

Réflexions esthétiques dans les récits de Thomas Mann *Gladius Dei* (1902) et *Beim Propheten* (1904)

Ästhetische Betrachtungen in Thomas Manns Erzählungen Gladius Dei (1902) und Beim Propheten (1904)

Aesthetic reflections in the stories of Thomas Mann Gladius Dei (1902) and Beim Propheten (1904)

Joëlle Stoupy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/3693>

DOI : ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000] [2006] MySQL server has gone away

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 30 juin 2017

Pagination : 67-80

ISBN : 9782913857391

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Joëlle Stoupy, « Réflexions esthétiques dans les récits de Thomas Mann *Gladius Dei* (1902) et *Beim Propheten* (1904) », *Germanica* [En ligne], 60 | 2017, mis en ligne le 30 juin 2019, consulté le 08 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/3693> ; DOI : [https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE\[HY000\] \[2006\] MySQL server has gone away](https://doi.org/ERREUR PDO dans /localdata/www-bin/Core/Core/Db/Db.class.php L.34 : SQLSTATE[HY000] [2006] MySQL server has gone away)

Réflexions esthétiques dans les récits de Thomas Mann *Gladius Dei* (1902) et *Beim Propheten* (1904)

Joëlle STOUPY
Université du Littoral-Côte d'Opale

Dans un de ses carnets de notes, Thomas Mann mentionne, vers la fin de l'année 1899, alors qu'il n'a pas encore achevé son premier roman *Buddenbrooks* (1901), deux sujets de nouvelles¹. Le premier sujet, un duel d'enfants, n'a jamais été traité par l'auteur. Le second fait, lui, référence au thème de *Gladius Dei*, une nouvelle que Thomas Mann écrira à l'automne 1901 et qui sera tout d'abord publiée en juillet 1902 dans la revue viennoise *Die Zeit*. Cette note qui évoque un jeune chrétien dans un magasin d'art fait partie de celles que prend Thomas Mann, dès 1898, pour le drame de la Renaissance qu'il veut écrire, qu'il nomme au début de sa conception *Der König von Florenz* et qui aura plus tard pour titre *Fiorenza* (1905). En 1899, cependant, alors qu'il note son idée d'une nouvelle, d'autres projets commencent à se profiler, notamment *Tonio Kröger* (1903), et Thomas Mann laisse momentanément de côté le sujet de la future nouvelle *Gladius Dei*. Fin avril 1901, la nouvelle burlesque *Tristan* (1903) est achevée. Thomas Mann reprend le sujet

1. — « *Zwei Novellen* : 1) Knabenduell mit *einer* Pistole. Secundant fällt. 2) Der christliche Jüngling im Kunstladen (Psychol.<ogische> Vorstudie zum Savonarola) ». Thomas Mann, *Notizbücher 1-6*, hrsg. v. Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 1991, p. 181-182.

qu'il avait noté en 1899 à l'automne de l'année 1901 et termine *Gladius Dei* en novembre de cette même année. Le 18 novembre 1901, il lit ce texte devant le public du *Akademisch-Dramatischer Verein* à Munich. Dans sa nouvelle, Thomas Mann choisit comme coulisse, et ce de façon ostentatoire, la ville de Munich où il s'est installé en 1894 depuis qu'il a quitté Lubeck. Les premiers mots de son récit, « Munich scintillait », évoque sans ambiguïté le lieu de l'action. À Munich, Thomas Mann remarque avec regret que la culture artistique de la ville est plus « sensuelle » qu'« intellectuelle »² et il dira dans les *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) y avoir vécu « dans une certaine protestation contre cette culture des sens et des fêtes »³. La nouvelle *Gladius Dei* nous donne une idée de cette protestation.

Munich et le renouveau aux alentours de 1900

On sait que la figure de l'austère prédicateur italien de la Renaissance Savonarole (1452-1498) que Thomas Mann mettra au centre de son drame *Fiorenza*, inspire le personnage de Hieronymus dans le récit *Gladius Dei*. Thomas Mann choisit de transplanter ce personnage dans le Munich de 1900. Dans son chapitre « Die unliterarische Stadt » que l'on trouve dans la biographie *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*, Peter de Mendelssohn nous rappelle quelle était la place de la littérature à Munich à l'arrivée de Thomas Mann dans cette ville. Parmi les arts, la musique et les arts plastiques avaient une place privilégiée, tandis que la littérature pouvait apparaître comme le parent pauvre⁴. En 1896, Thomas Mann dit à son ami Otto Grautoff être lassé de cette ville dans laquelle la littérature est négligée au profit d'autres arts⁵. Aussi il lui tarde de partir pour l'Italie. Pendant

2. — « Ihre tief reichende künstlerische Kultur ist weniger geistig, als sinnlich ». Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Hermann Kurzke, Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (GKFA 13.1), Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 2009, p. 154.

3. — « Daß ich, so lange ich hier lebe, in einem gewissen Protest gegen diese Sinnen- und Festkultur gelebt habe, hat vielleicht der geistesfanatischen Mönchskritik, die in „Fiorenza“ am Regiment Lorenzos des Prächtigen geübt wird, einen persönlichen Einschlag gegeben » (*Ibid.*).

4. — Cf. Peter de Mendelssohn, *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch Verlag, 1997, p. 237sqq.

5. — « Denn dies München – habe ich es noch niemals gestanden? – wie herzlich bin ich seiner überdrüssig! Ist es nicht die *unliterarische* Stadt par excellence? Banale Weiber und gesunde Männer - Gott weiß, welche Fülle von Mißachtung ich in das Wort „gesund“ versenke! » Thomas Mann, *Briefe an Otto Grautoff. 1894-1901 und Ida Boy-Ed. 1903-1928*, hrsg. v. Peter de Mendelssohn, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 1975, p. 73.

un certain temps, ce pays reste pour Thomas Mann un « aimant »⁶. À l'automne 1900, il veut séjourner à Florence pour marcher dans les pas de Savonarole et faire avancer son projet d'un drame de la Renaissance. Mais, à partir de la nouvelle *Tonio Kröger* (1903), Thomas Mann est ouvertement virulent contre l'Italie. Dans son ouvrage *Thomas Mann – Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder* (2005), Helmut Koopmann se penche sur les raisons qui font que Tonio Kröger se détourne de l'Italie et lui préfère un voyage dans le nord, au Danemark. Il y évoque comme une des raisons le Munich des années 1900 tel qu'il apparaît dans la nouvelle *Gladius Dei* – le Munich festif, indolent, frivole, marqué par la mode du renaissancisme⁷. À Munich, Thomas Mann retrouve, en effet, dans l'architecture de la ville, mais aussi dans les arts en général, le culte de la Renaissance italienne. Aux alentours de 1900, des peintres comme Franz von Stuck, Franz von Lenbach ou Friedrich August von Kaulbach comptent parmi les célébrités de la ville. La villa de Franz von Stuck dans la *Prinzregentenstraße*, construite dans le style néoclassique, et la villa Lenbach de style Renaissance sont des points d'attraction, célèbres pour les fêtes qui y sont données. Munich voit apparaître dans le sillage de ces fêtes un type d'artiste bien particulier dont l'activité tourne autour de la décoration de ces lieux festifs ou la création de costumes de fêtes, notamment lors du Carnaval très prisé à Munich⁸. C'est ce Munich sensuel et festif et ces « places en fête » que Thomas Mann nous présente dans la première partie de sa nouvelle *Gladius Dei*. On a longtemps cru que Thomas Mann y faisait sans détours l'apologie de Munich, mais en réalité cette première partie contient une critique à peine voilée de cette ville⁹.

Thomas Mann situe l'intrigue de *Gladius Dei* dans le quartier des boutiques d'art qui regorgent d'œuvres du *Quattrocento*, et Munich s'avère alors être ici une sorte de reproduction de la ville de Florence, comme on l'a spécifié maintes fois dans la littérature critique. La *Feldherrnhalle* que Thomas Mann appelle « l'imposante loggia » pour insister sur la comparaison entre ce bâtiment et la *Loggia dei Lanzi* de Florence, en est un exemple. La Renaissance est aussi omniprésente

6. — « Italien bleibt zunächst ein Magnet ». Helmut Koopmann, *Thomas Mann-Heinrich Mann. Die ungleichen Brüder*, München, Verlag C.H. Beck, 2005, p. 127.

7. — *Ibid.*, p. 126-137.

8. — Cf. Elisabeth Galvan, « *Fiorenza* – auf dem Theater und hinter den Kulissen », *Thomas-Mann-Jahrbuch*, 21/2008, p. 65-66.

9. — « Diese lange Zeit als Hommage Münchens, des Jugendstils und seiner Bohème verstandene Geschichte [...] ist in Wirklichkeit eine sublimale Kritik an der Kunststadt des Dekors, der Reproduktionen und Abbildungen, der Repliken und der Werbung, mit anderen Worten: der Kunststadt aus zweiter Hand ». Dirk Heißerer, *Wo die Geister wandern. Literarische Spaziergänge durch Schwabing*, München, Verlag C.H. Beck, 2008, p. 103.

dans les vitrines des magasins de Munich. Thomas Mann évoque dans sa nouvelle un grand nombre d'ouvrages portant sur la Renaissance que l'on peut admirer dans les vitrines des librairies de la place de l'Odéon et que le public adore. En hiver 1900, Thomas Mann lit lui-même pour son projet d'un drame de la Renaissance le livre de Jacob Burckhardt (1818-1897) *Kultur der Renaissance in Italien* (1860) parmi d'autres ouvrages traitant de la Renaissance italienne. Il visite aussi une exposition de copies de sculptures de la Renaissance florentine dans le bâtiment de la Sécession à Munich pour mieux imaginer ce type d'hommes et de femmes.

Si Thomas Mann dit dans sa nouvelle *Gladius Dei* que l'art est « souverain »¹⁰ à Munich, il est clair qu'il est en grande partie ironique face à cette mode de la Renaissance, même s'il y participe. Peu de temps après, dans *Tonio Kröger*, il rejette avec force le renaissancisme, cette « vision de grandeur sanglante, et de sauvage beauté »¹¹ et il prend ses distances face à la philosophie d'un César Borgia. « Je le méprise, ce César Borgia, je ne fais pas le moindre cas de lui, et je ne comprendrai jamais comment on peut ériger en idéal l'extraordinaire et le démoniaque »¹², fait-il dire à son personnage. Thomas Mann accentue encore sa critique lorsqu'il revient sur son parcours artistique plus tard dans ses *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918) où il se distancie clairement des disciples de Nietzsche qui mettent en avant la « vie brutale et belle » d'un César Borgia. Aux alentours de 1900, le culte de la Renaissance est, en effet, en grande partie tributaire de Nietzsche. Martin A. Ruehl évoque comme symbole marquant du nietzschéanisme vers 1900, « le tyran de la Renaissance dont Nietzsche a calqué les contours dans le livre de Burckhardt »¹³. Les écrits tardifs de Nietzsche célèbrent

10. — « Die Kunst blüht, die Kunst ist an der Herrschaft, die Kunst streckt ihr rosenumwundenes Scepter über die Stadt hin und lächelt ». Thomas Mann, *Frühe Erzählungen. 1893-1912*, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig, GKFA 2.1, Frankfurt a.M., Fischer Taschenbuch (Fischer Klassik), 2012, p. 225. Par la suite abrégé par le sigle *FE* suivi de l'indication des pages. La traduction française des phrases extraites des nouvelles *Gladius Dei* et *Beim Propheten* est celle de l'édition en trois volumes : Thomas Mann, *Romans et nouvelles*, Paris, Le Livre de Poche, 1994.

11. — « Nein, das „Leben“, wie es als ewiger Gegensatz dem Geiste und der Kunst gegenübersteht, - nicht als eine Vision von blutiger Größe und wilder Schönheit [...] ». (*FE*, 278).

12. — « Er ist mir nichts, dieser Cesare Borgia, ich halte nicht das Geringste auf ihn, und ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Außerordentliche und Dämonische als Ideal verehren mag » (*Ibid.*).

13. — « Eines der prägnantesten Symbole des Nietzscheanismus um 1900 [...] war der Renaissancecetyrann, dessen Konturen Nietzsche auf Burckhardts Buch abgepaust hatte ». Martin A. Ruehl, « Blut, *bellezza*, Bürgertugend: Thomas Manns *Fiorenza* und der Renaissancekult um 1900 », in : Christian Emden, David Robin Midgley (dir.),

César Borgia comme un exemple de force, de *virtù*¹⁴, une préfiguration du Surhomme. Thomas Mann parle dans les *Betrachtungen eines Unpolitischen* de son opposition précoce au renaissancisme inspiré de Nietzsche. Ce renaissancisme qui lui semble suspect dans sa nouvelle *Gladius Dei* lui paraît être une interprétation erronée de Nietzsche – « Ils prenaient Nietzsche au mot, à la lettre »¹⁵. Ainsi, les adeptes du renaissancisme – à la première place, il voit son frère Heinrich – auraient défendu l'idée selon laquelle « [s]euls les hommes aux instincts violents et brutaux peuvent créer de grandes œuvres »¹⁶. Thomas Mann pense bien au contraire à certaines œuvres nées de « natures hautement morales, prêtes à la souffrance et pleines de scrupules chrétiens »¹⁷. Dans ce contexte apparaît, dans les *Betrachtungen eines Unpolitischen*, la figure du chrétien Blaise Pascal. Thomas Mann montre à travers la personnalité de Pascal que des natures scrupuleuses ont laissé à la postérité des œuvres de qualité, qu'il ne faut pas des « instincts violents et brutaux » pour créer « de grandes œuvres ». C'est évidemment à son frère Heinrich qu'il pense en premier lieu lorsqu'il est question de Renaissance autour de 1900. Heinrich Mann est pour lui, notamment par sa trilogie *Die Göttinnen oder die drei Romane der Herzogin von Assy* (1903), le représentant de ce culte, bien que certains interprètes aient mis en avant les positions critiques d'Heinrich Mann face à la Renaissance¹⁸. Dans la fulminante lettre du 5 décembre 1903 souvent citée qu'il adresse à son frère Heinrich, Thomas Mann y affirme ne plus être en accord avec l'évolution artistique de ce dernier. Une des raisons est que celui-ci donnerait, pour plaire au public, une place privilégiée à la sexualité dans ses œuvres, ce qu'il réproche. S'il assure ne pas vouloir jouer le rôle d'un Savonarole, il met cependant en avant « l'identité de la morale et de l'esprit » :

Un moraliste est le contraire d'un moralisateur : je suis tout à fait nietzschéen sur ce point. Mais seuls les singes et autres méridionaux

German Literature, History and the Nation, Cambridge, Peter Lang, 2004, p. 196.

14. — On lit dans *Der Antichrist* de Nietzsche : « [...] (Tugend im Renaissance-Stile, virtù, moralinfreie Tugend) ». Friedrich Nietzsche, *Der Fall Wagner...*, Kritische Studienausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli,azzino Montinari, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1988, p. 170.

15. — « Sie nahmen Nietzsche beim Wort, nahmen ihn wörtlich ». Thomas Mann, *Betrachtungen...*, *op. cit.*, p. 587.

16. — « „Nur Menschen mit starken, brutalen Instinkten können große Werke schaffen!“ ». *Ibid.*, p. 586.

17. — « [...] aus höchst moralistischen, leidenswilligen und christlich skrupulösen Konstitutionen [...] ». *Ibid.*

18. — Cf. Helmut Koopmann, « Thomas Mann und Heinrich Mann. München und der Renaissancekult um 1900 – Aspekte einer Brüderlichkeit », in : Dirk HeiBerer (dir.), *Thomas Mann in München II*. Vortragsreihe Sommer 2004, München, 2004, p. 15-45.

peuvent, somme toute, ignorer la morale [...]. Je comprends de mieux en mieux l'identité de la morale et de l'*esprit* et vénère un mot de Börne qui, pour moi, semble contenir une vérité immortelle : « Les hommes », dit-il, « seraient plus spirituels, s'ils étaient plus moraux »¹⁹.

Hieronymus à Munich – entre rejet et sympathie

Le jeune homme qui, dans la nouvelle *Gladius Dei*, remonte la Schellingstraße est, en effet, un « défenseur fanatique de l'ascèse et de la morale »²⁰. Comme d'autres personnages des récits de jeunesse, il se caractérise par sa position de marginal qui détonne dans ce Munich joyeux, sensuel et frivole. La ville de Munich présentée dans la première partie de la nouvelle, un jour de juin, resplendit sous le soleil. On y voit un ciel radieux, « tendu de soie bleue » qui fait écho au « ciel de velours bleu » que Tonio Kröger a vu en Italie. Comme en Italie, la population munichoise vit fenêtres ouvertes pour profiter du beau temps. C'est par ailleurs une population mélomane que l'on découvre – des dilettantes jouant différents instruments de musique, des artistes de l'Odéon pratiquant plus sérieusement la musique, des jeunes gens sifflotant un air wagnérien. Ces jeunes Munichois sont sensibles aux arts. Les poches de leur veston sont « bourrées de revues littéraires » et ils vont et viennent entre université et bibliothèque. Mais ils sont aussi sensibles à la joie de vivre, à la gaité et à la nonchalance qui règnent à Munich²¹. Contrairement à Tonio Kröger qui affirme que le printemps n'est pas vraiment favorable au travail, les jeunes artistes à Munich se laissent porter par le beau temps, et leur créativité ne semble pas en souffrir. Hieronymus, lui, est conçu comme un personnage antithétique à ces jeunes Munichois. Il est perdu dans ses pensées, ne prête aucune attention aux cyclistes qui le klaxonnent – une allusion sans doute à la nouvelle *Der Weg zum Friedhof* (1900) et au cycliste qui symbolise la vie dans son inconscience – et ne se préoccupe pas de la gaité environnante.

19. — « Ein Moralist ist das Gegenteil von einem Moralprediger: ich bin ganz Nietzscheaner in diesem Punkte. Aber nur Affen und andere Südländer können die Moral überhaupt ignorieren, [...]. Ich habe mehr und mehr die Identität von Moral und Geist begriffen und verehere ein Wort Börne's, das mir eine unsterbliche Wahrheit zu enthalten scheint : „Die Menschen“, sagt er, „wären geistreicher, wenn sie sittlicher wären“... ». Thomas Mann, *Briefe 1. 1889-1913*, ausgewählt und herausgegeben von Thomas Sprecher, Hans R. Vaget und Cornelia Bernini, GKFA 21, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 2002, p. 248-249.

20. — « Es schildert den „Titelhelden“ Hieronymus als einen fanatischen Verfechter von Askese und Moral [...] ». Fred Müller, *Thomas Mann. Erzählungen. Interpretationen*, München, Oldenbourg Verlag, 1972, p. 28.

21. — Thomas Mann pouvait y voir un contraste significatif entre sa ville natale, Lübeck et sa ville d'adoption, Munich.

Il est « replié sur lui-même », « les yeux rivés au sol », comme Tobias Mindernickel, dans la nouvelle éponyme, dont les yeux se lèvent « rarement du sol ». Tandis que la ville resplendit sous le soleil, le personnage de Hieronymus est sombre. « À le regarder, on eût dit une ombre passant sur le soleil [...] »²². Le contraste avec la clarté de la ville est souligné par la noirceur de son vêtement, un manteau noir à capuche qui pourrait faire de lui un prêtre – allusion au prêtre ascétique, cet ennemi de la vie, « ce négateur » que Nietzsche décrit dans *Zur Genealogie der Moral* (1887). Comme pour mieux mettre en valeur la beauté de la ville de Munich et pour accentuer le contraste, Hieronymus est caractérisé par un visage ingrat et laid. Son front est « bas, anguleux et saillant », ses joues « hâves »²³, son nez busqué et grand. Thomas Mann, on le sait, s'est directement inspiré du portrait de Savonarole par le peintre de la Renaissance Fra Bartolommeo (1475-1517) et jusqu'à sa mort il a eu sur sa table de travail une photographie de ce tableau. Dans *Gladius Dei*, Hieronymus reste insensible à la sensualité des jeunes Bavaroises qui le croisent en se moquant. Il n'a tout d'abord qu'une obsession : atteindre l'église pour y trouver refuge. Comme le décrit Nietzsche dans *Zur Genealogie der Moral*, on voit ici que le prêtre ascétique vit dans l'entourage des « disgraciés », des « malheureux », des « souffrants de toute espèce »²⁴. On aperçoit dans *Gladius Dei* furtivement quel public vient se recueillir dans l'église – une vieille femme « aux yeux injectés de sang », se traînant « sur des béquilles », symbolisant la souffrance. Si Hieronymus semble être au dehors inadapté à la vie, dans l'église il s'affirme, ne marche plus les yeux rivés au sol, mais est droit et immobile, impérieux dans ce lieu de recueillement auquel il s'identifie. Plus tard, sa mission divine fera qu'il conservera ce caractère impérieux. Par cette station dans l'église où il contemple le crucifix d'un regard droit, Hieronymus a puisé force et motivation qui vont le conduire devant la vitrine du magasin d'art de M. Blüthenzweig où il contemple les objets qui y sont exposés avec « une expression déconcertée, obtuse et froidement perplexe »²⁵.

22. — « Sah man ihn an, so war es, als ob ein Schatten über die Sonne ginge oder über das Gemüt eine Erinnerung an schwere Stunden » (*FE*, 225-226).

23. — « Er trug keinen Hut, woran bei der Kostümfreiheit der leichtgemuten Stadt keine Seele Anstoß nahm, sondern hatte statt dessen die Kapuze seines weiten, schwarzen Mantels über den Kopf gezogen, die seine niedrige, eckig hervorspringende Stirn beschattete, seine Ohren bedeckte und seine hageren Wangen umrahmte » (*FE*, 226).

24. — « eben mit dieser *Macht* hält er die ganze Heerde der Missrathnen, Verstimmtten, Schlechtweggekommenen [...] ». Friedrich Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse. Zur Genealogie der Moral*, Kritische Studienausgabe, hrsg. v. Giorgio Colli, Mazzino Montinari, Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1988, p. 366.

25. — « [...] blickten seine Augen mit einem befremdeten, stumpfen und kühl erstaunten Ausdruck auf jedes Ding eine Weile » (*FE*, 228).

Après s'être arrêté longuement sur le personnage de Hieronymus, après l'avoir dépeint comme un corps étranger dans ce Munich sensuel et gai, l'auteur nous montre comment l'art voluptueux que Hieronymus observe dans la vitrine du magasin d'art de M. Blüthenzweig agit sur deux jeunes Munichoïses. Il prend soin de spécifier que ces jeunes gens sont « de formation humaniste, connaisseurs en art et en science »²⁶. Pourtant seule leur sensualité va être touchée par la représentation de la madone qu'ils voient exposée dans la vitrine du magasin d'art. Il apparaît en outre que cette forme d'art a les honneurs des Munichoïses et qu'elle est couronnée de succès en haut-lieu. « Il fera carrière, c'est certain. Il a déjà été invité deux fois à dîner chez le Régent »²⁷, dit l'un des deux jeunes gens à propos du peintre de la madone. On a vu dans la réaction de Hieronymus qui semble aussi éprouver, malgré son besoin d'ascétisme, du désir pour la madone, la preuve que Thomas Mann se distancie fermement de ce personnage en montrant les failles de son ascétisme. Par son insistance et son fanatisme à défendre sa conception de l'art et du sacré, Hieronymus apparaît, en effet, dans la nouvelle comme excessif et grotesque, et on sent que l'auteur s'en éloigne. Plus tard, dans le magasin d'art, personne ne le prend au sérieux. Pourtant, comme l'affirme Fred Müller dans son interprétation de la nouvelle, c'est Hieronymus qui prononce les paroles décisives²⁸. Thomas Mann semble, d'un côté, acquiescer à la critique esthétique de Hieronymus, mais en tant que psychologue, il dénote les excès et les contradictions de l'ascétisme de son personnage et de son fanatisme, comme Nietzsche le lui a montré au travers de la figure du prêtre ascétique. Il n'en reste pas moins que des mots-clés et des phrases-clés de l'esthétique de Thomas Mann sortent de la bouche de Hieronymus. Pour ce dernier, l'art n'a pas, par exemple, pour but d'être un « culte idolâtre des apparences séduisantes »²⁹ – ce que Thomas Mann résume dans *Tonio Kröger* par le terme italien de *bellezza*, en pensant en premier lieu à Heinrich Mann, lui que Thomas Mann compte dans l'essai *Das Ewig-Weibliche* (1903) parmi les « païens » obsédés par la « beauté »³⁰ – mais doit, en renonçant à l'idée de superficialité, montrer « les profondeurs terribles de l'être, ses

26. — « [...] humanistisch gebildete Leute, beschlagen in Kunst und Wissenschaft » (FE, 229).

27. — « „Er wird Karriere machen, das ist sicher. Er war schon zweimal beim Regenten zur Tafel...“ » (*Ibid.*).

28. — « Und doch hat gerade er die entscheidenden Worte der Erzählung zu sprechen ». Fred Müller, *Thomas Mann...*, *op. cit.*, p. 37.

29. — « [...] euer frecher Götzendienst der gleißenden Oberfläche!... » (FE, 238).

30. — « Es ist nichts mit dem, was steife und kalte Heiden „die Schönheit“ nennen ». Thomas Mann, *Essays I. 1893-1914*, herausgegeben und textkritisch durchgesehen von Heinrich Detering unter Mitarbeit von Stephan Stachorski, GKFA 14.1, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 2002, p. 59.

abîmes de honte et de souffrance »³¹. L'art que condamne Hieronymus dans la nouvelle, celui qui s'adresse en premier lieu à la sensualité et qui a l'aval du plus grand nombre rappelle ce que Thomas Mann reproche à son frère – vouloir interpeler le lecteur en le confrontant sans cesse à la sexualité pour connaître la gloire³². Après avoir parlé de gloire – « Ma raison bute ici, elle bute devant le fait absurde que sur terre un homme puisse atteindre au comble de la gloire grâce au stupide et impudent développement de ses instincts de bête ! »³³ – Hieronymus évoque, en effet, sans attendre, le concept de « beauté » qui pour Thomas Mann, à cette époque, résume l'esthétique de son frère Heinrich.

Hieronymus, le représentant de l'ascétisme et de la morale perd à la fin de la nouvelle cependant l'accent tragique qu'il pouvait avoir par moments et devient le protagoniste d'une tragi-comédie avec l'apparition du personnage de Krauthuber, « un fils du peuple d'une effrayante vigueur », qui le jette hors du magasin sans ménagement. Les paroles du Christ – « mais moi, je vous le dis » – que prononce Hieronymus vers la fin de son monologue, sont interrompues abruptement par le cri de M. Blüthenzweig qui appelle Krauthuber, son acolyte, à la rescousse, provoquant ainsi un effet comique. Une fois jeté dehors, Hieronymus a, conformément au prêtre ascétique nietzschéen, en dernier lieu, un rêve de puissance, la vision d'un *bruciamento delle vanità*, de la destruction par le feu des frivolités de ce monde que ses paroles susciteront et son regard perçoit alors le large glaive de feu sur la ville de Munich.

Même si Thomas Mann, à grand renfort d'ironie, met des distances entre son personnage disgracieux et fanatique et lui-même, il n'en reste pas moins attaché par certains côtés. Dans un carnet de notes, il dit explicitement que Savonarole est son « héros », parce qu'il est, contrairement à son frère Heinrich, doté d'un besoin de domination bien plus affirmé³⁴. Comme l'ont montré Terence J. Reed et Malte Herwig dans le commentaire de la nouvelle dans l'édition critique, l'auteur se sert dans *Gladius Dei* de Hieronymus comme d'une sorte de « masque » qui pouvait lui permettre de parler à mots couverts de ses ambitions, ses protestations et ses désapprobations³⁵.

31. — « Die Kunst ist die heilige Fackel, die barmherzig hineinleuchte in alle fürchterlichen Tiefen, in alle scham- und gramvollen Abgründe des Daseins » (*FE*, 238).

32. — « Sexualismus ist das Nackte, das Unvergeistigte [...] » ; « Es ist, meiner Einsicht nach, die Begierde nach Wirkung, die Dich corrumpt [...] ». Thomas Mann, *Briefe I...*, *op. cit.*, p. 248 et 243.

33. — « Mein Verstand steht still an dieser Stelle... er steht still vor der absurden Tatsache, daß ein Mensch durch die dumme und zuversichtliche Entfaltung seiner tierischen Triebe auf Erden zu höchstem Ruhme gelangen kann!... » (*FE*, 237).

34. — Cf. Thomas Mann, *Notizbücher 7-14*, hrsg. v. Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 1992, p. 83.

35. — « Noch einmal hatte sich der Verfasser eine Maske vorgebunden, in der er

Un exemple de bohème à Schwabing

Quelque temps après *Gladius Dei* (1902), Thomas Mann décrit dans *Beim Propheten* (1904) un autre personnage despotique porté par une mission religieuse, le personnage de Daniel inspiré de l'auteur Ludwig Derleth (1870-1948). Ce texte a pour cadre la bohème munichoise de Schwabing, plus précisément la mansarde de la *Destouchesstraße* dans laquelle cet écrivain catholique et mystique, proche de Stefan George et qui comptait parmi les « cosmiques » vivait avec Anna Maria, sa sœur. Sous les traits d'un nouvelliste bourgeois, Thomas Mann raconte la lecture des *Proklamationen* de Ludwig Derleth et, une nouvelle fois, prend position face à la scène artistique munichoise des années 1900. Pendant la semaine sainte 1904, le manuscrit des *Proklamationen* est lu trois fois. Thomas Mann assiste, lui, à la deuxième lecture qui a lieu le vendredi saint. C'est le germaniste suisse et disciple de Derleth, Rudolf Blümel, qui lit le manuscrit en l'absence du « prophète » et contribue ainsi à lui donner une aura mystérieuse. Thomas Mann avait reçu personnellement une invitation à ces lectures, car il connaissait Ludwig Derleth et sa sœur. Inconditionnelle de l'œuvre de son frère, Anna Maria Derleth avait été plusieurs fois l'hôte de Julia Mann, la mère de l'auteur, dans son appartement de la *Rambergstraße*. Par son biais, Thomas Mann avait fait la connaissance de ce frère si vénéré. Viktor Mann, le plus jeune frère de Thomas Mann, parle dans *Wir waren fünf* (1949) de ces visites :

Je ne sais plus exactement si Ludwig Derleth est venu en personne chez nous. Mais quand sa sœur acceptait l'invitation de maman, son frère était alors présent tout au moins en esprit, car, en société, elle ne parlait de presque rien d'autre que de lui [...] ³⁶.

Dans la première édition de la nouvelle *Beim Propheten*, Thomas Mann a tenu à mettre l'accent sur la rapidité avec laquelle il a écrit ce texte. Il parle ainsi d'esquisse. Dans une lettre du 27 février 1904 à son frère Heinrich, il évoque la genèse de cette nouvelle, l'agitation qu'il connaît depuis le succès de son premier roman. S'il dit apprécier le « nouveau rôle » d'homme célèbre qu'il doit jouer, il se rend aussi compte

„mit [s]einen Erlebnissen unter die Leute gehen“ konnte, wie es nach dem Durchbruch des *Kleinen Herrn Friedemann* geheißen hatte ». Thomas Mann, *Frühe Erzählungen. 1893-1912. Kommentar* von Terence J. Reed unter Mitarbeit von Malte Herwig (GKFA 2.2), Frankfurt a.M., S. Fischer Verlag, 2004, p. 107.

36. — « Ich weiß nicht mehr bestimmt, ob Ludwig Derleth je selbst zu uns gekommen ist. Aber wenn seine Schwester Mamas Einladung folgte, dann war der Bruder zum mindesten geistig auch zugegen, denn sie sprach in Gesellschaft kaum etwas anderes als von ihm [...] ». Viktor Mann, *Wir waren fünf. Bildnis der Familie Mann*, Konstanz, Südverlag, 1973, p. 98.

que cette période de sa vie n'est pas propice au travail paisible. Les journaux, dit-il, sont avides de nouveaux textes de sa main. Pour calmer le jeu, il écrit en un jour et demi, après la lecture des *Proklamationen* de Ludwig Derleth dans l'atelier de la *Destouchesstraße*, la nouvelle *Beim Propheten*, non sans scrupules quant à la précipitation avec laquelle il la conçoit.

C'est aussi l'époque où Thomas Mann fait plus ample connaissance avec Katia Pringsheim, sa future femme. Il se dit transporté par la famille Pringsheim qui le reçoit maintenant dans son palais de l'*Arcisstraße*. La lettre du 27 février 1904 à son frère parle de l'engouement de Thomas Mann pour Katia, de son incapacité à penser à autre chose. Un peu plus tard, dans une lettre à Kurt Martens du 2 avril 1904, il met alors en avant son trouble, sa nervosité et explique ainsi la rapidité avec laquelle il a écrit *Beim Propheten*.

La figure du prophète a, comme on le voit une nouvelle fois à travers cette nouvelle, intéressé le jeune Thomas Mann. Cependant son regard est ici critique et extérieur. Contrairement au personnage de Hieronymus qui pouvait en partie lui servir de « masque »³⁷, Thomas Mann montre ici le fanatisme du « prophète » et le manque de lien avec la réalité de ses proclamations. Alors que dans *Gladius Dei*, le caractère radical de Hieronymus était accueilli avec une relative sympathie par l'auteur, celui de Derleth semble suspect, même si le nouvelliste est, par certains côtés, intrigué par son esthétique. Il trouve chez Daniel « toutes les conditions préliminaires » requises pour en faire un génie, mais il manque ce que réclamait déjà Tonio Kröger dans la nouvelle de 1903, « l'élément humain », « [u]n peu de sensibilité, de nostalgie, d'amour »³⁸.

Dès le départ, le personnage du nouvelliste est présenté comme différent du monde de la bohème. Son éducation bourgeoise fait qu'il se sent étranger aux autres invités, des personnages pour le moins excentriques. Il est vêtu avec soin, comme égaré parmi ceux qui viennent écouter avec ferveur les proclamations du « prophète ». Il est dit qu'il « appartenait à un milieu différent et ne se trouvait là que par hasard »³⁹. Certes, le lieu où se tient la lecture est présenté avec des mots qui auraient pu servir à Tonio Kröger pour décrire sa propre vie d'artiste⁴⁰, un signe que l'auteur a des valeurs communes avec Ludwig Derleth. Le nouvelliste marque

37. — « Der Pathetiker wird nicht mehr von innen als ein Bruder im Geist oder eine Maske für Eigenes, sondern von außen als ein mangelhaftes, hohl klingendes Gefäß empfunden, mit dem sich der Erzähler in keiner Weise identifiziert ». T. Mann, *Frühe Erzählungen. 1893-1912. Kommentar...*, op. cit., p. 279.

38. — « Was fehlt? Vielleicht das Menschliche? Ein wenig Gefühl, Sehnsucht, Liebe? » (*FE*, 417).

39. — « Er kam aus einer andern Sphäre, war nur zufällig hierher geraten » (*FE*, 409).

40. — « Erstarrung; Öde; Eis; und Geist! und Kunst!... » (*FE*, 315).

toutefois, quand il le peut, son éloignement du monde de la bohème. On nous dit de lui qu'il suit « les autres dans la maison en ayant soin de se tenir à une petite distance »⁴¹. Plus tard, alors qu'il s'agit de prendre place, le nouvelliste se met à l'écart, dans la niche de la fenêtre. Par son amabilité et son besoin d'échanger quelques paroles bienveillantes, le nouvelliste semble aussi différent des autres. Il apparaît en effet que les hôtes de Daniel communiquent très peu entre eux. Le narrateur affirme avec un clin d'œil ironique que les participants « se taisaient car c'étaient des hommes qui connaissaient la valeur des mots et ne gaspillaient pas leurs paroles »⁴². Le disciple de Daniel, venu de Suisse, quant à lui, en récitant les proclamations du prophète, semble monologuer et ne cherche aucun contact avec ses auditeurs. À la fin de sa lecture, il promène « sur l'assistance un regard menaçant »⁴³ et disparaît sans commentaire. Entre les deux extrêmes se situe le nouvelliste qui, comme le dit le narrateur plusieurs fois, a « gardé certains contacts avec les réalités de la vie »⁴⁴. Il est le seul à s'entretenir, et on le voit discuter aimablement avec la « dame riche » qui est arrivée avec un peu de retard. Comme le nouvelliste, cette dame sous les traits de laquelle Thomas Mann a peint sa future belle-mère, Hedwig Pringsheim, est issue d'un autre monde, n'est là que par curiosité et extravagance. Le narrateur évoque le monde dans lequel elle vit, « sa somptueuse demeure ornée de Gobelins »⁴⁵, avec une touche de ravissement devant le raffinement qui la caractérise. Il insiste sur son élégance, sa beauté, sa délicatesse – un monde qui, pour sûr, l'attire. Il est en revanche beaucoup plus distant, comme nous l'avons dit, avec celui de la bohème et remarque les inconséquences de ce monde, ses contradictions. La mansarde où vivent d'ordinaire Daniel et sa sœur, est à la fois marquée par la pauvreté et le désir de grandeur. Sur la porte, on y trouve par exemple un banal « rectangle de carton gris » où est mentionné le nom du « prophète », mais il est orné de caractères romains, rappelant ainsi le besoin de solennité de Daniel, un personnage entre « hauteur et trivialité »⁴⁶.

La mansarde ressemble aussi par la multitude de bougies qui y brûlent, à un sanctuaire. Le nouvelliste a d'ailleurs la sensation de

41. — « In einem kleinen Abstände folgte er den anderen ins Haus » (*FE*, 409).

42. — « Sie schwiegen, denn es waren Menschen, die den Wert des Wortes kannten und nicht unnütz zu reden pflegten » (*Ibid.*).

43. — « Dann trat er vom Podium herunter, sah alle mit einem drohenden Blick an [...] » (*FE*, 416).

44. — « Er hatte ein gewisses Verhältnis zum Leben [...] » (*FE*, 409).

45. — « Sie war in ihrem seidenen Kupee aus der Stadt, aus ihrem prachtvollen Hause mit den Gobelins und den Türumrahmungen aus Giallo antico hierhergekommen [...] » (*FE*, 413).

46. — Cf. Barbara Beßlich, *Wege in den „Kulturkrieg“*. *Zivilisationskritik in Deutschland. 1890-1914*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000, p. 141.

devoir « se comporter comme à l'église »⁴⁷. On y voit entre autres une sorte d'autel « sur lequel, entre des cierges brûlant dans des chandeliers d'argent, une figure peinte, un saint, les yeux levés au ciel, étendait les mains »⁴⁸. À côté de ce décor hiératique se trouve une galerie de portraits d'hommes célèbres pour leur besoin de domination, tels que Napoléon, Moltke ou Savonarole. Le « messianisme militant »⁴⁹ que dégage l'atelier du « prophète » marque aussi l'œuvre que le disciple suisse lit en l'absence du « prophète » et qui est directement inspirée des *Proklamationen* de Derleth :

C'étaient des sermons, des symboles, des thèses, des lois, des visions et des appels à des ordres du jour. Ils formaient une suite bigarrée et interminable, dans un style qui tenait à la fois du psaume et de la révélation, avec des expressions techniques empruntées à la stratégie militaire et à la philosophie critique. Un Moi fiévreux, terriblement exaspéré, surgissait dans une folie de grandeur solitaire et menaçait le monde en un déluge de paroles virulentes. Il avait nom *Christus imperator maximus* et il levait des troupes prêtes à la mort pour anéantir la planète⁵⁰.

Les *Proklamationen* sont le premier ouvrage de Derleth et il l'a considéré non pas comme une publication éphémère, mais comme une œuvre faite pour durer, d'où une seconde édition, revue et augmentée en 1919. C'est seulement en 1932 que Derleth publiera son œuvre de la maturité, *Der Fränkische Koran*. Dans les *Proklamationen*, Derleth s'oppose au monde contemporain, à la science, à la « folie de la raison »⁵¹, à la démocratie et au capitalisme. Il défend âprement l'ascèse, la pauvreté, l'obéissance, la sainteté et l'héroïsme. On trouve dans l'œuvre et dans la personnalité de Derleth « un mélange singulier de charisme prophé-

47. — « [...] entschlossen, sich wie in der Kirche zu benehmen » (FE, 410).

48. — « Zur Rechten des Einganges erhob sich ein altarartiger Schrein, auf welchem zwischen Kerzen, die in silbernen Armleuchtern brannten, eine bemalte Heiligenfigur mit aufwärts gerichteten Augen ihre Hände ausbreitete » (FE, 411).

49. — Cf. Barbara Neymeyr, « Militanter Messianismus. Thomas Manns Erzählung *Beim Propheten* im kulturhistorischen Kontext », *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, 25/2004, p. 179-198.

50. — « Es waren Predigten, Gleichnisse, Thesen, Gesetze, Visionen, Prophezeiungen und tagesbefehlartige Aufrufe, die in einem Stilgemisch aus Psalter- und Offenbarungston mit militärisch-strategischen sowie philosophisch-kritischen Fachausdrücken in bunter und unabsehbarer Reihe einander folgten. Ein fieberhaftes und furchtbar gereiztes Ich reckte sich im einsamen Größenwahn empor und bedrohte die Welt mit einem Schwall von gewaltsamen Worten. Christus imperator maximus war sein Name, und er warb todbereite Truppen zur Unterwerfung des Erdballs [...] » (FE, 415).

51. — « Das Aufwerfen kosmischer Dämme gegen den Wahnsinn der Vernunft ist kein Werk logischer Tätigkeit ». Ludwig Derleth, *Das Werk*. In Verbindung mit Christine Derleth, hrsg. v. Dominik Jost, Bd.1, Bellnhausen, 1971, p. 47.

tique et militaire »⁵² qui a marqué ceux qui l'ont approché. L'attraction qu'exercent les paroles du « prophète » sur l'auditoire – si l'on fait abstraction du nouvelliste – est d'ailleurs palpable dans la nouvelle. Les auditeurs semblent être en extase. Seul le nouvelliste paraît y échapper, ne montre aucun geste de dévotion et sa vision d'un petit pain au jambon annihile en lui toute ferveur éventuelle et raille l'effet des proclamations. Il semble presque entièrement immunisé contre les paroles hiératiques et cérémonieuses du « prophète » que les autres participants paraissent admirer. Sous l'effet des proclamations de Daniel, les auditeurs semblent avoir perdu dans le récit leur individualité. À la fin de la lecture, ils restent d'abord comme pétrifiés, puis « d'un même mouvement », ils se lèvent et prennent congé de la sœur de Daniel, en murmurant quelques paroles.

La mansarde du « prophète » montre toutefois au nouvelliste un autre univers opposé au monde bourgeois et à ses conventions. Le nouvelliste, lui, a opté pour ce monde bourgeois, et, en tant que prétendant – il est amoureux de la fille de la « dame riche » – il a choisi de rompre au moins extérieurement avec la bohème. Son choix semble cependant être aussi « une constellation labile »⁵³. Le texte *Beim Propheten*, en apparence insignifiant, met en scène un personnage qui a marqué Thomas Mann et que l'on retrouve dans l'œuvre de maturité de l'auteur sous les traits de Daniel Zur Höhe. Si en 1904, la réflexion est tout d'abord esthétique, à la lumière des événements historiques et des dictatures, elle est devenue, à l'époque du *Doktor Faustus* (1947), avant tout politique.

52. — « Eine eigentümliche Mischung von prophetischem und militärischem Charisma schien er auf seine Umgebung auszustrahlen ». Barbara Beßlich, *Wege...*, *op. cit.*, p. 138.

53. — *Ibid.*, p. 145.