rauschte auf. ²⁸³

Afin de rendre ce rêve accessible au lecteur, voici quelques indications. D'abord il faut préciser la place d'Yvonne dans ce rêve : belle femme, danseuse et vagabonde, Ragnar avait connu Yvonne à Paris. C'est une fille sans patrie à la recherche et de sa famille et de son fils. Non seulement Yvonne rappelle la vie antérieure de Ragnar - elle frôle la débauche - non seulement entre elle et Ragnar existe un lien de parenté, mais elle est également rejetée par son père. Le rêve est le nom de la tortue le signalent.²⁸⁴ Le personnage majestueux renvoie clairement au père de Ragnar : on le voit à la manière dont la mère de Ragnar parle de son mari :

« Seit Gunars Tod hatte sie (Karin) nur noch einen einzigen Menschen, zu dem sie wirklich Vertrauen besaß : ihren seligen Vater. » (Die letzten Worte merkwürdig feierlich-zeremoniell ausgesprochen, so wie man eine verstorbene Majestät erwähnt.)²⁸⁵

²⁸¹ Il s'agit du père d'Yvonne qui refuse de lui rendre son fils.

²⁸² Yvonne s'adresse à son fils.

²⁸³ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 193-195 ; souligné et précisé par moi-même

²⁸⁴ Selon la mythologie grecque, Héraclès fut privé de son droit d'aînesse : cf. *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, sous l'édition de Michael Grant et John Hazel, dtv, Munich, 1993

²⁸⁵ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 96 ; Gunar fut le fiancé de Karin ; souligné par moi-même

Si l'on tient compte également que la relation entre Yvonne et son père est marquée par la soumission et la souffrance, on est autorisé de conclure qu'Yvonne est un double de Ragnar.

La problématique des deux rêves étant identique - elle véhicule en fait celle de l'identité²⁸⁶ - ils se distinguent cependant sur un point capital : la façon dont le rêve de Johanna est présenté témoigne - comparé à celui de Ragnar - d'une mise à distance :

Es wurde ein höchst wunderlicher Ausflug, ja er hatte alle Eigenschaften des Traumes, so daß er Johanna nicht als eine Realität, nur als eine gehetzte Folge von zugleich konfusen und unbarmherzig logischen Bildern im Gedächtnis blieb. Später fragte sie sich oft allen Ernstes, ob sie dies wirklich erlebt oder nur geträumt habe - (...).²⁸⁷

La présentation du rêve de Johanna traduit en fait une hésitation : la mise à distance de la réalité douloureuse vécue par Ragnar.

Sans aborder l'aspect psychanalytique de ces rêves, on est en droit de noter que le père représente un obstacle dans les deux rêves. Supposant que d'une part Ragnar et Johanna émanent d'une même conscience, et que d'autre part Yvonne représente en quelque sorte Ragnar, on constate le dédoublement suivant : Johanna - qui est aussi Ragnar - rêve d'Yvonne, qui à son tour renvoie à Ragnar. On assiste ainsi à un dédoublement triple qui nous indique les trois *Je* potentiels d'une même conscience.

Il convient d'insister sur le fait que le but symbolisé par l'enfant reste un but auréolé et imagé, car la tentative d'Yvonne de récupérer son fils échoue. Un désillusionnement se produit : le rêve débouche sur la réalité, où Yvonne, Johanna et Ragnar se retrouvent dans une chambre d'hôtel. Au moment où Yvonne s'effondre, elle se transforme en vieille femme :

Im unwirtlichen Hotelzimmer dann brach sie völlig zusammen. Ja, sie war wirklich zur alten Frau geworden unter dem verfluchenden Blick ihres Vaters, (...) zu Ende war sie mit allen ihren Künsten.²⁸⁸

²⁸⁶ Le fait que le père appelle Yvonne par un autre nom (Anna) au moment où celle-ci s'apprête à franchir la ligne magique, souligne la problématique d'identité véhiculée par le rêve.

²⁸⁷ Cf. in : Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 192

²⁸⁸ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p.195

Le désillusionnement se produit certes, mais il est en quelque sorte transposé sur un personnage neutre : celui d'Yvonne. Ce désillusionnement n'atteint en rien l'illusion qui sera maintenue par l'image auréolée du rêve, associée à Johanna. Tout au contraire, l'effet de la ligne magique accentue le phénomène du *tout l'un ou tout l'autre* : soit d'un côté une identité intacte, soit de l'autre côté une identité brisée.

2. 3. 4. Conclusion

L'illusion autour du présent autobiographique révèle en fin de compte la menace qui pèse sur l'espace d'équilibre de Johanna. Il s'avère en fait que ses *Moi* antérieurs sont dans l'impossibilité de dialoguer : en général, les *Moi* qui tentent de se centrer, refusent tout dialogue et décident de mourir. L'extrême polarité entre les *Moi* antérieurs à Johanna se retrouvera dans le personnage de Johanna même. Elle sera à la base de ses *Je* potentiels. Ces deux *Je* potentiels incarnés par Johanna ne dialoguent pas, mais s'opposent l'un à l'autre. La Johanna - active et prête à vivre - ne peut pas communiquer avec celle qui s'abandonne, celle qu'elle rejette, et qu'au bout du compte elle finit par ignorer. La mise en scène du personnage d'Yvonne, témoigne de nouveaux dédoublements du *Moi* de Johanna. Ils traduisent la tentative de mettre à distance un conflit d'identité, sans pour autant pouvoir le résoudre. C'est ainsi que la conscience tourne autour d'elle-même. Loin de pouvoir rejoindre l'Autre, elle ne saurait trouver d'issue, car au dialogue des *Je* potentiels se substitue à nouveau l'image. C'est ce manque de dialogue qui confirme à nouveau l'illusion du présent autobiographique. Le manque de dialogue explique aussi les ruptures de Barbara et de Marion, car ces personnages renvoient à la même conscience que celui de Johanna.

2. 4. Les clôtures dans *Der Vulkan*

2. 4. 1. Préliminaires

L'impossibilité du dialogue - en ce qui concerne à la fois les *Moi* antérieurs de Johanna et Johanna même - est avérée. Avant d'examiner le rôle de l'écriture quant à cette impossibilité de dialogue, il faut s'assurer de son parcours. Compte tenu du corpus de cette analyse, il semble osé de considérer l'échec de Johanna comme un arrêt définitif du projet autobiographique. À cet égard, une remarque

de Gunter Volz est importante : Volz souligne en effet que la quête d'identité marque l'œuvre dans sa globalité :

Kennzeichnend für Klaus Manns biographische Entwicklung ist, daß diese Spannung (die Spannung zwischen selbsterlebter Fragmentarität einerseits und Sehnsucht nach Identität andererseits) aufrechterhalten und nicht durch eine diese aufhebende, endgültige Form von Identität abgeschlossen wird.²⁸⁹

Pour ce qui est des deux romans qui suivent *Flucht in den Norden* - à savoir *Symphonie Pathétique* et *Mephisto* - cette étude se limite aux résultats acquis : Höfgen comme Ilitch se révèlent incapables de dialogue. Leur rapport à l'Autre est un rapport figé.

Voici la démarche de la présente étude :

En ce qui concerne la thématique dans *Der Vulkan*, cette partie se contente dans un premier temps à donner un bref résumé de la constellation des personnages, puis, tout en tenant compte de son espace autobiographique, à donner quelques indications au caractère clos de ce texte.

2. 4. 2. Constellation des personnages dans *Der Vulkan*

Passer en revue tous les personnages principaux de *Der Vulkan*, dépasserait largement le cadre de cette analyse. Selon Michel Grunewald, ce roman représente « une chronique de l'exil qui s'étend sur les six années précédant la guerre et se déroule dans les principaux pays ayant accueilli des réfugiés politiques allemands ». ²⁹⁰ Bien que la diversité des personnages soit vaste, le caractère de la majorité d'entre eux se laisse insérer dans le tissu romanesque tel que nous le connaissons déjà, et tel qu'il était annoncé dans *Treffpunkt im Unendlichen*.

La problématique de l'intellectuel dégoûté de son époque par exemple, alors représenté par Sylvester Marschalk, se retrouve dans *Der Vulkan* incarné par David Deutsch : saturé de son rôle d'intellectuel, confronté au plus fort au problème de l'individuation, il décide de quitter l'Europe :

« (...) Ich ertrage es einfach nicht mehr - : dieses Monologisieren ; dieses In-den-luftleeren-Raum-Sprechen... (...) - mit den Fäusten arbeiten - (...) Europa hinter sich lassen, seine schal gewordene Problematik überwinden ; heimkehren zu den primitiven Formen des Lebens, (...) für die Familie schaffen, (...) ». ²⁹¹

²⁸⁹ Gunter Volz, *Sehnsucht nach dem ganz anderen*, 1994, p. 130

²⁹⁰ Michel Grunewald, *Klaus Mann 1906-1949*, 1984, vol I, p. 143

²⁹¹ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 485-487

Sylvester Marschalk donne également naissance au personnage de Marcel Poiret - intellectuel et Parisien - qui quitte la France pour passer à l'action en Espagne, où il s'engage contre le fascisme. À l'opposé de Poiret se situe Kikjou. Ce dernier incarne l'esprit : il est croyant et persuadé que la force de l'esprit est un moyen efficace pour s'opposer au fascisme dans le monde.

Le personnage qui correspondrait à Richard Darmstädter est Martin Korella : homosexuel, écrivain et philosophe, Korella finit également par se suicider. Signalons enfin Tilly : elle n'est pas seulement la sœur de Marion, mais aussi son pôle opposé. Face à Marion qui opte pour la vie, Tilly se suicide. Cette relation reflète par là-même celle entre Sonja et Greta dans *Treffpunkt im Unendlichen*.²⁹²

Toutes ces observations révèlent une certaine constance de la constellation des personnages par rapport à l'œuvre.

2. 4. 3. Le caractère clos du *Der Vulkan*

2. 4. 3. 1. Les clôtures thématiques

Le conflit de génération tel qu'il était déjà apparu dans les textes antérieurs²⁹³ se reproduit dans *Der Vulkan*. Bien que ce conflit se résolve en partie au travers de la mère de Marion²⁹⁴, il réapparaît de plus belle avec les parents de Parcel Poiret. Voici le commentaire de ce dernier :

'Mein Vater', pflegte Marcel zu konstatieren, 'war ein degeneriertes Schwein. Nach außen der gute Patriot, (...) ; in Wahrheit versoffen, faul, lasterhaft. Er haßte meine Mutter. Das dürfte der einzige menschliche Zug an ihm gewesen sein (...) Madame Poiret ist eine Hyäne. (...) Madame Poiret ist Scheusal'.²⁹⁵

La relation entre père et fils, telle qu'elle s'était esquissée autour de Richard Darmstädter et de Ragnar, se reproduit de façon identique avec les personnages de Kikjou et de Martin Korella. Autant le père de ce dernier que le père de Kikjou,²⁹⁶ se caractérise par l'incompréhension complète à l'égard de son fils. Etant donné que le père à Marion est mort, nous sommes donc autorisés à dire que l'image du père n'a pas changé.

²⁹² En effet, Sonja et Marion tranchent en faveur de la vie, tandis que Greta et Tilly se résignent.

²⁹³ Cf. *Die Jungen, Athen, Flucht in den Norden*

²⁹⁴ Cf. Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 306

²⁹⁵ Ibid., p. 28-29

²⁹⁶ Cf. op. cit. p. 226 et p. 518

La problématique entre résignation et la volonté de lutter ressurgit également au travers de Martin et Marion. Voici leur discussion qui montre que Martin - à l'instar de Piotr Ilitch - se laisse mourir. Marion s'emporte :

« Du machst es dir leicht ! Es muß verdammt bequem sein, dazusitzen, (...) und zu murmeln : Ich habe keine Kraft und keine Hoffnung mehr... » - Er (Martin) lächelte müde. « Du meinst, das ist so besonders bequem ? » Sein verschleierter Blick streifte spöttisch ihre empörte Miene. « Aber herumzugehen mit Gebärden wie ein Fahnenchwinger (...) während man doch auf's Haupt geschlagen ist, (...) das ist wohl das Wahre ? ».²⁹⁷

Martin ne réussissant pas à tenir tête à Marion, se replie sur lui-même.

L'utopie en matière politique se manifeste à nouveau dans *Der Vulkan* avec Benjamin Abel. Son discours renvoie exactement aux idées déjà exprimées par Klaus Mann dans *Heute und Morgen* :

« Die Menschheit ist jung, sie tritt gerade erst ins Mannesalter ein. Ihre Pubertäts-Krankheiten sind besorgniserregend, wir konstatieren garstige Symptome ». ²⁹⁸

De même que pour Socrate, le rôle de l'individu est inclus dans l'utopie politique de Abel. Il ne consent pas aux objections de Marion pour qui la vie familiale représente un bonheur égoïste. Il lui répond :

« Es ist kein kleines, privates Glück ! (...) Ein schwieriges, tiefes Glück (...). Nun müssen wir's tragen und fruchtbar machen. (...) »²⁹⁹

Dans le domaine de la dépendance, deux configurations sont intéressantes : celle autour de Martin Korrella et de Kikjou, et celle autour de Tilly et Marion.

Martin est de toute évidence un être qui vit mal la solitude et qui - à l'instar de Richard Darmstädter d'ailleurs - a tendance à dépendre de ses amis. Tout en vivant avec Kikjou, il ne veut pas admettre que les visites de Marcel Poiret - dans l'appartement que Martin et Kikjou occupent - sont plutôt destinées à Kikjou qu'à Martin³⁰⁰. La dépendance de Martin vis-à-vis de Kikjou se montre surtout à

²⁹⁷ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 259

²⁹⁸ Ibid., p. 457 ; cf. à titre de comparaison : Klaus Mann, *Heute und Morgen, Zur Situation des jungen geistigen Europas*, RORORO, 1992, p. 151 -152

²⁹⁹ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 515 ; Abel fait ici allusion à l'enfant qui va naître

³⁰⁰ Cf. op. cit. p. 154

travers le fait que c'est toujours Kikjou qui part et Martin qui reste³⁰¹. C'est après le premier départ de Kikjou que Martin s'abandonne pour la première fois à la drogue. Au bout de multiples déchirements, de départs et de retrouvailles, c'est Kikjou, devenu morphinomane à son tour, qui prend l'initiative de rompre la relation.

« Ich verlasse dich, Martin. Morgen beginne ich eine Entziehungskur, die ich durchzuführen gedenke. (...) Denn ich will leben. Gott hat mich nicht dazu geschaffen, daß ich mich zugrunde richte (...) ».³⁰²

Martin n'essaie pas vraiment de renoncer à la drogue. Après le départ de Kikjou, il ne voit pas la raison :

« Wenn ich nur einen guten Grund wüßte, um es (das Spritzen) nicht zu tun (...) Kikjou wäre ein Grund gewesen ».³⁰³

Cette remarque dénote une fois de plus la dépendance de Martin vis-à-vis de son partenaire.

Etroitement liée à la problématique de la dépendance est celle de la hiérarchie entre les êtres. Elle ne cesse de se glisser tout au long de l'œuvre.

Face à Marion se situe Tilly³⁰⁴ : elles se trouvent toutes les deux enceintes. Elles savent que dans l'avenir leurs enfants n'auront pas de père. Marion décide de garder l'enfant et de vivre, tandis que Tilly décide de se suicider avec l'enfant. Avant de se donner la mort, elle écrit à sa sœur :

‘Für dich ist das etwas ganz anderes, Marion, du bist ein starker Charakter, und du kannst kämpfen, du kannst herrlich kämpfen, es ist eine Freude, dich kämpfen zu sehen. / Aber ich kann nicht kämpfen.’³⁰⁵

Tilly se sent de toute évidence inférieure à sa sœur. En optant pour la mort, elle renverse cependant - à l'instar de Darmstädter et de Socrate - cette hiérarchie. Sa lettre se termine ainsi :

‘(...) - ich freue mich sogar etwas darauf zu sterben. Natürlich habe ich auch Angst, aber es ist eine ziemlich schöne Angst, (...), wie die Angst vorm ersten Kuß, nur viel heftiger, aber auch viel schöner.’³⁰⁶

³⁰¹ Cf. op. cit. p. 224

³⁰² Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 229

³⁰³ Ibid., p. 258

³⁰⁴ Le nom « Tilly » est révélateur dans l'espace autobiographique : il renvoie à « Till », c'est le nom à la fois de l'amant de Christiane et de l'amant de Vera. Pour ce qui est du premier, l'avenir reste incertain. Pour ce qui est du second, il est installé sur le versant de la mort.

³⁰⁵ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 296 ; souligné par moi-même

³⁰⁶ Ibid., p. 296

La relation entre Marion et Tilly est également significative quant à l'impact du passé. Toutes les deux se souviennent d'un même épisode³⁰⁷ : pendant leur enfance, elle passent les dimanches dans une maison d'une de leurs tantes. Leur souvenir tourne autour du parc et autour des caves de cette maison. Deux facteurs révèlent cependant une différence capitale : contrairement au souvenir de Marion, celui de Tilly est accompagné d'un sentiment de peur. Au moment où Tilly prend son tube de somnifère, elle se souvient :

Wie tief hatte sich dies alles (die Sonntagnachmittage) eingepägt in Tillys Gedächtnis ! Mit welcher schauerlich-süßer Genauigkeit stieg es nun auf (...) ³⁰⁸.

Tilly se souvient d'un paon empaillé :

Ihre Lust, das stolze, bunte, schweigende Tier zu liebosen, war ungeheur. Aber wußte man, wie das strahlende Geschöpf es aufnehmen würde ? (...) Die kleine Tilly riskierte es lieber nicht. ³⁰⁹

Le souvenir de Marion indique en revanche une différence :

'Ich habe seinen seidig weichen Bauch (den Bauch des Pfaus) gestreichelt und immer lachen müssen, wenn Tilly behauptete, er könne beißen'. ³¹⁰

De plus, Marion se souvient d'un escalier qui menait vers une cave, sans pour autant pouvoir se remémorer où l'escalier aboutit.

'(...) Aber ich finde den Weg nicht mehr die verborgene Treppe hinunter - und doch muß ich sie oft gegangen sein, Hand in Hand mit Tilly - damals in der versunkenen Zeit. - Versunkener Raum - ich finde den Zugang nicht (...)' ³¹¹

Tilly en revanche s'en souvient très précisément. Voici le narrateur qui reproduit ses pensées :

Das kleine Mädchen war ganz versessen darauf den Gang aus der Sphäre des Lichts in die Grabkammer der fleckigen Billardkugeln (...) zu tun. ³¹²

³⁰⁷ Pour le souvenir de Tilly, cf. op. cit. p. 297 (*Plötzlich erinnerte sie sich (...)*) - p. 300 ; pour le souvenir de Marion, cf. p. 459 (*Ehe sie einschlief, dachte sie noch (...)*).

³⁰⁸ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 298

³⁰⁹ Ibid., p. 299

³¹⁰ Ibid., p. 459

L'opposition entre Tilly et Marion dénote une fois de plus l'impact du passé : autant la volonté de vivre de la part de Marion que le suicide de Tilly s'inscrivent dans un rapport étroit à leur passé.

On le voit, les thèmes abordés ici, restent inchangés durant toute l'œuvre. On est en droit de poser la question, si l'instance d'écriture³¹³ a évolué : l'image du père reste inchangée. Le conflit entre résignation et volonté de vivre - il apparaît comme lié à l'impact du passé - persiste : le désir de mort s'oppose à l'utopie politique. Bien que l'illusion du réel - elle persiste à travers l'utopie politique de Benjamin Abel - soit maintenue, les frontières individuelles de l'être se révèlent inaltérables : le sentiment d'infériorité et de dépendance affective mènent au suicide.

2. 4. 3. 2. Les *Je* potentiels et le retour au présent

Dans un premier temps, ce chapitre synthétise de façon globale l'évolution des *Je* potentiels. Les retombées de cette évolution seront abordées ensuite.

David Deutsch et Marcel Poiret s'inscrivent - comme expliqué plus haut - dans la lignée de Sylvester Marschalk. Celui-ci fut le premier intellectuel à trancher en faveur de l'action. La fin de *Treffpunkt im Unendlichen* ne renseignant pas sur l'aboutissement du projet de Marschalk, il va autrement pour David Deutsch et Marcel Poiret. Deutsch, après un premier échec en tant que menuisier, apprend le métier d'horloger. Le narrateur renseigne sur une nouvelle tentative de départ de la part de David Deutsch, mais il le ridiculise en même temps. Au discours politiques de David Deutsch qui s'étendaient sur des pages,³¹⁴ le narrateur oppose la constatation laconique :

David Deutsch wollte sich als Schreiner ausbilden lassen ; hat sich auch sehr geplagt ; brach aber bald zusammen (...). Herr Nathan riet ihm Uhrmacher zu werden : dazu braucht man mehr Intelligenz und weniger Muskeln als zur Schreinerei. Jetzt kann David Uhren auseinander nehmen und zusammensetzen - : eine heikle Kunst.³¹⁵

³¹¹ Ibid., p.459

³¹² Ibid., p. 300

³¹³ Cf. ci-dessous 3. 2. 4. Conclusion, p.98

³¹⁴ Cf. Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 484 et suivantes

³¹⁵ Ibid., p. 535 (« Herr Nathan » dirige un comité de secours destiné aux réfugiés juifs.)

De même, la volonté d'agir de Marcel Poirer, dont les idées sont particulièrement significatives³¹⁶ pour l'ensemble de l'œuvre, s'efface devant la mort :

In einem Hörsaal der zerschossenen Universität von Madrid stirbt Marcel Poirer, ein Soldat (...) - er gehört zum Ganzen, zum Kollektiv : dies hat er sich immer gewünscht, es ist seine Sehnsucht gewesen, erst im Tode soll sich erfüllen.³¹⁷

On constate ainsi que Marschalk se re-décompose en quelque sorte, et que les *Je* potentiels qui se manifestent ainsi se situent sur le versant de la résignation et de la mort. La mort de Marcel Poirer, défenseur d'une « métaphysique bolchéviste », ainsi que la résignation qui se devine autour du personnage philosophe de David Deutsch, renvoient en fait à une sorte de capitulation dans le domaine politique.

Piotr Ilitch est également un personnage qui se re-décompose dans *Der Vulkan*. Le protagoniste de *Symphonie Pathétique* avait allié en lui un penchant spirituel à la tentative de rejoindre le monde à travers la musique. Dans *Der Vulkan*, ces aspects sont de nouveau répartis sur deux personnages : Malgré la décision de Kikjou de reprendre la chronique des exilés ébauchée par Martin, Kikjou s'inscrit tout de même nettement à la suite d'un Piotr Ilitch qui est croyant. Le narrateur commente :

Zuweilen legst du Rechenschaft ab vor deinem Erlöser, der geduldig lauscht - unfafbar milde und unfafbar streng. Er will die detaillierte Konfession, die exakte Beichte.³¹⁸

Martin Korella qui se laisse mourir, car il tente en vain de rejoindre le monde par le texte, s'interroge :

³¹⁶ Comme pour Socrate, la conscience du mystère va de pair avec l'idée du progrès :

'Am Baume des Umsturzes' sah er (Marcel Poirer) 'die wundersamsten Früchte keimen', wie der begeisterte Wanderer durch eine Frühlingslandschaft - und er rühmte eine (...) 'konvulsive' Schönheit, die einerseits überschwenglich irrational zu sein schien, andererseits aber in einer seltsam strengen und intimen Beziehung zu den exakten Wissenschaften stand (...); er begeisterte sich für den 'neuen wissenschaftlichen Geist' wie für eine Religion.

Cf. Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 158-159 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même

³¹⁷ Ibid., p. 358

³¹⁸ Ibid., p. 517-518

‘(...) Für wen schreibe ich diese Chronik der vielen Wanderungen und Verirrungen ? Wer wird mir zuhören ? Wo ist die Gemeinschaft, an die ich mich wenden könnte ... Unser Ruf geht ins Ungewisse - oder stürzt er gar ins Leere ? (...) Ganz stumm darf es nicht bleiben, wo so heftig gerufen wurde.’³¹⁹

Le fait que le protagoniste de *Symphonie Pathétique* se divise en un personnage qui se laisse mourir et un personnage qui opte pour la vie, est révélateur en matière d’identité : la tension entre désir de mort et de vie qui semblait s’être calmée avec Piotr Ilitch réapparaît à nouveau.

La dernière indication dans le domaine des re-dédoubllements concerne évidemment le personnage de Johanna.

On se souvient, Johanna dépasse les protagonistes qui la précèdent : elle finit, quoiqu’il s’agisse là d’une apparence, de trouver l’équilibre entre le versant de la vie et de la mort. Or dans *Der Vulkan*, cet équilibre est à nouveau mis en danger, car le personnage de Johanna se re-divise en celui de Marion et de Tilly.

Comme pour Piotr Ilitch, l’évolution de Johanna dans *Der Vulkan*, marque une régression quant à la quête d’identité.

C’est par cette régression que s’expliquent les ruptures évoquées ci-dessus, au sujet de la genèse et de l’évolution de Johanna :

Contrairement à Christiane, Johanna abandonne le rôle protecteur, pour se risquer vers l’avenir. Le fait que Marion l’incarne de nouveau prouve une fois de plus que les *Je* potentiels de Johanna ne dialoguaient pas au moment où elle prenait sa décision : le besoin de protection persiste de façon latente pour ressurgir avec Marion.

Le fait que Johanna ait résolument plaidé pour la vie, sans tenir compte des pensées métaphysiques de Socrate, s’éclaircit de la même façon : l’apparition de Tilly dénote un *Je* potentiel qui a envie de mourir. Il s’était encore manifesté au travers de Sonja, puis il avait été refoulé par Johanna, puis par Barbara et enfin par Marion.

La ressemblance entre Marion et Johanna³²⁰ renforce l’hypothèse d’un retour au présent : avec Marion, non seulement l’image de la mère qui sait et qui protège se remanifeste, mais aussi le rôle du corps ressurgit très fort.

³¹⁹ Ibid., p. 194

³²⁰ Cf. ci-dessus : 1. 4. 2. 2. L’évolution de Barbara à Marion, p. 54 et suivantes

Toutes ces observations dénotent le caractère clos de l'œuvre. Les protagonistes qui se situaient avant *Der Vulkan* tentaient de relier le désir de vie et de mort. Le fait que dans le dernier roman ces protagonistes se re-décomposent à nouveau, indique une régression en ce qui concerne la quête d'identité. Les tentatives de rejoindre la collectivité d'un Sylvester Marschalk s'avèrent vouées à l'échec. La capitulation politique qui s'annonce par là, concerne l'œuvre dans sa globalité. Les tentatives de Piotr Ilitch sont certes en partie reprises par Kikjou, celles de Johanna le sont par Marion, mais l'apparition de ces personnages renvoie à une production de sens qui - pour ce qui est de Marion - a été démontrée.

En ce qui concerne Kikjou, l'illusion de rejoindre la collectivité se manifeste encore une fois. Kikjou a encore une fois envie de lutter, d'agir. Face à l'Ange, il s'exclame :

« Die Ereignisse und Zustände sollen verändert werden, darauf kommt alles an. (...) Wie soll man sie verändern, (...), wenn man nicht einmal wagt, sie zu benennen? - Ich wage es! (...) Das Verwirrte übersichtlich zu machen; den Schmerz zu lindern, in dem man ihn analysiert - welche Aufgabe! (...) »³²¹

Ce discours renvoie au début de l'œuvre : ce sont les personnages de Marschalk, de Darmstädter et de David Deutsch qui ressurgissent. Une fois de plus, la question du dialogue se pose : l'Ange est en fait un interlocuteur qui semble bien artificiel³²² à la fin de ce texte. Selon Wilfried Dirschauer, il renvoie à une situation d'échec :

Das letzte Kapitel des Romans, das nicht die reale Handlung weiterführt, sondern die Vision eines Zwiegesprächs zwischen der seltsamsten Gestalt des Buches, dem zutiefst religiösen Kikjou, und der völlig irrealen Erscheinung des « Engels der Heimatlosen », (...) vorführt, enthüllt die Absicht des Autors, dem Romangeschehen einen metaphysischen Hintergrund zu verleihen. (...). Darüber hinaus muß zumindest die (...) Absicht einer metaphysischen Abrundung des Gesamtkomplexes « Exil » ernstgenommen werden, selbst wenn man zu der Überzeugung kommt, daß der Versuch mißlungen ist und eher von ideologischer Hilflosigkeit und argumentativer Schwäche, wenn nicht gar Ausweglosigkeit zeugt.³²³

Tout porte à croire que la mise en scène de Kikjou et de l'Ange s'inscrit, parallèlement à Marion, l'intention d'une instance narrative qui vise la production de sens. De plus, l'illusion du réel semble se déplacer vers un niveau spirituel. Voici les paroles de l'Ange :

³²¹ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 528

³²² Pour ce qui est de la stratégie narrative, cf. ci-dessous 3. 4. La perception de l'instance d'écriture à l'égard des personnages, p. 101 et suivantes

³²³ Wilfried Dirschauer, *Klaus Mann und das Exil*, 1973, p. 77-78

« Der (...) Überall-Fremde hat (...) gute Chancen, dem Allerhöchsten Plan gerecht zu werden. Ihr sollt mutig sein ; denn die väterliche Konzeption eurer Vollendung, der göttliche Wille zur Utopie, ist nicht nur sehr vernünftig, sondern auch verwegen. (...) Ihr müßt euch die Heimkehr erkämpfen, ihr Heimatlosen ! (...) ».³²⁴

C'est ainsi que *Der Vulkan* se termine sur une image qui renvoie à la notion d'espace d'équilibre, telle qu'elle a été définie ci-dessus : par le symbole du retour (« Heimkehr ») s'exprime la tentative d'un *Moi* de se centrer, tandis que le symbole de la lutte rappelle un *Moi* qui voudrait s'insérer dans le monde. Ce passage montre clairement que la quête autobiographique n'a pas quitté son point de départ.

Les clôtures dans *Der Vulkan* révèlent ainsi que l'effort de relier les *Je* potentiels - ils se caractérisent tantôt par le désir de mort, tantôt par le désir de vie - aboutit à l'échec. Le personnage de Kikjou apparaît comme l'ultime tentative de sauver l'illusion du réel. La conception de ce personnage semble cependant obéir au besoin de totalité.

2. 4. 4. Conclusion

La constellation des personnages ainsi que les thèmes dans *Der Vulkan* reflètent la problématique globale de l'œuvre. La quête d'identité et l'effort autobiographique traversent également ce texte sans pour autant témoigner d'une évolution. Malgré l'ultime tentative de vouloir déplacer la problématique vers une sphère spirituelle, ce texte met un terme à une écriture qui aurait voulu se chercher.

³²⁴ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 549 ; souligné par moi-même.

III. L'IMPACT DE L'INSTANCE D'ECRITURE

3. 1. Préliminaires

Après avoir démontré l'échec autobiographique, il serait intéressant de s'interroger sur l'impact de l'instance d'écriture.

L'opposition majeure qui sous-tend l'œuvre dans son ensemble, se profile entre l'illusion de totalité et une sorte de résignation latente. C'est dans cet entre-deux qu'une polémique intérieure se devine. Le but du présent chapitre n'est cependant pas de préciser davantage cette dernière, mais plutôt d'éclairer les procédés d'écriture qui la masquent et qui l'étouffent.

Compte tenu de son caractère fragmentaire, cette analyse se contentera dans un premier temps de déceler l'instance d'écriture à travers la continuité thématique. Par la suite, elle tâchera de préciser son impact.

3. 2. L'instance d'écriture et la continuité thématique

En ce qui concerne la continuité thématique, les principaux thèmes de l'étude autobiographique seront abordés, à savoir le thème de l'individuation et celui de la temporalité. Le thème de la prédestination sera aussi envisagé, car il semble souligner le caractère clos de cette œuvre.

3. 2. 1. L'individuation

En ce qui concerne l'aspect individuel, la tentative de rejoindre l'Autre se limite notamment à la relation entre amants. On constate de manière générale l'échec : Christiane, Alcibiade, Richard Darmstädter, Piotr Ilitch, Hendrik Höfgen, Martin Korella et enfin Vera sont des protagonistes pour qui le rapport amoureux ne se réalise pas.

Johanna est le premier personnage qui dépasse la relation amoureuse : malgré son amour pour Ragnar, elle décide de s'en éloigner pour donner un autre sens à sa vie. Au lieu de rejoindre l'Autre

en tant qu'individu, elle y aspire sur un plan collectif. Il va de même pour Barbara. Marion en revanche réussit de rencontrer l'Autre sur les deux plans.

On le voit, le problème de l'individuation - sous son aspect de la rencontre de l'Autre - traverse l'œuvre dans son ensemble. Ce qui frappe, c'est que les protagonistes pour qui le problème se situe davantage sur le plan individuel, finissent tous par le suicide.

3. 2. 2. La temporalité

3. 2. 2. 1. Le passé et l'avenir

Le passé des protagonistes se présente généralement sous l'emblème de la souffrance : Christiane et Vera³²⁵ furent soumises à leur mari. L'enfance de Höfgen était marquée par l'exclusion sociale, tandis que Richard Darmstädter, Ragnar, Piotr Ilitch, Kikjou, Martin Korella, Marcel Poiret avaient souffert d'un milieu familial caractérisé soit par l'incompréhension, soit par l'abandon. En ce qui concerne Marion et Tilly, le problème du milieu familial était en partie éludé, car leur père fut mort très tôt. Seulement en ce qui concerne Barbara et Johanna, l'enfance était décrite comme nettement positive.

Christiane, Vera, Alcibiade, Darmstädter, Ilitch, Höfgen et Korella perçoivent l'avenir sous un angle individuel : pour eux la relation entre amants représente un départ dans la vie.

Alcibiade, par exemple, dit à Socrate :

« Wir fangen doch eben erst an » !³²⁶

Darmstädter explique à Massis :

« Er (Tom) kann der Anfang zu etwas Unerhörtem für mich sein ».³²⁷

Höfgen est convaincu :

³²⁵ En ce qui concerne Christiane, cf. : 1. 4. 1. 1. L'image de la femme dans *Kindernovelle*, p. 41 et suivantes. En ce qui concerne Vera, cf. : Klaus Mann, *Der Siebente Engel, Die Theaterstücke*, RORORO, 1989, p. 390

³²⁶ Klaus Mann, *Athen*, in : *Der Siebente Engel, Die Theaterstücke*, RORORO, 1989, p. 312

³²⁷ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981, p. 150 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même

Barbara wird mein guter Engel sein.³²⁸

Piotr Ilitch enfin s'élance :

Was ist der Name meiner Gegenwart ? Da kommt aus der Nacht der Name Wladimir auf ihn zu.³²⁹

Pour ce qui en est de Johanna, Barbara et Marcel Poiret, l'avenir est lié à l'engagement collectif, tandis que Marion - de par son activité antifasciste et, de par son rapport à Abel - réunit à nouveau les deux versants. Kikjou s'investit dans l'action politique, son besoin d'intimité semble s'être déplacé vers la sphère spirituelle.

Somme toute, le thème d'un passé marqué par la souffrance parcourt l'œuvre entière. La perception de l'avenir se réalise tantôt au travers de l'être aimé, tantôt - notamment pour les protagonistes qui s'engagent collectivement - par le biais de l'action et de la lutte.

3. 2. 2. 2. Le présent

Le présent est un moment capital dans l'œuvre de Klaus Mann :

Les protagonistes qui marquent le début et la fin de l'œuvre, Christiane et Vera, se résignent et adoptent une attitude passive envers le présent. Après son échec en amour, Darmstädter perçoit le présent comme un moment transitoire dont il voudrait se détourner. À plusieurs reprises, il se dit :

Ich sollte ihm alles lassen. (...) Den Erben laß verschwenden.³³⁰

Pour Piotr Ilitch en revanche - avant de se laisser mourir - le présent doit être conquis.

Pour Johanna, le présent est ailleurs : il est à Paris, où la Résistance se rassemble pour lutter contre le fascisme. Il va de même pour Poiret qui part pour l'Espagne. Il s'interroge :

³²⁸ Klaus Mann, *Mephisto*, RORORO, 1981, p.125

³²⁹ Klaus Mann, *Symphonie Pathétique*, RORORO, 1981, p. 165

³³⁰ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981, p. 173-176

« Warum habe ich nicht fünfzig Jahre früher leben dürfen ? (...) Ach, ich wünschte mir so sehr, wir hätten die Revolution endlich hinter uns, (...) - Was sollen wir Schriftsteller, während die großen Entscheidungen fallen ? Wo sollen wir hin ? »³³¹

Barbara et Marion - elles s'inscrivent à la suite de Johanna - vivent le présent sous l'angle de la lutte. Barbara rappelle à son ami qu'il rêve d'une île où il pourrait oublier la réalité, les exigences du présent :

« Die (die Insel) gibt es nicht ! (...) Die gibt es nicht und soll es gar nicht geben, (...) ! »³³²

Marion reproche à Marin Korella de se réfugier dans des paradis artificiels :

« Es³³³ ist immer noch besser als der billige Trost in den künstlichen Paradiesen. »

Pour Martin Korella et Tilly, le présent est lié à la déception et à la souffrance. Tilly le perçoit comme une fatalité :

'Es ist also nichts mit dem großen Glück, von dem wir als Kinder geträumt haben, und mit dem kleinen Glück ist es auch nichts. Nur ein großer Haufen Schmerz war für uns vorbereitet.'³³⁴

Quant aux réflexions de Martin Korella, le présent est omis :

'Unsere jungen Brüder sollen nicht schuldig werden, wie wir es gewesen sind.'³³⁵

La configuration temporelle de cette phrase renvoie en effet au futur et au passé, sans tenir compte du présent.

Pour Kikjou enfin, le présent est devenu extase :

(...) ; du zeigst die Miene eines höchst Verzückten. Was erwartet dein verzücktes Herz ? Es erwartet nichts mehr, denn es ist glücklich.³³⁶

³³¹ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 159

³³² Klaus Mann, *Mephisto*, RORORO, 1981, p. 315 ; précisé par moi-même

³³³ « Es » renvoie à la réplique de Martin : « Aber herumzugehen wie ein Fahnenchwinger (...), während man doch aufs Haupt geschlagen ist (...) - das ist wohl das Wahre ? » ; cf. op. cit., p. 259

³³⁴ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 296

³³⁵ Ibid., p. 195

³³⁶ Ibid., p. 354

Somme toute, le présent est un moment bien précaire. Il oscille entre les pôles de la résignation et de la lutte. Pour ce qui est de la lutte, elle se réalise au travers des protagonistes qui s'inscrivent dans la production de sens : comme démontré plus haut, autant Johanna que Barbara et Marion sont des personnages qui se basent sur un faux présent. Pour les autres, le moment du présent se caractérise par une acuité extrême : c'est alors un moment de souffrance ou d'extase.

3. 2. 3. La prédestination

Un autre thème d'une grande récurrence dans l'œuvre est celui de la prédestination. Très souvent la vie est perçue comme une malédiction. Déjà le personnage de Christiane l'annonce :

« Das Nichts war ruhig und gut » dachte sie langsam, (...) « Alles Leben ist trostlos, alles Leben ist wahrhaft untröstbar. Für welchen Fluch müssen die zum Leben Verurteilten denn büßen ? - - » Sie regte sich nicht, es hungerte sie nicht, sie saß und litt.³³⁷

La vie de Richard Darmstädter est également marquée par la prédestination. Pour lui le problème de la solitude est inscrit dans le destin. Il écrit :

« (...) Die Liebe der einzige wesentliche Versuch, das tragische Phänomen der Isolierung zu überwinden. Wie jeder andere Versuch zum Scheitern verurteilt (Einsamkeit unser Teil) ; (...) »³³⁸

L'aspect de la malédiction qui pèse sur la vie réapparaît à nouveau avec Johanna : la mère de Ragnar exhorte cette dernière à plusieurs reprises :

« Aber du darfst nicht so dumm sein, dich zu beklagen, wenn die Stunde des Abschieds kommt. Warum sollte dir erspart bleiben, was keinem erspart bleibt ? »³³⁹

L'aspect de la malédiction débouche sur celui de la faute. Johanna par exemple est persuadée qu'elle aurait à rendre des comptes. Lors de son voyage avec Ragnar elle pense :

³³⁷ Klaus Mann, *Kindernovelle*, Nymphenburger, 1964, p. 76

³³⁸ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981, p. 172

³³⁹ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, à titre d'exemple : p. 159

Irgendwo zu bleiben, war gefährlich ; denn die Möglichkeit bestand, daß man dann zur Besinnung käme - (...) Mit der Besinnung mußte die Frage nach dem Sinn, ja, nach der Entschuldbarkeit dieser Reise auftauchen.³⁴⁰

L'aspect de la faute se dénote également chez Hendrik Höfgen. Après la tentative réussie de gagner la faveur du « Ministerpräsident », voici Höfgen face à lui-même :

Ahnte irgend jemand, (...), was wirklich vorging in Hendriks Brust, während er sich tief über die (...) Hand des Mächtigen neigte ? (...) War es Angst ? Es war beinahe Ekel ... Jetzt habe ich mich beschmutzt, war Hendriks bestürztes Gefühl. (...) Jetzt habe ich mich verkauft ... Jetzt bin ich gezeichnet !³⁴¹

Face à son époque qu'il ressent comme un désastre, Marcel Poiret s'interroge :

« Welche Schuld haben wir auf uns geladen, daß man uns zu solcher Strafe verdammt ? »³⁴²

Martin Korella en revanche ne pose plus de questions. Il se sent définitivement coupable. Il écrit :

'Unsere jungen Brüder sollen nicht schuldig werden, wie unsere Väter und wie wir es gewesen sind. (...) Sie sollen sich freier entwickeln (...) dürfen, als es uns gestattet war.'³⁴³

Pour Marion cependant le problème de la prédestination reste ouvert, le sentiment de la culpabilité ne s'y introduit pas :

« Ach Marcel ... Was ist uns bestimmt ? Wohin führt das alles, und wo kommen wir an ! - »³⁴⁴

L'aspect de la prédestination et de la faute sont liés à la soumission. Celle-ci s'annonce déjà avec Johanna :

Aber die entscheidende Instanz³⁴⁵ will meinen Tod nicht. (...) Ach Ragnar, wir sind ausgeliefert, (...) ; einen Strom von Tränen sehe ich, Ragnar, lauter Schmerz (...), was hilft da Aufbegehren ?³⁴⁶

³⁴⁰ Ibid., p. 214-215

³⁴¹ Klaus Mann, *Mephisto*, RORORO, 1981, p. 276

³⁴² Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 168

³⁴³ Ibid., p. 195

³⁴⁴ Ibid., p. 285

³⁴⁵ Johanna fait allusion à un terme employé par Ragnar ; ce terme renvoie à Dieu.

Cette « instance décisive » jouera un rôle capital dans la vie de Piotr Ilitch. Il l'appellera « Dieu ». Pour Ilitch, l'image de Dieu renvoie à une autorité absolue. Bien qu'elle soit voilée, Piotr Ilitch est prêt à l'accepter :

'Was willst du von mir erzwingen, mein unbegreiflicher Herr ? (...) Es muß ein Sinn in allem diesem stecken - ein mir noch unverständlicher, wahrscheinlich aber bedeutender Sinn.'³⁴⁷

L'aspect de la soumission ressurgit pleinement avec Martin Korella :

'Zu einem Gott dessen Antlitz sich uns verhüllt, steigt zu jeder Stunde (...) der Schrei : Herr, wohin führst du uns ? Was hast du vor mit uns ? (...) Siehe, wir sind im Begriff, uns sehr zu verirren !'³⁴⁸

La tendance à se soumettre, s'atténue cependant au travers du personnage de Kikjou : l'arrivée de l'Ange se produit à partir du moment où Kikjou est devenu un individu autonome :

So voll Helligkeit bist du in deinem Inneren, daß du den Lichtschein gar nicht gleich bemerkst, (...) Du bist kaum erstaunt, da du den Engel gewahrst.³⁴⁹

Cet aspect d'autonomie se précise à la deuxième rencontre avec l'Ange,³⁵⁰ car l'attitude de Kikjou vis-à-vis de l'Ange ne se caractérise pas par la soumission. Leur relation se fonde tout au contraire sur un besoin réciproque : l'Ange réconforte Kikjou dans son projet de continuer la chronique des exilés,³⁵¹ tandis que la présence de Kikjou stimule l'Ange :

Der Engel der Heimatlosen zog den jungen Menschen an sich. « Wie gut », hauchte er noch, « einmal nicht alleine unterwegs zu sein... ».³⁵²

La problématique de la prédestination se compose de trois principaux éléments : la malédiction, la faute et la soumission. Uniquement les personnages au travers desquels la production de sens se manifeste, semblent pallier une problématique qui traverse quasiment tous les textes.

³⁴⁶ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981 p. 233

³⁴⁷ Klaus Mann, *Symphonie Pathétique*, RORORO, 1981, p. 188

³⁴⁸ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 193

³⁴⁹ Ibid., p. 354

³⁵⁰ Ibid., p. 520

³⁵¹ Cf. op. cit., p 528

³⁵² Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 531

3. 2. 4. Conclusion

On constate une certaine constance dans les thèmes qui marquent l'ensemble de l'espace autobiographique. Cela dénote une même instance d'écriture à la base des instances narratives qui jalonnent l'œuvre.

Le thème de l'individuation se manifeste tantôt sur le plan individuel, voire amoureux, tantôt sur le plan collectif. Le thème du passé est généralement marqué par la souffrance. Contrairement au passé qui se présente sous un angle individuel, l'avenir apparaît comme une lutte qui se voudrait collective. Oscillant entre souffrance et extase, le présent s'inscrit alors comme un entre-deux difficile où la croyance en la prédestination, sous le triple aspect de la malédiction, du sentiment de la faute et de la soumission, fait obstacle.

3. 3. L'instance d'écriture et son impact

Lors d'une première lecture, les parallèles entre personnages et instances narratives sont particulièrement frappantes. Leur analyse constitue la première partie de ce chapitre. La perception de l'instance d'écriture à l'égard de ses personnages sera ébauchée par la suite. L'impact du Mot sera enfin au centre de la dernière partie.

3. 3. 1. Parallèles entre instance d'écriture et personnage

3. 3. 1. 1. La perception du « Vaterland »

Pour montrer que la perception de la collectivité de la part des protagonistes est intimement liée à celle des instances narratives, le contexte du « Vaterland » s'y prête particulièrement bien. À titre d'exemple, la discussion entre Johanna et Ragnar qui illustre le rapport de Johanna à son pays :

« Ich hatte nur nicht gewußt, daß ein so großer Haß in dir ist gegen mein Volk - denn es ist doch das meine, (...), es liegt an uns, eine Zukunft für dieses Land zu erzwingen. »³⁵³

³⁵³ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 239 ; souligné par moi-même

Par ailleurs, Johanna voit son pays en train de souffrir :

« Es ist unfasslich », sagte Johanna, « (...), daß ein Volk das erträgt. »³⁵⁴

On le voit, la vision de Johanna quant à son pays bascule entre le rapport d'appartenance - exprimé par les adjectifs possessifs - et un rapport plus distancié qui se traduit à travers l'adjectif démonstratif ou l'article indéfini.

La vision du narrateur dans *Mephisto* rappelle celle de Johanna :

Wehe, der Himmel über diesem Land ist finster geworden. (...) Ein Strom von Blut und Tränen ergießt sich durch die Straßen aller seiner Städte. (...) : Unser Vaterland, über dem der Himmel finster geworden ist (...) Es ist Nacht in unserem Vaterlande.³⁵⁵

L'attitude du narrateur dans *Der Vulkan* est en revanche beaucoup plus nette :

(...) ; wer sich so verirrt und so vergessen hat, wie dieses Volk, für den wird die Stunde des Erwachens schon der Augenblick der Strafe sein - (...).³⁵⁶

La distance qui s'exprime ici à travers le narrateur, se trouve également au niveau des personnages dans *Der Vulkan*. Voici Marion face à Abel :

« Wir können uns vielleicht die Atmosphäre im Reich gar nicht mehr vorstellen. »³⁵⁷

Et Abel :

« Das Dritte Reich hat eigentlich gar keine Realität. Ihm fehlen die Elemente der Größe - (...) »³⁵⁸.

Tous ces passages traduisent une tendance parallèle entre les instances narratives et les protagonistes : celle de la distanciation envers le pays d'origine.

³⁵⁴ Ibid., p. 235 ; souligné par moi-même.

³⁵⁵ Klaus Mann, *Mephisto*, RORORO, 1981, p. 240-241 ; souligné par moi-même

³⁵⁶ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 506 ; souligné par moi-même

³⁵⁷ Ibid., p. 473 ; souligné par moi-même

³⁵⁸ Ibid. ; souligné par moi-même

3. 3. 1. 2. La perception de l'amant

Voici la relation entre amants dans sa liaison aux instances narratives. Dans le cas de Johanna et Ragnar par exemple, le narrateur illustre et interprète les pensées de Johanna :

Übermächtig waren die Bilder der letzten Tage. (...) Ragnar zwischen den Hunden, der junge Gutsherr ; Ragnar als Ruderknecht, (...) Ragnar, der junge Meergott, (...) Ragnar, nahe bei ihr, (...) ³⁵⁹

Pour Darmstädter, Piotr Ilitch, et Höfgen et Martin, la relation est au contraire marquée par le figement. Voici la description de Tom - le partenaire de Darmstädter - donnée par le narrateur :

Tom saß auf dem Balkon wie ein Schiffer auf seinem Beobachtungsposten. ³⁶⁰

C'est encore le narrateur qui explique ce que Bob représente pour Piotr Ilitch :

Der Herr (Piotr Ilitch) aber wollte keine Zerstreuung und keinen Besuch, auch nicht den Wladimirs, vor dessen Bildnis die Arbeit getan ward (...). ³⁶¹

Hendrik Höfgen appelle Barbara « mein guter Engel », alors qu'il donne à sa maîtresse de couleur le nom « schwarze Venus » ou « Prinzessin Tebab ». C'est de nouveau le narrateur qui épouse la réflexion du protagoniste :

Nun, da er sie verloren (...) hatte, gab es Augenblicke, da Hendrik wirklich nachdenken mußte über seine schwarze Venus. (...) Er hatte das Götzenbild aus ihr gemacht, von dem er schwärmte (...). ³⁶²

Pour ce qui est de Kikjou et Martin, c'est de nouveau le narrateur qui est responsable du caractère statique et arrêté de leur relation :

Es war immer Kikjou, der abreiste. ³⁶³

³⁵⁹ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 82

³⁶⁰ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981, p. 172

³⁶¹ Klaus Mann, *Symphonie Pathétique*, RORORO, 1981, p. 255 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même

³⁶² Klaus Mann, *Mephisto*, RORORO, 1981, p. 300 ; en ce qui concerne Barbara, le narrateur commente op. cit. p. 148 :

An Jünglinge und Madonnen ließ der Anblik Barbara Bruckners denken

³⁶³ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 224

Ou encore :

« Martin (...) wollte mich nicht mehr. Er hat etwas anderes mehr geliebt als mich. Er hat dem Dunklen Engel Stirn und Lippen zum Kuß geboten. »³⁶⁴

Ce discours direct témoigne d'un caractère statique, car l'image de l'Ange noir se trouvait déjà dans *Symphonie Pathétique*, où elle était mise en scène par le narrateur dans un même contexte³⁶⁵.

La relation entre amants montre donc finalement l'autorité de l'instance d'écriture. Pour les protagonistes tournés vers la vie, la symbolique choisie se veut vivante, voire changeante ; pour ceux qui se tournent vers la mort, elle s'apparente au domaine figé. Cette symbolique ne rappelle pas seulement la tendance au cliché, mais elle inscrit aussi le rapport amoureux dans un sens unique : tous ces passages se composent de constatations qui ne prennent pas en considération la perspective de l'Autre, voire de l'amant.

Les parallèles entre personnage et instance d'écriture indiquent finalement l'autorité de cette dernière.

3. 4. La perception de l'instance d'écriture à l'égard des personnages

3. 4. 1. Le manque de distance

Pour illustrer la perception de l'instance d'écriture, voici deux exemples-clé : premièrement, la description du narrateur à la poursuite de Richard Darmstädter lors d'une promenade à travers Nice ; deuxièmement, la mise en scène de la lutte concernant Piotr Ilitch et Martin Korella.

Lorsque Richard Darmstädter se retrouve seul, après avoir été éconduit par Tom qui décide de passer la soirée avec une fille, il se promène dans les rues de Nice. Durant quatre pages, le narrateur retrace le trajet de Darmstädter, tout en épousant ses pensées :

Auf der Promenade war es ziemlich leer. (...). Er ging allein weiter ; die Promenade hinauf, (...) Ich sollte ihm alles lassen.

(...) Er war von der Promenade in die Place Masséna eingebogen. (...) Richtung Bahnhof.

Nie wieder dein Haar, (...)

³⁶⁴ Ibid., p. 315

Er war fast am Bahnhof. Die kleine Brasserie, in die er eintrat, war menschenleer. (...)

Ich schenke ihm meinen Tod.

(...) Wieder die Avenue de la Victoire (...) ; die Place Masséna ; die Palmenanlage, (...). Das Hotel.³⁶⁶

On le voit, le trajet de Darmstädter dessine un cercle. Cette promenade qui précède d'ailleurs le moment du suicide, est certes vue par le narrateur, mais c'est également lui qui détermine les pensées de Darmstädter. Cela dénote le manque de distance de la part du narrateur vis-à-vis de son personnage.

Maintenant la perception du narrateur à l'égard de Piotr Ilitch et de Martin Korella : tout d'abord la description fournie au sujet de Ilitch :

Unser Blick voll Ehrfurcht und Mitleid kann sich nicht satt sehen an seiner Schwermut und seinem edlen Trotz, mit dem er sie (die Melancholie) überwindet und zur Gestalt erlöst. (...) Denn dieser schwierige Sohn des ausgehenden Jahrhunderts und seiner späten Kultur hat immer zu kämpfen : gegen den lähmenden Schmerz seiner Einsamkeit (...). Er kämpft, er zwingt sich zum Widerstand, (...) - : also ist er ein Held. Er empfindet sich verpflichtet einem höheren Auftrag - : also ist er demütig und fromm.³⁶⁷

Le manque de distance se remarque encore une fois : la manière dont le regard du narrateur « voll Ehrfurcht und Mitleid » épouse les sentiments - « seine Schwermut und sein edler Trotz » - du personnage, l'indique.

Ce qui frappe aussi, c'est le fait que - à travers les auxiliaires *haben* et *sein* - le narrateur établit un constat. C'est ainsi qu'il étiquette et qu'il paralyse son personnage.

La perception du protagoniste même se distingue d'ailleurs aussi par la tendance au *constat*³⁶⁸. Voici un passage - sous forme de monologue intérieur - où Ilitch observe Eduard Grieg au piano :

'Oh Sieg des schwächtigen Jüngling-Mannes dort am Flügel', (...). 'Du bist krank und nicht wohl ausgestattet zum Widerstand, (...) Aber gegen den Ansturm all dessen, was dich bedroht, setzt du eine kurze, stampfende Melodie, und die erweist sich als stärker'.³⁶⁹

Autant la perception du narrateur que celle de son personnage est marquée par une sorte de jugement qui s'impose au personnage.

³⁶⁵ Cf. ci-dessus : 1. 3. 2. *Symphonie Pathétique*, p. 30 et suivantes

³⁶⁶ Klaus Mann, *Treffpunkt im Unendlichen*, RORORO, 1981, p. 175-178 ; souligné par moi-même.

³⁶⁷ Klaus Mann, *Symphonie Pathétique*, RORORO, 1981, p. 216 ; soulignée et précisé par moi-même.

³⁶⁸ Ce terme renvoie au « Aussagecharakter » chez Hamburger, cf. ci dessous note 371.

³⁶⁹ Klaus Mann, *Symphonie Pathétique*, RORORO, 1981, p. 72-73 ; souligné par moi-même.

Le face à face entre Martin et Kikjou est présenté de la même façon. Voici le dernier moment de leur relation avant le départ définitif de Kikjou. Tout d'abord la mise en scène de leur dialogue :

(...) seine (Kikjous) Geduld war am Ende, er rief aus :

« (...) Ich verlasse dich ! »

Er (Kikjou) schleuderte ein Paketchen mit dem kostbaren Heroin aus dem Fenster. Martin raste, teils wegen der vergeudeten Droge, teils weil der Geliebte ihn verlassen wollte.

« Das kannst du nicht tun ! », heulte er (Martin) auf ; unklar blieb, worauf es sich bezog. Sie standen sich vor der hellblau getünchten Wand gegenüber, zwei kampfbereite Jünglinge, (...)

« Ich kann es ! », schrie Kikjou (...).

(...) Martin war aufs äußerste erregt und zornig. « Gesteh doch gleich, daß du mich nicht mehr liebst ! (...) Ich aber liebe dich noch ». Es klang schrecklich, wie eine Kampfansage. (...).

Beide fühlten : diesmal war es ernst. Sie hatten sich mancherlei dramatischen Spaß und viel hysterisches Amüsement gegönnt. Die Pantomime ihres bitteren Abschieds hatte sich vom Hintergrund der hellblauen Wand gelöst. (...) ³⁷⁰

Bien que le dialogue mette en relief - à l'aide des verbes *ausrufen, aufheulen, schreien* - les émotions des personnages, qui alors apparaissent presque autonomes, l'intervention du narrateur en finale se révèle décisive : il dévalorise leur relation en la qualifiant de plaisanterie et d'amusement et donne au dialogue le caractère d'un duel sans retour.

Ces trois exemples montrent l'impact considérable de l'instance d'écriture : elle impose au personnage le statut d'objet ³⁷¹. Transgressant la distance entre elle-même et son personnage, ce dernier finit par lui ressembler.

³⁷⁰ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 228-229 ; souligné et précisé par moi-même.

³⁷¹ Ce statut renvoie au terme de « Aussageverhältnis » tel que Käte Hamburger l'emploie :

(...) Und nur das ist entscheidend (...), ob die Personen mehr 'von außen' oder 'von innen' her gesehen und dargestellt sind, mehr als Objekte, die als so und so handelnde, fühlende, denkende dargestellt werden oder mehr als Subjekte, die sich sozusagen 'selbst darstellen'.

Hamburger attribue le terme « Aussageverhältnis » à la relation *sujet - objet* établie par l'instance d'écriture entre elle-même et ses personnages, tandis que elle emploie le terme « Funktionszusammenhang » dans la mesure où le personnage se comporte en tant que sujet :

(...), der erzählende Dichter ist kein Aussagesubjekt, er erzählt nicht von Personen und Dingen, sondern er erzählt die Personen und Dinge ; (...) Zwischen dem Erzählten und dem Erzählen besteht kein Relations- und das heißt Aussageverhältnis, sondern ein Funktionszusammenhang.

Cf. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 1957, p.123 et 113

3. 4. 2. L'exhortation : la marque du monologisme

Une autre caractéristique commune aux instances narratives est l'exhortation. Le narrateur dans *Flucht in den Norden* par exemple met Johanna devant le fait accompli et l'incite à être courageuse :

Aber du hast keine Wahl, Johanna (...), gehe hin, nimm es auf dich, ziehe hinaus (...), hüte dich vor Zweifeln (...). Sei fromm und stark.³⁷²

Le narrateur dans *Symphonie Pathétique* incite Ilitch à prendre une décision :

Entscheide dich noch einmal, du ermüdetes und bereites Herz ! (...) Diesmal wirst du ganz in Anspruch genommen ! Wehre dich nicht !³⁷³

Le texte qui contient le plus d'exhortations est assurément *Der Vulkan*. Comme pour Johanna, le narrateur met Marcel et Marion devant le fait accompli :

Hütet euch, Marion und Marcel ! Furchtbar ist der Vulkan. Das Feuer kennt kein Erbarmen.³⁷⁴

En revanche, l'exhortation ne tend ici plus vers la lutte. Le narrateur incite plutôt à s'abriter. Face à Kikjou, il répète les paroles qu'il avait déjà adressées à Johanna :

Auch du sollst leiden. Gehe hin. Nimm es auf dich. Es ist bitter, ein Mensch zu sein.³⁷⁵

Cette exhortation en fin de l'œuvre tend vers la résignation. C'est en cela qu'elle se distingue de celle qui avait été adressée à Johanna

À la fin du *Der Vulkan*, autant l'encouragement que la résignation apparaissent comme imposés à l'être :

Ihr aber sollt im Schweiß eures Angesichtes erledigen, was euch aufgetragen : (...) - ob es auch Ströme von Blut und euren Tränen koste. / Seid wachsam und tapfer - : dies fordert Meine Liebe von euch ! (...) Bewahrt euch die Hoffnung !³⁷⁶

³⁷² Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 242

³⁷³ Klaus Mann, *Symphonie Pathétique*, RORORO, 1981, p. 164

³⁷⁴ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 168

³⁷⁵ Ibid., p. 364 ; souligné par moi-même.

³⁷⁶ Ibid., p. 554

Ces passages, fortement marqués par le langage biblique, dénotent un penchant pour la résignation en fin de l'œuvre. Le procédé de l'exhortation souligne le caractère monologique de l'instance d'écriture : à aucun moment, le destinataire n'est pris en compte. C'est pour cela que l'instance narrative peut basculer tantôt vers l'encouragement tantôt vers la résignation.

La scène finale dans *Der Siebente Engel*, se termine sur les paroles de Vera :

VERA : Das Glück, das aus mir leuchtet - auch ihr fändet es, wenn ihr nur nicht mehr suchtet. Fürchtet euch nicht !³⁷⁷

Le fait que la protagoniste même emploie le procédé de l'exhortation témoigne d'un cercle vicieux où le narrateur est à nouveau renvoyé à lui-même.

Les parallèles entre instance d'écriture et personnage s'achèment vers un statut de sujet à objet. Il se base surtout sur le caractère monologique des instances narratives qui ignorent le destinataire et qui finissent par être livrées à elles-mêmes. Le manque de distance de la part de l'instance d'écriture vis-à-vis de son personnage a pour effet que les frontières entre les deux s'effacent.

3. 5. L'autorité du *Mot*

3. 5. 1. Préliminaires

Le narrateur ignore l'autonomie du destinataire. C'est pourquoi ni la conscience ni le *Mot* d'autrui ne sauraient l'atteindre. Ainsi s'explique le caractère extrêmement répétitif du langage chez Klaus Mann. La présente étude ne s'attache pas à donner un répertoire exhaustif des répétitions, mais voudrait seulement indiquer à titre d'exemple deux habitudes narratives : celle de la fuite vers le cliché et celle du Leitmotiv.

3. 5. 2. La fuite vers le cliché

³⁷⁷ Klaus Mann, *Der Siebente Engel, Die Theaterstücke*, RORORO, 1989, p. 415

Une des ressemblances les plus frappantes entre instances narratives est la tendance à répertorier l'existence humaine : l'image du « Jüngling » s'avère constante. Voici deux exemples³⁷⁸ :

Ausgesetzt den überraschendsten Veränderungen ist die Menschheit, (...), alles will anders werden, aufgepaßt, alles wird anders, (...) : aber einige Bilder sind ewig, Jünglinge nacktfüßig laufend ; Jüngling Krug hebend, Kopf in kaltes Wasser steckend, (...) - und die Liebende schaut ihm zu, sie erhebt sich vom Lager, das er verlassen hat, (...).³⁷⁹

Ou encore, un passage dans *Der Vulkan* :

Immer haben Jünglinge in solcher Haltung gestanden, auf einer Klippe, mit dem Blick zum Meer. Immer haben sie zugleich dies benommene und entschlossenen Lächeln gehabt, und die (...) Bewegungen der gebreiteten Arme - als wollten sie sich vom Boden lösen ; aufsteigen, auffliegen - (...).³⁸⁰

Une autre symbolique récurrente est celle de la femme *qui sait*. Voici la réaction de la mère de Höfgen au moment où elle voit son fils en détresse. Le narrateur commente :

Sie (die Mutter) hörte, wie Hendrik keuchte und stöhnte. (...) Mitleidend verstand sie alles. Sie begriff seine ganze Schuld, sein großes Versagen und die verzweifelt ungenügende Reue, und warum er hier liegen mußte und schluchzen.³⁸¹

Une situation semblable - toujours sous la régie du narrateur - se trouve dans *Vergittertes Fenster*, où l'impératrice découvre le roi défunt :

Sie (Kaiserin Elisabeth) versteht seinen Tod, und sie weiß den Tod voraus, der ihr selber bestimmt ist. (...) Sie weiß alles. Ihr Herz füllt sich bis zum Rande mit Wissen, (...).³⁸²

La réaction de Vera est également significative. Vera rassure ses enfants qui s'interrogent sur la fin du monde :

VERA : Es lohnt sich immer. Es ist alles gut.³⁸³

³⁷⁸ Voir aussi : *Kindernovelle* p. 21: « Der stolze Jüngling Sündebab (...) » ; *Symphonie Pathétique*, p. 170 ; *Mephisto*, p. 118

³⁷⁹ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 180

³⁸⁰ Klaus Mann, *Der Vulkan*, RORORO, 1981, p. 559

³⁸¹ Klaus Mann, *Mephisto*, RORORO, 1981, p. 398 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même.

³⁸² Klaus Mann, *Vergittertes Fenster* (1937), in : *speed, Die Erzählungen aus dem Exil*, sous la direction de Uwe Naumann, RORORO, Reinbek, 1980, p. 97 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même.

Bien qu'il s'agit ici d'un discours direct, le contexte de l'œuvre montre qu'il reflète les paroles du narrateur.³⁸⁴

Les trois derniers passages cités ci-dessus se trouvent respectivement à la fin des textes. Ils évoquent l'impression d'une fuite vers le cliché et dénotent ainsi le caractère immuable de cette écriture.

3. 5. 3. Le Leitmotiv

Le procédé du Leitmotiv est particulièrement révélateur. Seul un exemple sera évoqué ici : celui de la malédiction. Ce thème qui apparaît dès *Kindernovelle* sera mis en évidence dans *Flucht in den Norden* :

Voici le moment où la mère de Ragnar s'adresse à Johanna :

Ihr³⁸⁵ schwerer Segensfinger ruhte auf Johannas jungem Scheitel. (...) « Ich gönne es³⁸⁶ dir, mein Kind, und ich gönne es meinem Sohn. (...) Aber du darfst nicht so dumm sein, dich zu beklagen, wenn die Stunde des Abschieds kommt. Warum sollte dir erspart bleiben, was keinem erspart bleibt ? »³⁸⁷

Ce discours direct prononcé par la mère est repris par le narrateur peu de temps après :

Schließlich wandte sich die Alte und stapfte weiter (...) die Treppe hinauf. Gesenkten Kopfes folgte ihr Johanna. Du wirst nicht so dumm sein, dich zu beklagen. Warum sollte es dir erspart bleiben ? Warum gerade dir, Johanna, mein Kind ?³⁸⁸

Lors du repas familial dans la maison de Ragnar, il est question que ce dernier, pour sauver la situation financière de la famille, se marie avec une certaine Nancy. C'est encore une fois le narrateur qui prend en charge la réaction de Johanna :

³⁸³ Klaus Mann, *Der Siebente Engel, Die Theaterstücke*, RORORO, 1989, p. 415

³⁸⁴ *Die Mutter aber wußte, daß sie (die Kinder) standhalten würden* ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même ; cf. Klaus Mann, *Kindernovelle*, Nymphenburger, 1964, p. 96

³⁸⁵ Ce pronom renvoie à la mère de Ragnar

³⁸⁶ La mère de Ragnar fait allusion à la relation entre Ragnar et Johanna

³⁸⁷ Klaus Mann, *Flucht in den Norden*, RORORO, 1981, p. 159 ; souligné par moi-même.

³⁸⁸ *Ibid.*, p.160

Johanna erschrak, wie immer, wenn der Name dieser Nancy fiel ; (...) Aber warum sollte er.³⁸⁹ vor ihr verbergen, was sie doch wußte ? (Du wirst doch nicht so dumm sein, dich zu beklagen, Johanna !)³⁹⁰

Durant un instant, où Johanna se sent très unie à Ragnar, le narrateur explique :

Nur das eine spürte sie - aber durfte sie es beklagen ? - : daß dieses Glück, das jetzt ihr Herz zusammenzog, den Schmerz vertausendfachen würde, der ihr nicht erspart bleiben könnte, denn es bleibt nichts erspart.³⁹¹

Ces exemples n'attestent pas seulement la présence du narrateur dans le discours d'un de ses personnages, ils mettent aussi en évidence que ce dernier détermine la réaction de son personnage.

Le caractère répétitif du *Mot* imposé par le Leitmotiv, s'ajoute au procédé du cliché. Tous les deux bloquent le processus de l'écriture : le destinataire n'est pas seulement ignoré, mais il est en plus privé de tout échappatoire.

Les parallèles entre instance d'écriture et personnage s'achèment vers une relation de sujet à objet. Celle-ci se base surtout sur le caractère monologique des instances narratives qui ignorent l'autonomie du destinataire. Les paroles du narrateur n'ayant pas de répondant, elles finissent par se suffire à elles-mêmes. Elles prennent un sens définitif, bloquent le processus de l'écriture et empêchent ainsi le travail sur soi. La fuite vers le cliché s'avère alors pas seulement comme une solution de secours afin de combler l'absence d'un vis-à-vis, mais aussi comme un procédé qui arrête le sens et qui détruit les possibles. Il va de même pour celui du Leitmotiv, qui en effet - de par son caractère répétitif et immuable - empêche l'écriture de voyager.

3. 6. Conclusion

Toutes ces observations ont permis de déceler une même instance d'écriture qui se trouve à la base de toutes les instances narratives. Son rapport aux personnages se caractérise par une autorité absolue. En revanche, elle-même est soumise à l'autorité du *Mot*. Comme elle ignore le personnage dans sa fonction de destinataire, elle finit par se fondre en lui. C'est ainsi que le dialogue devient impossible et que le processus de l'écriture se bloque.

³⁸⁹ Ce pronom renvoie à Ragnar.

³⁹⁰ Ibid., p. 190 ; souligné par moi-même.

³⁹¹ Ibid., p. 232 ; souligné par moi-même.

CONCLUSION

La genèse et puis l'évolution du personnage de Johanna mettent en scène l'illusion du réel dans l'ensemble des textes. Elle s'articule autour de deux axes : l'utopie politique et l'aboutissement de la quête d'identité. L'analyse temporelle retrace le projet autobiographique et met en lumière le présent de Johanna, présent qui s'avère, en fait, faussé.

Les ruptures qui marquent le projet autobiographique renvoient à une instance d'écriture dont les *Je* potentiels se trouvent dans l'impossibilité de dialogue. Impossibilité qui menace l'espace d'équilibre d'un *Moi* qui à la fois voudrait se centrer et se projeter vers le monde. C'est pourquoi, malgré la mise en œuvre de nouveaux dédoublements, le *Moi* ne saurait se dépasser. Au lieu de pouvoir déchiffrer les possibles que l'avenir lui réserve, il est sans cesse renvoyé à un présent qu'il croit le sien.

Pour déterminer le rôle de l'écriture quant à l'échec autobiographique, la construction de ce faux présent est significative : certes, elle relève d'une logique parfaite, mais c'est précisément cette dernière qui semble induire en erreur, car elle suggère au fond une identité qui est fausse. A ce sujet, Gunter Volz rappelle une réflexion du protagoniste Ulrich dans *Der Mann ohne Eigenschaften* :

« Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler. (...) : sie lieben das ordentliche Nacheinander von Tatsachen, weil es einer Notwendigkeit gleichsieht, und fühlen sich durch den Eindruck, daß ihr Leben einen 'Lauf' habe, irgendwie im Chaos geborgen. »³⁹²

Le fait que la parole de l'instance d'écriture s'inscrive de façon monologique à travers tous les textes reflète au fond la même problématique : l'instance d'écriture étant trop enchaînée à elle-même, se réfugie dans la production du sens qui - ne tenant pas compte d'autrui en tant que sujet - ne peut en aucun cas être objective. Käte Hamburger dit :

In dem Begriffe fingierte Wirklichkeitsaussage ist als konstituierendes Moment enthalten, daß hier die *Form* der Wirklichkeitsaussage vorliegt, d. h. eine Subjekt-Objekt-Korrelation, für die entscheidend ist, daß das Aussagesubjekt, der Ich-Erzähler, von anderen Personen nur als von Objekten sprechen kann. Er kann diese niemals aus seinem Erlebnisfeld entlassen.³⁹³

³⁹² Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, vol. I, Reinbek 1987, p. 650 ; cité in : Gunter Volz, *Sehnsucht nach dem ganz anderen. Religion und Ich-Suche am Beispiel von Klaus Mann*, 1994, p. 29

³⁹³ Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 1957, p. 249, souligné par moi-même

On peut certes objecter que dans les textes analysés ici, il ne s'agit pas de « Ich-erzählungen », mais on constate que l'instance d'écriture se comporte comme un « Aussagesubjekt » qui prive ses protagonistes de toute autonomie, pour les soumettre à une production de sens dont lui seul est le maître.³⁹⁴

Faute de dialogue, l'instance d'écriture devient en fin de compte la victime de la défaite du langage : les *Mots* se suffisent à eux-mêmes et condamnent l'œuvre et son auteur à la fixité de pierre tombale. Le projet autobiographique aboutit en quelque sorte à un cul-de-sac et se ferme paradoxalement en une forme d'autisme.³⁹⁵

Au début de sa carrière Klaus Mann se prononce sur la réduction que subit la littérature dans le domaine public à l'Ouest :

Sie (die Literatur, W. D.) soll das schmücken und preisen, was da ist, herrscht, (...), aber man findet sie keinesfalls berufen, etwas zu seiner Veränderung beizutragen. Die Literatur ist nirgends mehr im Westen ein wirkender Bestandteil des öffentlichen Lebens.³⁹⁶

N'aurait-il pas vu que cette problématique se présente autant sur le plan individuel ? Le lecteur est en droit de s'interroger sur ce que l'auteur attend pour sa propre personne d'une écriture qui se refuse au libre jeu avec le langage : jeu qui tenterait en démonter les artifices, afin de déplacer les perspectives.

Pour ce qui est du lecteur lui-même, il ne voit pas comment recréer une écriture où l'effort de rationaliser³⁹⁷ et de produire du sens le prive de la possibilité même d'errer.

³⁹⁴ On pourrait parler de « *fingierte Ich-Origines* », au lieu de « *fiktive Ich-Origines* ». Cf. Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, 1957, p. 53-54

³⁹⁵ Eine Trennung zwischen Autor und Julian ist nicht mehr möglich - zugegebenermaßen auch aus dem Grund, weil sich seine persönlichen Notizen im Nachlaß von denjenigen, die er im Roman verwenden wollte, nicht auseinanderhalten lassen

Susanne Wolfram, *Die tödliche Wunde*, 1986, p. 279

³⁹⁶ Cf. Wilfried Dirschauer, *Klaus Mann und das Exil*, 1973, p. 71. La référence citée par Dirschauer: *Akten aus dem politischen Archiv des Auswärtigen Amtes, Bonn. AZ: Inland II A/B, 83-76 22/8, 'Wörtliche Aufnahme der Übertragung des Auswärtigen Amtes'*. Cette référence renvoie au congrès des écrivains à Moscou en 1934.

³⁹⁷ Die Arbeit an *The Las Day* und *Der Heimsuchung des europäischen Geistes* hatte keinen anderen Sinn (...) als seinen (Klaus Manns) Selbstmord zu rationalisieren.

Susanne Wolfram, *Die tödliche Wunde*, 1986, p. 260 ; la précision entre parenthèses est ajoutée par moi-même

APERÇU CHRONOLOGIQUE
des œuvres et de la vie de Klaus Mann

- 1906 Naissance le 18 novembre à Munich
- 1925 *Vor dem Leben* (nouvelles)
- 1925 *Anja und Esther*, pièce de théâtre
- 1926 *Der fromme Tanz*, roman
- 1926 *Kindernovelle*
- 1929 *Alexander*, roman
- 1930 Voyage en Afrique du nord avec Erika Mann
- 1930 *Geschwister*, pièce de théâtre
- 1932 *Treffpunkt im Unendlichen*, roman
- 1932 Suicide de Ricki Hallgarten
- 1932 Voyage en Finlande avec Erika Mann
- 1932 *Kind dieser Zeit*, autobiographie
- 1933 13 mars, émigration
- 1933-35 Septembre 1933 - août 1935 : revue *Die Sammlung*
- 1934 Retrait de la nationalité allemande
- 1934 Congrès d'écrivains à Moscou
- 1934 *Flucht in den Norden*, roman
- 1935 *Symphonie Pathétique*, roman
- 1935 Congrès d'écrivains à Paris
- Mort de René Crevel
- 1936 *Mephisto*, roman
- 1937 Cure de désintoxication à Budapest
- 1937 *Vergittertes Fenster*, nouvelle
- 1937 Installation définitive aux U.S.A.
- 1938 Cure de désintoxication à Zurich
- 1938 Reportage sur la guerre civile en Espagne
- 1939 *Der Vulkan*, roman
- 1940 *Speed* (A Story)

- 1940 *Three-Star-Hennessy, a Story*
- 1940 *Inquiry, a Story*
- 1941 De 1941 à 1945, Klaus Mann n'écrit plus qu'en langue anglaise.
- 1941-42 Revue *Decision*
- 1942 Tentative de suicide (?)
- 1942 *The Turning Point*, autobiographie
- 1943 *André Gide and the Crisis of Modern Thought*
- 1942 14 décembre : *ACCEPTED*, soldat américain jusqu'en 1945
- 1942-43 *The Dead Don't Care*, pièce de théâtre
- 1945 Septembre : traduction de *The Turning Point*
- 1946 *The Seventh Angel*, pièce de théâtre
- 1946 *Windy Night, Rainey Morrow*, fragments de roman
- 1948 11 juillet : tentative de suicide
- 1949 Du 5 au 15 mai : cure de désintoxication à Nice
- 1949 *The Cage*, fragment
- 1949 *Die Heimsuchung des europäischen Geistes*, essai
- 1949 *The Last Day*, fragment de roman
- 1949 Suicide à Cannes le 21 mai.

BIBLIOGRAPHIE

Les années entre parenthèses correspondent à l'année d'écriture de l'œuvre. Les titres annotés d'une astérisque ont été consultés dans le cadre de la présente étude.

Bibliographies

- Michel Grunewald, *Klaus Mann, 1906-1949. Eine Bibliographie. Verzeichnis des Werks und des Nachlasses von Klaus Mann mit Inhaltsbeschreibung der unveröffentlichten Schriften, Namenregister und Titelverzeichnis*, Spangenberg, Munich, 1984
- Ilse B. Jonas, *Klaus Mann (1906-1949)*, in : *Deutschsprachige Exilliteratur seit 1933*. Sous la direction de John M. Spalek, vol. 4 : *Bibliographien : Schriftsteller, Publizisten und Literaturwissenschaftler in USA*. Berne, Munich, 1994. p. 1200-1223
- Fredric Kroll, *Klaus Mann, Schriftenreihe. vol. 1 : Bibliographie. Mit Vorworten von Klaus Blahac und Fredric Kroll.*, Blahak, Wiesbaden, 1976
- Nicolai Riedel, *Auswahlbibliographie der Werke und der neueren Sekundärliteratur*, in : *Text & Kritik*, n° 93 / 94, Munich, 1987, p. 132-139
- Rudolf Wolff, *Bibliographie der Primär- und Sekundärliteratur*, in : Rudolf Wolff (ed.). *Klaus Mann: Werk und Wirkung*. p. 154-167. Bouvier, Bonn, 1984

Les romans écrits en exil.

- *Flucht in den Norden**, (1934) RORORO, Reinbek, 1981
- *Symphonie Pathétique*. Ein Tschaikovsky-Roman*, (1935) RORORO, Reinbek, 1981
- *Mephisto. Roman einer Karriere**, (1936) RORORO, Reinbek, 1981
- *Der Vulkan. Roman unter Emigranten**, (1939) RORORO, Reinbek, 1981

- *Vergittertes Fenster. Novelle um den Tod des Königs Ludwig II. von Bayern*, (1937) In : *speed*, *Die Erzählungen aus dem Exil*, sous la direction de Uwe Naumann, RORORO, Reinbek, 1980

Autres textes de l'auteur

Essais

- *Auf der Suche nach einem Weg. Aufsätze*, Transmare, Berlin, 1931
- *The Other Germany. Zusammen mit Erika Mann. Translated by Heinz Norden*, (1940) Modern Age Press, New York, 1940
- *André Gide and the Crisis of Modern Thought*, (1943) RORORO, Reinbek, 1984
- *André Gide und die Krise des modernen Denkens*, (1948) RORORO, Reinbek, 1984
- *Prüfungen. Schriften zur Literatur*. Avec une postface et sous la direction de Martin Gregor-Dellin, Nymphenburger, Munich, 1968
- *Woher wir kommen und wohin wir müssen. Frühe und nachgelassene Schriften.*, Spangenberg, Munich, 1980
- *Jugend und Radikalismus. Aufsätze*, dtv, Munich, 1981
- *Mit dem Blick nach Deutschland. Der Schriftsteller und das politische Engagement*, Ellermann, Munich, 1985
- *Das innere Vaterland. Literarische Essays aus dem Exil*, Ellermann, Munich, 1986
- *Die neuen Eltern. Aufsätze, Reden, Kritiken. 1924-1933*, RORORO, Reinbek, 1992 ; contient : *Heute und Morgen. Zur Situation des jungen geistigen Europas. Schriften zur Zeit.*
- *Die Heimsuchung des europäischen Geistes. Ein literarisches Testament*, Transit, Berlin, 1993
- *Zahnärzte und Künstler. Aufsätze, Reden, Kritiken. 1933-1936*, RORORO, Reinbek, 1993
- *Das Wunder von Madrid. Aufsätze, Reden, Kritiken. 1936-1938*, RORORO, Reinbek, 1993
- *Zweimal Deutschland. Aufsätze, Reden, Kritiken. 1938-1942*, RORORO, Reinbek, 1994
- *Auf verlorenem Posten. Aufsätze, Reden, Kritiken. 1942-1949*, RORORO, Reinbek, 1994
- *Distinguished Visitors. Der amerikanische Traum*, RORORO, Reinbek, 1996

Autobiographies

- *Kind dieser Zeit*, (1932) RORORO, Reinbek, 1967
- *The Turning Point. Thirty-five Years in this Century*, (1942) L.B. Fischer, New York, 1942
- *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht*, (1945) RORORO, Reinbek, 1984

Pièces de théâtre

- *Anja und Esther. Ein romantisches Stück in sieben Bildern**, Oesterheld, Berlin, 1925
- *Der Siebente Engel**, *Die Theaterstücke*, contient : *Anja und Esther. Revue zu Vieren. Gegenüber von China. Geschwister. Athen. Der Siebente Engel.*, RORORO, Reinbek, 1989

Correspondance et journaux

- *Briefe* (sous la direction de Friedrich Albrecht), Aufbau, Berlin, RDA, Weimar, 1988
- *Tagebücher* (sous la direction de Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle et Wilfried F. Schoeller), Spangenberg, Munich, 1989-1991
vol. 1 : 1931-1933 ; vol. 2 : 1934-1935 ; vol. 3 : 1936-1937 ; vol. 4 : 1938-1939 ; vol. 5 : 1940-1943 ; vol. 6 : 1944-1949
- *Briefe und Antworten. 1922-1949*, RORORO, Reinbek, 1991
- *André Gide - Klaus Mann : Ein Briefwechsel*, in : *Revue d'Allemagne*, commenté par Michel Grunewald, 1982, IV, p. 581-682

Travail d'éditeur

- *Anthologie jüngster Prosa*. Sous la direction de Erich Ebermayer, Klaus Mann et Hans Rosenkranz, Spaeth, Berlin, 1928
- *Anthologie jüngster Lyrik*. Sous la direction de Willi R. Fehse et Klaus Mann, Enoch, Hambourg, 1929

- *Die Sammlung*, Revue sous la direction de Klaus Mann, Querido, Amsterdam, sept. 1933 à août 1935
- *Franz Kafka : Amerika*. Préface de Klaus Mann, New Directions, Norfolk, 1940
- *Décision*. Revue sous la direction de Klaus Mann, New York, jan. 1941 à fév. 1942
- *Heart of Europe. An Anthology of Creative Writing in Europe 1920 - 1940*. Sous la direction de Hermann Kesten et Klaus Mann, L. B. Fischer, New York, 1943

Autres textes

- *Vor dem Leben**, contient : *Die Jungen. Der Vater lacht. Sonja. Ludwig Zoffcke. Der Alte. Maskenschmerz. Märchen. Kaspar Hauser Legenden*, (1925) Enoch, Hambourg, 1925
- *Der fromme Tanz. Das Abenteuerbuch einer Jugend*, (1925) RORORO, Reinbek, 1986
- *Kindernovelle**, (1926) Nymphenburger, Munich, 1964
- *Rundherum. Ein Heiteres Reisebuch*. En collaboration avec Erika Mann, (1929) RORORO, Reinbek, 1982
- *Abenteurer*. Nouvelles, contient : *Abenteurer des Brautpaars. Gegenüber von China. Das Leben der Suzanne Cobière*, (1929) Reclam, Leipzig, 1929
- *Alexander. Roman der Utopie*, (1930) RORORO, Reinbek 1983
- *Das Buch von der Riviera*. En collaboration avec Erika Mann, (1931) Silver & Goldstein, Berlin, 1989
- *Treffpunkt im Unendlichen**, (1932) RORORO, Reinbek, 1981
- *Letztes Gespräch*, (1934) in : *speed, Die Erzählungen aus dem Exil*, sous la direction de Uwe Naumann, RORORO, Reinbek, 1980
- *Der Bauchredner. Erzählungen*, (1935) Reclam, Leipzig, 1980-
- *Escape to Life*. En collaboration avec Erika Mann, (1939) Spangenberg, Munich, 1992
- *Maskenschmerz. Die frühen Erzählungen*, RORORO, Reinbek, 1995

Ouvrages et articles sur Klaus Mann.

De manière générale, la bibliographie de Nicolai Riedel (1996) donne un aperçu assez complet de la bibliographie secondaire.

- Rolf Schneider, *Klaus Mann*, in *Aufbau* 12, 12. Décembre 1956, p. 1105-1119
- Hermann Kesten, *Nachwort in Kindernovelle*, Nymphenburger, Munich, 1964, p.109-127
- Hans Jürgen Baden, *Literatur und Selbstmord*, Ernst Klett, Stuttgart, 1965, p. 91-146
- Wilfried Dirschauer, *Klaus Mann und das Exil*, in : *Deutsches Exil 1933-1945. Eine Schriftenreihe*. n° 2. Sous la direction de Georg Heintz, Worms, 1973
- Elke Kerker, *Weltbürgertum, Exil, Heimatlosigkeit : Die Entwicklung der politischen Dimension im Werk Klaus Manns von 1924-1936*, Meisenheim, 1977
- Fredric Kroll (sous la direction de), *Klaus Mann Schriftenreihe. vol. 2 : 1906-1927 / Unordnung und früher Ruhm*, Blahak, Wiesbaden, 1977
- Fredric Kroll (sous la direction de), *Klaus Mann Schriftenreihe. vol. 3 : 1927-1933 / Vor der Sintflut*, Blahak, Wiesbaden, 1979
- Gert Mattenklott, *Politik und Homosexualität bei Klaus Mann*, in *Sammlung. Jahrbuch für antifaschistische Literatur und Kunst*. Francfort sur le Main, Vol. 2, 1979, 29-38
- Annette Kasper, *Das autobiographische Werk Klaus Manns. Individuelle Erfahrungen und gesellschaftliche Repräsentanz*, Jena, 1981
- Gabriele Engelhardt, *Die Zeit in Klaus Manns früher Prosa. Untersuchungen zur Geistes - und Ideengeschichte seines Werkes*, Munich, 1982
- Eberhard Spangenberg, *Karriere eines Romans: Mephisto, Klaus Mann und Gustav Gründgens: Ein dokumentarischer Bericht aus Deutschland und dem Exil 1925-1981*, Munich : Ellermann, 1982.
- Dieter Schiller, *Geistige Differenz und politische Disziplin. Klaus Mann zwischen 1930 und 1935.*, in Silvia Schlenstedt (sous la direction de), *Wer schreibt, handelt*. S. 163-198. Berlin / Weimar, 1983
- Fredric Kroll (sous la direction de), *Klaus Mann Schriftenreihe. vol. 5 : 1937-1942 / Trauma Amerika*, Blahak, Wiesbaden, 1986

- Susanne Wolfram, *Die tödliche Wunde. Über die Untrennbarkeit von Tod und Eros im Werk von Klaus Mann*, Peter Lang, Berne, 1986
- Axel Plathe, *Klaus Mann und André Gide. Zur Wirkungsgeschichte französischer Literatur in Deutschland*, Bouvier, Bonn, 1987
- Lutz Winckler, *Artist und Aktivist: Zum Künstlerthema in den Exilromanen Klaus Manns*, text + kritik: Zeitschrift für Literatur, Munich, Janvier 1987, p. 93-94 et p. 73-87
- Gerhard Härle, *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*, Francfort sur le Main, 1988
- Susanne Klöss, *Die »Zeit« - problematik in der deutschsprachigen Schriftstellerautobiographie des 20. Jahrhunderts unter spezieller Berücksichtigung von Klaus Mann. Ein Beitrag zur autobiographischen Paradoxie.*, Augsburg, 1989
- Sabine Schultenkämper, *Klaus Mann und Deutschland. Eine Untersuchung seiner journalistischen Arbeiten (1944-1949). Hoffnungen, Erwartungen, Enttäuschungen*, Berlin, 1992
- Gunter Volz, *Sehnsucht nach dem ganz anderen. Religion und Ich-Suche am Beispiel von Klaus Mann*, Peter Lang, Berne, 1994
- Yang, Rong, *'Ich kann einfach das Leben nicht mehr ertragen'. Studien zu den Tagebüchern von Klaus Mann (1931-1949)*, Tectum, Sarrebruck, 1995
- Nicole Schaenzler, *Klaus Mann als Erzähler. Studien zu seinen Romanen 'Der fromme Tanz' et 'Der Vulkan'*, Igel, Paderborn, 1995
- Fredric Kroll (sous la direction de), *Klaus Mann Schriftenreihe. vol. 4 : 1933-1937 / Repräsentant des Exils*, en cours d'édition
- Fredric Kroll (sous la direction de), *Klaus Mann Schriftenreihe. vol. 6 : 1943-1949 / Der Tod in Cannes*, en cours d'édition

Ouvrage généraux

Sur l'autobiographie

- Ingrid Aichinger, *Probleme der Autobiographie als Sprachkunstwerk (1970)*, in : *Die Autobiographie, Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, sous la direction de Günter Niggel, Darmstadt, 1989
- Michel Braud, *La tentation du suicide dans les écrits autobiographiques 1930-1970*, PUF, Paris, 1992
- Wilhelm Dilthey, *Das Erleben und die Selbstbiographie (1906-1911 / 1927)*, in : *Die Autobiographie, Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, sous la direction de Günter Niggel, Darmstadt, 1989
- Martin Gregor-Dellin, *Klaus Manns Exilromane*. Sous la direction de Manfred Durzak. In : *Die deutsche Exilliteratur 1933-1945*. Reclam Stuttgart, 1973, p. 457-463
- Georges Gusdorf, *De l'autobiographie initiatique à l'autobiographie genre littéraire*, in : *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 6, nov. - déc. 1975, Arman Colin
- Georges Gusdorf, *Voraussetzungen und Grenzen der Autobiographie (1956)*, in : *Die Autobiographie, Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, sous la direction de Günter Niggel, Darmstadt, 1989
- Philippe Lejeune, *Le pacte autobiographique*, Le Seuil, Paris, 1996
- Georg Misch, *Begriff und Ursprung der Autobiographie (1907 / 1949)*, in : *Die Autobiographie, Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, sous la direction de Günter Niggel, Darmstadt, 1989
- Günter Niggel (sous la direction de), *Die Autobiographie, Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, Darmstadt, 1989
- Roy Pascal, *Die Autobiographie als Kunstform (1959)*, in : *Die Autobiographie, Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, sous la direction de Günter Niggel, Darmstadt, 1989
- Hans Rudolf Picard, *Autobiographie im zeitgenössischen Frankreich (1978)*, in : *Die Autobiographie, Zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, sous la direction de Günter Niggel, Darmstadt, 1989
- Peter Sloterdijk, *Literatur und Lebenserfahrung, Autobiographien der Zwanziger Jahre*, Hanser, Munich, 1978

- Walter Sparn (sous la direction de), *Wer schreibt meine Lebensgeschichte : Biographie, Autobiographie, Hagiographie und ihre Entstehungszusammenhänge*, Gütersloh, 1990

Autres textes

- Silvia Schlenstedt (sous la direction de), *Wer schreibt, handelt. Strategien und Verfahren literarischer Arbeit vor und nach 1933.*, Aufbau, Berlin, Weimar, 1983
- Hans Albert Walter, *Draußen vor der Tür. An der deutschen Exilliteratur könnte die Germanistik den Ausweg aus der Krise erproben.*, in : *Frankfurter Rundschau* 17.10.70 et *Merkur* n° 273 (janvier 1971)
- Lutz Winckler, *Mythen der Exilforschung ?*, in : *Kulturtransfer im Exil*, sous la direction de Claus-Dieter Krohn, text + kritik, Munich, 1995
- Käte Hamburger, *Die Logik der Dichtung*, Ernst Klett, Stuttgart, 1957
- Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, vol. I, Reinbek, 1987
- Arthur Schopenhauer, *Die beiden Probleme der Ethik*, in : *Auswahl aus seinen Schriften*, W. Goldmann, Munich, 1962
- Peter Sloterdijk, postface in : Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Insel, Francfort sur le Main, 1987
- Michael Grant / John Hazel, *Lexikon der antiken Mythen und Gestalten*, dtv, Munich, 1993

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION	2
PREALABLES.....	6
A. État des recherches	6
B. L'œuvre de Klaus Mann, une œuvre autobiographique	13
B. 1. Problème de définition.....	13
B. 2. Fonction de l'écriture autobiographique.....	15
B. 3. Thématique	19
I. LA TEMPORALITE DANS LES ROMANS DE L'EXIL	23
1. 1. Préliminaires	23
1. 2. Le problème de l'individuation dans <i>Treffpunkt im Unendlichen</i>	23
1. 3. L'impact du passé	26
1. 3. 1. <i>Flucht in den Norden</i>	26
1. 3. 2. <i>Symphonie Pathétique</i>	30
1. 3. 3. <i>Mephisto</i>	34
1. 3. 4. Conclusion.....	39
1. 4. L'avenir	40
1. 4. 1. La genèse du personnage de Johanna	40
1. 4. 1. 1. L'image de la femme dans <i>Kindernovelle</i>	41
1. 4. 1. 2. La problématique du départ dans <i>Die Jungen, Athen et Heute und Morgen</i>	43
1. 4. 1. 3. La problématique du départ dans <i>Treffpunkt im Unendlichen</i>	46
1. 4. 1. 4. Conclusion.....	48
1. 4. 2. L'évolution à partir de Johanna	49
1. 4. 2. 1. L'évolution de Johanna à Barbara.....	49
1. 4. 2. 2. L'évolution de Barbara à Marion.....	54
1. 4. 2. 3. Conclusion.....	58
II. LES RUPTURES DU PROJET AUTOBIOGRAPHIQUE	61
2. 1. Préliminaires	61
2. 1. 1. Les clôtures	61
2. 1. 2. La mise en doute du présent autobiographique	64
2. 2. Le refus du désillusionnement	66
2. 2. 1. <i>Kindernovelle</i>	66
2. 2. 2. <i>Athen</i>	67
2. 2. 3. <i>Treffpunkt im Unendlichen</i>	70
2. 2. 4. Conclusion.....	73
2. 3. Les Je potentiels de Johanna	74
2. 3. 1. Les <i>Moi</i> antérieurs de Johanna	74
2. 3. 2. Le conflit individuel de Johanna	75
2. 3. 3. De nouveaux dédoublements de Johanna.....	76
2. 3. 4. Conclusion.....	80
2. 4. Les clôtures dans <i>Der Vulkan</i>	80
2. 4. 1. Préliminaires	80
2. 4. 2. Constellation des personnages dans <i>Der Vulkan</i>	81
2. 4. 3. Le caractère clos du <i>Der Vulkan</i>	82
2. 4. 3. 1. Les clôtures thématiques	82
2. 4. 3. 2. Les <i>Je</i> potentiels et le retour au présent	86

2. 4. 4. Conclusion.....	90
III. L'IMPACT DE L'INSTANCE D'ECRITURE	91
3. 1. Préliminaires.....	91
3. 2. L'instance d'écriture et la continuité thématique.....	91
3. 2. 1. L'individuation.....	91
3. 2. 2. La temporalité.....	92
3. 2. 2. 1. Le passé et l'avenir.....	92
3. 2. 2. 2. Le présent	93
3. 2. 3. La prédestination	95
3. 2. 4. Conclusion.....	98
3. 3. L'instance d'écriture et son impact	98
3. 3. 1. Parallèles entre instance d'écriture et personnage	98
3. 3. 1. 1. La perception du « Vaterland »	98
3. 3. 1. 2. La perception de l'amant	100
3. 4. La perception de l'instance d'écriture à l'égard des personnages.....	101
3. 4. 1. Le manque de distance	101
3. 4. 2. L'exhortation : la marque du monologisme.....	104
3. 5. L'autorité du <i>Mot</i>	105
3. 5. 1. Préliminaires	105
3. 5. 2. La fuite vers le cliché	105
3. 5. 3. Le Leitmotiv	107
3. 6. Conclusion	108
CONCLUSION.....	110
APERÇU CHRONOLOGIQUE	112
BIBLIOGRAPHIE.....	114
Bibliographies	114
Les romans écrits en exil.	114
Autres textes de l'auteur	115
Essais	115
Autobiographies	116
Pièces de théâtre.....	116
Correspondance et journaux	116
Travail d'éditeur	116
Autres textes	117
Ouvrages et articles sur Klaus Mann.	118
Ouvrage généraux	120
Sur l'autobiographie	120
Autres textes	121