



AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10

http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php

<http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm>

Université de Metz
Faculté des Lettres et Sciences Humaines

**EXCLU DU
PRÊT**

Agnès Isnel-Bertholier

KLAUS MANN ET SON MYTHE PERSONNEL

Essai de lecture psychanalytique

*Reproduction
non autorisée par
le jury.*

- TOME I -

BIBLIOTHEQUE UNIVERSITAIRE LETTRES - METZ -	
N° Inv.	1994051L
Cote	LIM3 94/9
Loc.	Magasin

Thèse de doctorat
préparée sous la direction de
Monsieur le Professeur Michel Grunewald

1994

*A mon mari, Philippe,
à mes deux fils, Grégoire et Bertrand,
à qui cette thèse a volé beaucoup de temps.*

A Michel GRUNEWALD, Professeur à l'université de Metz, qui a bien voulu diriger ces recherches et qui s'est montré durant toutes ces années un directeur de thèse particulièrement disponible. Nos fréquents échanges m'ont permis d'apprécier son professionnalisme et sa largeur de vue. Son érudition et sa grande rigueur ont été pour moi enrichissantes et stimulantes. Qu'il reçoive ici l'expression de toute ma gratitude. Il demeurera pour moi un modèle.

A André RUFFIOT, mon maître en psychanalyse, scientifique passionné par la littérature allemande, qui a su se mettre à ma portée pour encadrer mes recherches théoriques, je voudrais exprimer ici ma profonde reconnaissance. Ce fut tout particulièrement agréable de travailler avec lui.

J'ai en outre le plaisir de dire ici toute ma gratitude à Sylviane et Christophe Mazonot, qui ont bien voulu mettre à mon service leurs compétences dans les domaines de l'informatique et de la linguistique pour m'aider à donner à ce travail sa forme actuelle.

Mes remerciements s'adressent également à la direction et au personnel du *Klaus Mann Archiv* à Munich, et tout particulièrement à Mademoiselle Weber dont la patience a été mise par moi à rude épreuve.

Je remercie également Messieurs Frido et Golo Mann, qui ont eu l'amabilité de répondre, par lettre, à toutes mes questions.

Avant-propos

Cette thèse comporte deux tomes.

Le premier tome comprend un résumé en français et en allemand, l'introduction ainsi que la première partie intitulée : *Les composantes du mythe personnel de Klaus Mann*.

Le deuxième tome renferme la deuxième partie consacrée aux relations familiales, l'index des noms et thèmes cités, la bibliographie et la table des matières, ainsi que la liste des photos et schémas reproduits.

Les traductions, figurant dans cette thèse, des ouvrages allemands non disponibles en langue française sont de l'auteur.

Résumé

Introduction.....1

Après un tour d'horizon des études consacrées à Klaus Mann et des notions-clés de la psychanalyse utilisées dans ce travail (1-25), nous étudions le lien entre psychanalyse et création (26-34). Puis nous exposons notre méthode qui prend en considération ces deux aspects (35-46). Notre propos est de dresser un portrait psychique de Klaus Mann, d'étudier la nature du rapport qui s'établit en lui entre l'auteur et l'homme.

Première partie

Les composantes du mythe personnel de Klaus Mann. 47

Chapitre premier : Illustration de la méthode 48

A partir de l'étude du premier chapitre du roman biographique, *Symphonie Pathétique*, dans lequel l'auteur s'est identifié à son héros (49-57) Tchaïkovski, nous pouvons mettre en évidence les thèmes majeurs du roman, qui trouvent leur correspondance dans la personnalité profonde de Tchaïkovski : la névrose (57-63), la mort (63-70), la création (70-77), l'homosexualité (77-87) et la religion (87-90).

Les clés d'interprétation de la psychanalyse nous permettent de voir jusqu'où l'auteur est allé dans son identification à Tchaïkovski et nous suggèrent d'étudier ces thèmes dans l'ensemble de l'œuvre de Klaus Mann (90-102).

Chapitre II : Klaus Mann et l'homosexualité 109

Il s'agit de la première caractéristique des héros de Klaus Mann (109-111). Nous avons mis en évidence trois catégories de héros homosexuels : les personnages hermaphrodites (111-121), prêts à toutes les expériences dans le domaine de la sexualité, sans que cela leur pose de véritables problèmes, les homosexuels célèbres (121-126), en qui Klaus Mann cherche une identification, et enfin ceux qui parviennent à dépasser leur homosexualité pour se consacrer aux autres (126-133).

Dans les *Tagebücher*, Klaus Mann parle très librement de son homosexualité (133-144), non sans faire intervenir un certain nombre de défenses qui ont pour but de faire taire l'angoisse liée à sa perversion sexuelle, vécue de plus en plus comme incompatible avec sa religiosité profonde.

Chapitre III : L'activité créatrice..... 145

Les personnages d'artistes foisonnent dans les œuvres de fiction de Klaus Mann (145-146). Tous les héros des œuvres de jeunesse cherchent leur identité à travers une profession artistique (146-151). Klaus Mann s'intéresse dans les œuvres de maturité à des destins d'artistes, cherchant ainsi une justification sur le plan personnel (151-156). Petit à petit, l'engagement politique prend, dans les œuvres de Klaus Mann, le pas sur le principe de l'« art pour l'art », dans une tentative de dépassement de ses pulsions morbides (156-162).

L'origine de la vocation précoce de Klaus Mann est retracée dans ses autobiographies (163-172). Elle semble être apparue tout naturellement et, malgré la comparaison inévitable avec l'œuvre du père, lui avoir apporté plus de satisfactions que de déceptions. Les *Tagebücher* (173-182) éclairent ce choix de Klaus Mann de s'exprimer à travers la littérature, d'une autre lumière. L'activité littéraire fébrile de l'auteur, son engagement politique n'ont réussi qu'en apparence à faire taire ses pulsions morbides et s'apparentent à des mécanismes de défense. Au terme de l'étude de ce thème, on constate l'échec de la sublimation.

Chapitre IV : Klaus Mann et la religion 183

Après un rappel de la théorie freudienne de la religion, qui souligne les aspects régressifs de cette dernière, non sans mettre en évidence la détresse de l'homme partagé entre la dureté du Surmoi et la faiblesse du Moi, nous étudions ici les différentes apparitions du thème religieux dans les œuvres de fiction de Klaus Mann (183-187).

Dans les œuvres de jeunesse (187-192), la religiosité mystique des héros les conduit à rechercher la sublimation dans l'union avec la création. Les héros homosexuels des biographies de Klaus Mann ne parviennent pas à concilier leur sexualité et leur sentiment religieux et connaissent des destins tragiques, dans la mesure où ils ne peuvent se raccrocher à une mission (192-201).

Les Tagebücher de Klaus Mann (201-214) renferment de nombreuses affirmations de sa foi. Le sentiment religieux de l'auteur ne lui apporte cependant que passagèrement la paix et il oscille entre les représentations d'un Dieu « fils », rédempteur et d'un Dieu vengeur.

La sublimation dans la quête religieuse se solde par un échec.

Chapitre V : Klaus Mann et la pulsion de mort 215

Le survol de la théorie psychanalytique de la pulsion de mort (215-221) nous permet d'approfondir la représentation de ce thème dans l'œuvre de Klaus Mann. Nous analysons tout d'abord les œuvres de fiction, dans lesquelles la pulsion de mort apparaît sous un jour différent selon qu'il s'agit d'œuvres de jeunesse (221-226) ou d'œuvres de maturité (226-237). Dans ces dernières, il faut distinguer les biographies et les œuvres où Klaus Mann s'intéresse à des destins individuels (226-230), qui débouchent sur le suicide, des romans engagés (230-237) dans lesquels la pulsion de mort parvient à être sublimée.

La pulsion de mort est apparue très tôt chez l'auteur, si l'on s'en tient au témoignage de ses autobiographies (237-241). Dans les *Tagebücher* (241-256), elle se manifeste sous forme de toxicomanie, de rêves morbides et de dépression.

A l'issue du constat d'échec de la sublimation dans l'écriture et la religion, qui débouche sur le triomphe de la pulsion de mort, il nous semble essentiel d'étudier les relations familiales de Klaus Mann, vraisemblablement à l'origine d'une faille dans sa structuration psychique.

Seconde partie : Les relations familiales..... 257

Chapitre premier : Klaus Mann et le père..... 258

Dans ses œuvres de fiction, Klaus Mann met en scène trois catégories de pères qui éveillent tous chez leur enfant des sentiments ambigus (259-260). Il s'agit des pères « idéalisés » (260-262) - plus ou moins, nous le suggérons - des pères « bourgeois » (262-265) assez pitoyables, et des pères « monstrueux » (265-270) - encore que Klaus Mann leur accorde des circonstances atténuantes.

Face à ces représentations parfois choquantes, Klaus Mann dresse dans ses autobiographies (271-276) un portrait très positif et tout à fait conventionnel de son père. Curieusement, son journal intime (276-288) ne parvient pas non plus à dépasser la représentation « officielle » de Thomas Mann. Or d'autres témoignages permettent de conclure à l'existence d'une faute du père envers son fils qui a donné lieu à un imparfait refoulement de ses pulsions agressives réactionnelles (288-302).

Chapitre II : Klaus Mann et la mère..... 303

Le personnage de la mère a joué un rôle tout aussi important que le père dans la structuration psychique de notre auteur (304).

Les personnages de mères des œuvres de fiction (304-318) de Klaus Mann sont plus susceptibles d'idéalisation que les pères. On distingue les mères « mortes » (304-306), les mères « amantes » (306-311) et les mères « génitrices » (311-318). Toutefois l'identification de Klaus Mann à ces dernières reste problématique, ce qui laisse supposer que l'auteur a ressenti une blessure pendant l'enfance, blessure liée à la mère (318). Les témoignages divers concordent pour dire que Katia Mann a parfaitement joué son rôle de mère de famille nombreuse durant les premières années (318-319) et les années d'exil (320-321).

La relation profonde entre Klaus et Katia semble toutefois avoir été plus problématique que ne le laissent supposer les témoignages de l'auteur (321-329). Cela masque la nature excessive de l'amour de Klaus pour sa mère et la douleur engendrée par le sentiment d'être délaissé.

Chapitre III : La relation Klaus-Erika..... 330

Klaus n'a pu s'identifier parfaitement ni au père, ni à la mère. Il a alors recherché un étayage narcissique dans sa relation avec sa sœur aînée, Erika (331). Les circonstances de leur naissance se prêtaient particulièrement bien à une relation « de couple » (331). Cette relation étroite résista à l'épreuve du temps. Erika défendra même, après la mort de Klaus, l'œuvre de ce dernier et se battra pour faire publier plusieurs de ses romans en Allemagne (331-337). La comparaison entre la relation qui unit Klaus et Erika et celle qui exista entre l'auteur et ses autres frères et sœurs, fait apparaître la véritable nature du lien profond entre les « jumeaux » (338-340).

Les confessions des *Tagebücher* (340-350) ouvrent d'autres perspectives sur la nature de leur relation, et notamment la dimension incestueuse de cette dernière (341-343), autre facette de l'illusion de n'être qu'un (343-346), qui rendra plus traumatisante la séparation (346-351). Pas plus que l'idéalisation d'une figure parentale, parée de traits positifs, l'idéalisation poussée de sa sœur, ne permettra à Klaus une véritable structuration de sa personnalité.

Conclusion.....352

Zusammenfassung

Einleitung..... 1

Nach einem Überblick über die in dieser Arbeit benutzten Schlüsselbegriffe der Psychoanalyse (1-25) untersuchen wir die Beziehung zwischen der Psychoanalyse und dichterischem Schaffen (26-34) und stellen unsere Methode dar, die diese beiden Aspekte berücksichtigt (35-46). Unsere Absicht ist es, ein psychisches Porträt von Klaus Mann zu entwerfen und die Beziehung zwischen dem Autor und dem Menschen aufzuzeigen.

Erster Teil:

Die Komponenten des Privatmythos Klaus Manns.....47

Erstes Kapitel: Darstellung der Methode.....48

Ausgangspunkt unserer Analyse ist das erste Kapitel des autobiographischen Romans *Symphonie Pathétique*, in dem der Autor sich mit seinem Helden Tschaikowsky identifiziert (49-57). Wir heben die Hauptthemen des Romans hervor, die ihre Entsprechung in der tiefen Persönlichkeit Tschaikowskys finden: Neurose (57-63), Tod (63-70), musikalisches Schaffen (70-77), Homosexualität (77-87) und Religion (87-90).

Die Interpretationsschlüssel der Psychoanalyse erlauben uns festzustellen, inwieweit der Autor sich mit Tschaikowsky identifiziert hat und legen nahe, diese Themen in dem gesamten Werk Klaus Manns zu untersuchen (90-102).

Zweites Kapitel: Klaus Mann und die Homosexualität.....109

Es handelt sich hier um das bezeichnendste Merkmal der Helden Klaus Manns (109-111). Wir haben drei Kategorien von homosexuellen Helden hervorgehoben: die hermaphroditischen Figuren (111-121), die zu allen Experimenten im Bereich der Sexualität bereit sind, ohne irgendwelche Schuldgefühle zu empfinden, die homosexuellen Berühmtheiten (121-126), mit denen Klaus Mann eine Identifizierung sucht und schließlich diejenigen, die ihre Homosexualität zu überwinden vermögen, um sich den anderen zu widmen (126-133), was einer bewußt-moralischen Absicht des Autors entspricht.

In den *Tagebüchern* äußert sich Klaus Mann sehr frei über seine Homosexualität (133-144), greift jedoch zu gewissen Abwehrmechanismen, die dazu beitragen, die mit der sexuellen Perversion verbundene Angst zu überwinden, die ihm immer mehr als unvereinbar mit dem religiösen Glauben erscheint.

Drittes Kapitel: Das dichterische Schaffen.....145

Die Künstlerfiguren sind zahlreich in den Romanen und Novellen Klaus Manns (145-146). Alle Helden der Jugendwerke suchen ihre Identität in einer künstlerischen Beschäftigung (146-151). Klaus Mann befaßt sich in den Werken der Reife mit Künstlerschicksalen, wobei er eine Rechtfertigung auf persönlicher Ebene sucht (151-156). Allmählich gewinnt in den Werken Klaus Manns das politische Engagement die Oberhand über das Prinzip des »l'art pour l'art«, in einem Versuch des Autors seine Todesneigung zu überwinden (156-162).

Der Ursprung der frühen Berufung Klaus Manns ist in seinen Autobiographien dargestellt (163-172). Sie scheint selbstverständlich gewesen zu sein und trotz des unvermeidlichen Vergleichs mit dem Werk des Vaters, ihm mehr Glück als Enttäuschung gebracht zu haben. Die *Tagebücher* (173-182) werfen auf diese Wahl, sich mittels der Literatur auszudrücken, ein anderes Licht. Die fieberhafte literarische Aktivität des Autors und sein politisches Engagement haben nur scheinbar vermocht, seinen Todestrieb zu überwinden und ähneln Abwehrmechanismen.

Am Ende dieser Untersuchung stellen wir das Scheitern der Sublimierung im dichterischen Schaffen fest.

Viertes Kapitel: Klaus Mann und die Religion.....183

Nach einer Wiederholung der Freudschen Theorie der Religion, die ihre regressiven Aspekte und dabei die Not des zwischen der Härte des Überichs und der Schwäche des Ichs hin-und-hergerissenen Menschen betont, befassen wir uns hier mit den verschiedenen Erscheinungen des religiösen Themas in den Romanen und Novellen Klaus Manns (183-187).

Im Jugendwerk Klaus Manns (187-192) führt der Mystizismus die Helden dazu, die Sublimierung in der Union mit der Schöpfung zu suchen. Die homosexuellen Helden in den Biographien von Klaus Mann vermögen es nicht, ihre Sexualität und ihre Religiosität zu

vereinbaren und erleben tragische Schicksale, in dem Maße wie sie keine Lebensaufgabe haben (192-201).

Die *Tagebücher* Klaus Manns (201-214) enthalten mehrere Glaubensbekenntnisse. Der religiöse Glaube des Autors verschafft ihm nur vorübergehend den Frieden und er schwankt zwischen der Darstellung eines Gottes »Sohn«, und eines »grausamen« Vatergottes.

Die Sublimierung in der religiösen Suche scheitert.

Fünftes Kapitel: Klaus Mann und der Todestrieb215

Ein Überblick über die psychoanalytische Theorie des Todestriebes (215-221) ist Voraussetzung, die Erscheinungen dieses Themas im Werk Klaus Manns gründlich zu untersuchen. Wir analysieren zuerst die Romane und Novellen, in denen der Todestrieb in den Jugendwerken (221-226) sich anders manifestiert als in den Werken der Reife (226-237). In diesen muß man die Biographien und die Werke, in denen Klaus Mann sich mit individuellen Schicksalen befaßt (226-230), die mit dem Selbstmord enden, von den engagierten Romanen (230-237) unterscheiden, in denen die Todesneigung sublimiert wird.

Der Todestrieb erscheint sehr früh bei Klaus Mann, wenn man seinen Autobiographien trauen darf (237-241). In den *Tagebüchern* (241-256) äußert er sich in der Drogenabhängigkeit, der morbiden Träume und der Depression.

Nachdem wir das Scheitern der Sublimierung in dem dichterischen Schaffen und in der Religion festgestellt haben, das zum Triumph des Todestriebes führt, scheint es uns unentbehrlich, die Familienverhältnisse von Klaus Mann zu untersuchen, die wahrscheinlich die Ursache eines Bruches in seiner Persönlichkeit waren.

Zweiter Teil: Die Familienverhältnisse257

Erstes Kapitel: Klaus Mann und der Vater258

In seinen Romanen und Novellen stellt Klaus Mann drei Kategorien von Vätern dar, die bei ihren Kindern ambivalente Gefühle wecken (259-260). Es handelt sich um »idealisierte« Väter (260-262) - mehr oder weniger idealisiert, wie wir es betont haben - von ziemlich mitleiderregenden »Bürgerfiguren« (262-265) und von

»monströsen« Vätern (265-270), denen Klaus Mann jedoch mildernde Umstände einräumt.

Im Gegensatz zu diesen zum Teil schockierenden Darstellungen, stellt Klaus Mann in seinen Autobiographien (271-276) ein sehr positives und konventionelles Porträt seines Vaters dar in seinen *Tagebüchern* (276-288) vermag er nicht, über die »offizielle« Darstellung von Thomas Mann hinauszugehen. Nun erlauben andere Zeugnisse uns, auf die Existenz einer Schuld des Vaters seinem Sohn gegenüber zu schließen, die zu einer mißlungenen Verdrängung seiner aggressiven Triebe (288-302) geführt hat.

Zweites Kapitel: Klaus Mann und die Mutter303

Die Figur der Mutter hat eine genauso wichtige Rolle wie die des Vaters in der psychischen Strukturierung unseres Autors (304) gespielt. Die Mutterfiguren der Romane und Novellen von Klaus Mann (304-318) sind idealisierungsfähiger als die Väter. Man unterscheidet die »toten« Mütter (304-306), die »liebenden« Mütter (306-311) und die Mütter kurzum (311-318). Die Identifizierung Klaus Manns mit den letzten bleibt problematisch, was ahnen läßt, daß der Autor ein mit der Mutter verbundenes Trauma in der Kindheit empfunden hat (318). Die verschiedenen Aussagen stimmen überein und bestätigen, daß Katia Mann ihre Mutterrolle während der ersten Jahre (318-319) und der Exiljahre tadellos erfüllt hat (320-321).

Das enge Verhältnis zwischen Klaus und Katia Mann scheint jedoch problematischer gewesen zu sein, was die Aussagen des Autors ahnen lassen (321-329). Das verbirgt die exzessive Liebe Klaus' zu seiner Mutter und den Schmerz, sich von ihr vernachlässigt gefühlt zu haben.

Drittes Kapitel: Das Verhältnis zwischen Klaus und Erika330

Klaus hat sich weder mit dem Vater noch mit der Mutter vollkommen identifizieren können. Er hat dann eine narzistische Anlehnung in seinem Verhältnis zu seiner älteren Schwester Erika gesucht (331). Die Umstände ihrer Geburt eigneten sich besonders gut zu einem Paarverhältnis (331). Dieses enge Verhältnis blieb bis zum Ende bestehen. Erika engagierte sich auch nach dem Tod von Klaus für das Werk ihres Bruders und bemühte sich darum, Verleger für seine Werke in Deutschland zu finden (331-337). Der Vergleich zwischen dem Verhältnis zwischen Klaus und Erika und dem zwischen Klaus und seinen anderen Geschwistern deckt die

wahre Natur der tiefen Bindung zwischen den »Zwillingen« (338-340) auf.

Die Aussagen der *Tagebücher* (340-350) eröffnen neue Perspektiven über die Natur dieser Beziehung und zwar die inzestuöse Dimension (341-343), einen anderen Aspekt der Illusion eins zu sein (343-346), welcher das Trauma der Trennung nur verstärken konnte (346-351). Ebenso wenig wie die Idealisierung einer positiven Elternfigur hat die starke Idealisierung der Schwester Klaus Mann erlaubt, eine wahre Strukturierung seiner Persönlichkeit zu erreichen.

Schluß.....352



INTRODUCTION

I - Etudes consacrées à Klaus Mann

L'œuvre de Klaus Mann est très riche, elle comporte sept romans, six pièces de théâtre, un grand nombre de récits et nouvelles et plusieurs centaines d'articles. Il a fallu attendre la mort de l'écrivain pour que des études scientifiques soient appliquées à son œuvre. Les raisons de cet état de fait sont trop complexes pour être analysées ici.

Parmi les travaux consacrés jusqu'à présent à Klaus Mann, nous ne mentionnerons dans la présente revue que ceux qui ont privilégié une approche globale de l'œuvre, sans négliger la personnalité profonde du fils aîné de Thomas Mann.

Au nombre des ouvrages généraux, il faut noter la *Klaus Mann Schriftenreihe*¹, rédigée en grande partie par Fredric Kroll, qui étudie avec une grande minutie tous les détails de la vie de Klaus Mann, témoignant parfois d'une sympathie exagérée à l'encontre de celui-ci, ce qui prive son travail de l'objectivité et du recul indispensables à toute démarche scientifique.

Kroll a publié pour l'instant quatre volumes, dont une bibliographie, et couvre la période allant de 1906 à 1942.

Les recherches de F. Kroll ont entre-temps été complétées et dépassées par la thèse publiée en 1984 par Michel Grunewald, Professeur à l'Université de Metz². Après avoir achevé la rédaction de la bibliographie la plus complète consacrée actuellement à Klaus Mann³, M. Grunewald s'est attaché dans son ouvrage, *Klaus Mann 1906-1949*, à l'intellectuel, non sans souligner les aspects problématiques de l'œuvre du fils aîné de Thomas Mann, son incessante « quête de l'identité », la problématique religieuse, la relation « art et action » et la « crise de l'après-guerre ».

¹ KROLL, Fredric. *Klaus Mann - Schriftenreihe, Bd I-IV*, Edition Klaus Blahak, Wiesbaden, 1976-1986.

² GRUNEWALD, Michel. *Klaus Mann 1906-1949*, Berne, Peter Lang, 1984.

³ GRUNEWALD, Michel. *Klaus Mann 1906-1949 - Eine Bibliographie*, édition spangenberg im Ellermann Verlag, München, 1984.

D'autres auteurs se sont efforcés, dans des perspectives diverses, d'ouvrir une voie d'accès vers l'œuvre et l'homme. Parmi eux, il faut citer Rolf Schneider⁴ qui fut l'un des premiers à se pencher sur la production de Klaus Mann. Schneider envisage cette dernière comme le témoignage d'une lutte permanente. Après avoir souligné le caractère fortement autobiographique des œuvres de Klaus Mann, il interprète son échec comme celui de la sublimation, qui serait à mettre sur le compte de la persistance chez cet auteur de modes de pensée bourgeois et décadents. Ce bref résumé montre naturellement que Rolf Schneider s'inscrit dans la droite ligne de la critique littéraire marxiste.

Otto Basler⁵ s'élève pour sa part contre ceux qui critiquent l'intellectualisme morbide de Klaus Mann et souligne que celui-ci a « emmagasiné dans sa rage de vivre deux fois plus de vie et d'humanité que cela n'est permis ou souhaitable ». Dans une perspective différente de la précédente, il place également l'œuvre de Klaus Mann sous le signe de la lutte, de l'agressivité mise au service de buts élevés, sans que cette tentative de sublimation n'aboutisse au soulagement des tensions.

Eva Maria Kraske s'intéresse, quant à elle, dans *Die Darstellung der Jugend in den Erzählungen Klaus Manns in Klaus Mann - Werk und Wirkung*⁶ essentiellement aux œuvres de jeunesse. Le refus des adultes et de la bourgeoisie, sensible dans ces dernières, procède d'une révolte contre le père, et il est impossible de comprendre la jeunesse, telle qu'elle est dépeinte ici, sans avoir recours à la biographie de Klaus Mann. L'alternance d'un besoin de reconnaissance et d'un sentiment d'incapacité à créer, à être productif, caractériserait la constellation psychique des jeunes héros et serait à l'origine de la mélancolie, de la dépression. Les moyens proposés pour surmonter ce conflit sont radicaux : suicide, inceste et ils ne se distinguent pas fondamentalement de ceux que l'on retrouve dans les textes ultérieurs, dont les héros souffrent des mêmes complexes.

⁴ SCHNEIDER, Rolf. *Klaus Mann in Aufbau 12*, Berlin, 1956, p. 1105-1119.

⁵ BASLER, Otto. Klaus Mann : *Der Wendepunkt in Neue Schweizer Rundschau 20*, 1952-1953, p. 308-311.

⁶ KRASKE, Eva Maria. *Die Darstellung der Jugend in den Erzählungen Klaus Manns in Klaus Mann - Werk und Wirkung*; Rudolf Wolff (hrsg), Bouvier Verlag Herbert Grundmann, Bonn, 1984.

Richard Albrecht⁷ consacre son article, *Exil in Klaus Manns Roman der Vulkan* à la chronique de l'émigration dans le roman de Klaus Mann *Der Vulkan* et souligne que l'auteur, mûri par l'expérience de l'exil et de la souffrance, mais aussi par l'engagement politique, apparaît comme un grand connaisseur des désespoirs, des psychoses des émigrés et dépasse largement dans ce roman la simple chronique de l'exil bourgeois.

Enfin il convient de citer, dans cette revue de la recherche sur Klaus Mann, Martin Gregor-Dellin qui a côtoyé de nombreux membres de la famille Mann et participé notamment à la publication aux éditions Spangenberg, Munich, des deux volumes de correspondance de Klaus Mann⁸. Ces lettres contribuent à dresser un portrait de Klaus Mann, ce qui ne signifie toutefois pas que tous les témoignages de sa famille ou de ses proches soient à prendre sans réserve. Dans la postface au recueil *Woher wir kommen und wohin wir müssen*, paru en 1980⁹, M. Gregor-Dellin insiste sur quatre grands thèmes qui sous-tendent l'œuvre de Klaus Mann : le lien étroit entre œuvre et biographie, la relation père-fils, l'esprit cosmopolite de l'intellectuel et l'isolement de l'individualiste. Sa sympathie manifeste à l'égard de la famille Mann conduit parfois Gregor-Dellin à se contenter d'effleurer certains conflits, notamment la relation problématique Thomas-Klaus Mann. En revanche, son analyse de l'engagement pour une cause « morale » et des motifs qui ont poussé Klaus Mann au suicide est beaucoup plus poussée.

L'intérêt pour l'intellectuel, pour le militant anti-fasciste, a été la cause du passage sous silence, dans bien des travaux mentionnés ci-dessus, de certains côtés moins « nobles » de la personnalité de l'auteur, notamment sa « perversion sexuelle ».

La recherche récente a néanmoins consacré plusieurs études à ces aspects. Parmi elles, nous noterons l'article de Gert Mattenklott, *Die Wunde Homosexualität. Klaus Mann*¹⁰, qui étudie la personnalité de

⁷ ALBRECHT, Richard. *Exil im Roman Klaus Manns Der Vulkan und Lion Feuchtwangers Exil in Diskussion Deutsch 13*, 1982, p. 172-182.

⁸ MANN, Klaus. *Briefe und Antworten, Bd I-II*, herausgegeben von Martin Gregor Dellin, edition spangenberg im Ellermann Verlag, München, 1980.

⁹ MANN, Klaus. *Woher wir kommen und wohin wir müssen - Frühe und nachgelassene Schriften. Mit einem Nachwort von M. Gregor Dellin*, edition spangenberg im Ellermann Verlag, München, 1980.

¹⁰ MATTENKLOTT, Gert. *Die Wunde Homosexualität - Klaus Mann in Nach links gewendet*, Argument Studienhefte 42, 1980, Berlin, p. 12-21.

Klaus Mann, déchirée entre son homosexualité et l'engagement pour une cause morale.

Ce conflit d'ordre moral serait pour Lutz Winckler dans, ... *ein richtig gemeines Buch, voll von Tücken. Klaus Manns Roman Mephisto*¹¹, à l'origine du parti pris hétérosexuel affiché dans ce livre où Gustav Gründgens, homosexuel notoire, apparaît sous les traits d'un personnage hétérosexuel aux tendances sado-masochistes. Les remords liés à sa perversion auraient conduit l'auteur à une amputation de sa libido, ce qui n'a toutefois pas pu éviter les désordres ultérieurs.

Nous nous arrêterons, pour terminer, à l'ouvrage de Gerhard Härle, *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*¹². Cette thèse, préparée sous la direction de G. Mattenklott et soutenue en 1987 devant l'université de Marburg, explique l'échec existentiel de Klaus Mann par son homosexualité. Cette dernière, dont la transmission psycho-génétique ne fait aucun doute, fut ressentie par Klaus Mann comme une véritable blessure et la souffrance qu'elle engendra en lui ne fut jamais surmontée.

Härle articule son travail autour de deux pôles.

Dans la première partie « Thomas Mann et l'homosexualité », il postule que la création a eu chez Thomas Mann une fonction cathartique. Elle lui a permis de dépasser l'attirance homosexuelle dont la forme la plus extrême était le penchant qu'il ressentait pour Klaus. L'œuvre de Thomas Mann porte d'ailleurs à plusieurs reprises l'empreinte de cette attirance. Mais elle est achevée, complète, en ce sens qu'elle renferme à la fois des éléments maternels magiques et des composantes paternelles rationalistes. Par un processus réussi de projection, Thomas Mann parvient à extérioriser les images internes dangereuses pour lui, ce qui explique les représentations « diaboliques » foisonnant dans ses textes de fiction. Le spectacle de son fils lui aurait en quelque sorte servi de repoussoir, lui montrant les limites à ne pas dépasser.

¹¹ WINCKLER, Lutz. ...*ein richtig gemeines Buch, voll von Tücken - Klaus Manns Roman Mephisto, Schlüsselroman und Gesellschaftssatire* in *Exilforschung*. Ein internationales Jahrbuch, München, 1983, Bd I, p. 322 et suivantes.

¹² HÄRLE, Gerhard. *Männerweiblichkeit. Zur Homosexualität bei Klaus und Thomas Mann*, Athenäum, Frankfurt am Main, 1988.

Dans la deuxième partie de son travail, « Klaus Mann et l'homosexualité », G. Härle constate l'échec de Klaus Mann qui n'a pu se libérer sa vie durant du traumatisme initial, découlant d'une agression sexuelle de la part de son père durant la petite enfance. Dans ses récits, ses romans et pièces de théâtre, comme dans son journal intime, on note les efforts qu'il a accomplis pour faire taire sa haine à l'égard du père. Les figures démoniaques - fréquentes dans l'œuvre du père - cèdent chez lui la place à des personnages d'anges « irréels ».

En mettant l'accent sur ce conflit désorganisateur précoce, lié au personnage du père, G. Härle entrevoit la rupture à l'origine de la constellation psychique de Klaus Mann. Sa bonne connaissance de la science psychanalytique l'entraîne parfois très loin dans l'interprétation des symboles, mais ceux-ci nous semblent choisis arbitrairement et on peut reprocher en outre à G. Härle de ne pas mener un véritable travail sur les textes.

Le grand défaut de G. Härle est de passer entièrement sous silence le personnage de la mère ; cette lacune semble pour le moins curieuse dans le cadre de l'analyse d'un cas d'homosexualité masculine. G. Härle n'étudie pas non plus les relations complexes entre les personnes qui composaient la famille Mann. Or, les récents travaux de psychanalyse familiale ont ouvert des perspectives réellement nouvelles dans ce domaine.

On peut faire encore un autre reproche à G. Härle : en voulant à tout prix faire de l'homosexualité le problème fondamental de Klaus Mann, perceptible dans toute sa création, l'auteur occulte un certain nombre d'aspects, tout aussi fondamentaux. Nous n'en citerons ici que deux : la pulsion de mort qui n'apparaît pas qu'au moment du suicide, mais constitue dès le départ une menace pour l'évolution de Klaus Mann, ou la quête d'identité à travers le sentiment religieux ou l'activité créatrice. En bref, G. Härle fait de ce qui n'est qu'un symptôme, la clé de voûte de la personnalité profonde de l'auteur qu'il étudie.

II - Définition des notions-clés de la psychanalyse

Le titre de la présente thèse *Klaus Mann et son mythe personnel - Essai de lecture psychanalytique*, marque sans ambiguïté que les recherches qui sous-tendent ce travail se situent à l'intersection de deux domaines : la littérature et la psychanalyse.

Ces deux champs d'investigation sont étroitement liés, bien que la nature du rapport qui les unit soit ambiguë.

Avant de procéder à une présentation synthétique de la théorie psychanalytique de la création, il convient tout d'abord de définir les principales notions utilisées dans ce travail. Ceci permettra d'éviter tout malentendu et facilitera la lecture de ce qui suit. Nous nous référerons ici essentiellement au *Vocabulaire de la psychanalyse* de J. Laplanche et J.B. Pontalis¹³.

Nous commencerons par passer en revue les trois composantes de la métapsychologie freudienne : le Moi, le Ça et le Surmoi. Puis, nous nous intéresserons aux phénomènes liés à la production littéraire : sublimation, idéal, complexe d'Œdipe et enfin aux divers mécanismes de défense auxquels nous serons fréquemment amenés à faire allusion.

A. Freud et la deuxième théorie de l'appareil psychique. Les composantes

- Le Ça

Il s'agit du pôle pulsionnel de la personnalité. Ses contenus - expression psychique des pulsions - sont inconscients, pour une part héréditaires et innés, pour une autre refoulés et acquis. Le Ça est le réservoir de l'énergie psychique. Du point de vue dynamique, il entre en conflit avec le Moi et le Surmoi qui, du point de vue génétique, en sont des différenciations¹⁴.

¹³ LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., Paris, 1967.

¹⁴ LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 56.

- Le Moi

Du point de vue topique, le Moi est dans une relation de dépendance, tant à l'endroit des revendications du Ça que des impératifs du Surmoi et des exigences de la réalité. Son autonomie n'est donc que toute relative.

Du point de vue dynamique, le Moi représente dans le conflit névrotique le pôle défensif de la personnalité. Il met en jeu une série de mécanismes de défense, ceux-ci étant motivés par la perception d'un affect déplaisant qui peut être interprété comme un signal d'angoisse.

Du point de vue économique, le Moi apparaît comme un facteur de liaison des processus psychiques. Or dans les opérations défensives, les tentatives de liaison de l'énergie pulsionnelle sont contaminées par les caractères qui spécifient le processus primaire, c'est-à-dire l'énergie non liée, elles prennent alors une allure compulsive et répétitive.

La théorie psychanalytique cherche à rendre compte de la genèse du Moi dans ses deux registres relativement hétérogènes, soit en y voyant un appareil adaptatif différencié à partir du Ça au contact de la réalité extérieure, soit en le définissant comme le produit d'identifications aboutissant à la formation au sein de la personne d'un objet d'amour investi par le Ça¹⁵.

Une variante du Moi est constituée par le « Moi Idéal », notion introduite par S. Freud dans *Zur Einführung des Narzißmus*¹⁶. Il procède d'une identification primaire à un autre être, tout puissant, en général la mère.

- Le Surmoi

Cette troisième instance de la deuxième théorie de l'appareil psychique joue un rôle de juge, de censeur à l'égard du Moi. S. Freud voit des fonctions du Surmoi dans la conscience morale, l'auto-observation, la formation d'idéaux. Classiquement, le Surmoi est défini comme l'héritier du complexe d'Œdipe ; il se constitue par

¹⁵ LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 241.

¹⁶ FREUD, Sigmund. *Zur Einführung des Narzißmus*, *Gesammelte Werke*, Bd X, Imago, London, 1914.

intériorisation des exigences et des interdits parentaux. C'est le renoncement aux désirs œdipiens amoureux et hostiles qui est à l'origine de la formation du « Surmoi », celui-ci se voit enrichi, selon S. Freud, des aspects ultérieurs des exigences sociales et culturelles¹⁷.

B. La sublimation et le complexe d'Œdipe

- La sublimation

Ce terme désigne le processus postulé par S. Freud pour rendre compte d'activités apparemment sans rapport avec la sexualité, mais qui trouvent leur ressort dans la force de la pulsion sexuelle. S. Freud a décrit comme activité de sublimation l'activité artistique et l'investigation intellectuelle. La pulsion est dite sublimée dans la mesure où elle est dérivée vers un nouveau but non sexuel et où elle vise des objets socialement valorisés. Les forces utilisées pour le travail culturel proviennent en grande partie de la régression de ce qu'on appelle les éléments pervers de l'excitation sexuelle¹⁸.

Avec l'introduction de la notion de narcissisme et avec la dernière théorie de l'appareil psychique, une autre idée est avancée. La transformation d'une activité sexuelle en une activité sublimée nécessiterait un temps intermédiaire, le retrait de la libido sur le Moi, qui rend possible la déssexualisation. La sublimation semble étroitement dépendante de la dimension narcissique du Moi.

Deux notions étroitement liées à celles de Surmoi sont celles d'« Idéal du Moi » et d'« idéalisation ». L'« Idéal du Moi » est une instance de la personnalité résultant de la résurgence du narcissisme et des identifications aux parents, à leurs substituts ou aux idéaux collectifs¹⁹.

L'« idéalisation » est le processus par lequel les qualités et la valeur de l'objet sont portées à la perfection. L'identification à l'objet idéalisé contribue à l'enrichissement des instances « idéales » de la personne²⁰.

17 LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 471.

18 LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 466.

19 LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 184.

20 LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 186.

- Le complexe d'Œdipe

Il joue un rôle fondamental dans la structuration de la personnalité et dans l'orientation du désir humain. Les psychanalystes en font l'axe de référence de la psychopathologie, cherchant pour chaque désordre psychique à déterminer les modes de sa position et de sa résolution.

Sous sa forme « positive », le complexe se présente comme dans l'histoire d'*Œdipe-roi*²¹ : désir de la mort de ce rival qu'est le personnage du même sexe et désir sexuel pour le personnage de sexe opposé.

Sous sa forme « négative », il se présente à l'inverse : amour pour le parent du même sexe et haine jalouse du parent de sexe opposé. Freud veut que l'Œdipe transcende le vécu individuel dans lequel il s'incarne, sous forme de fantasmes originaires, phylogénétiquement transmis, schèmes qui structurent la vie imaginaire du sujet et sont autant de variantes de la situation triangulaire. Ce qui sera intériorisé ce sont, au moins autant que telle ou telle image parentale, les différents types de relations existant entre les trois sommets du triangle²².

Le conflit et son mode de résolution vont influencer la sexualité (homosexualité), la psychopathologie (étiologie des névroses et des psychoses) ainsi que la création.

La sublimation des pulsions sexuelles, qui se manifeste dans la création littéraire, est une réponse toute personnelle à une situation œdipienne complexe. Dans un premier temps, il s'agit d'un pas libérateur vers l'expression verbale communicatrice. Cette démarche suppose que les idéaux - ou images idéalisées - soient fixés chez l'artiste et que ce dernier ait surmonté les traumatismes provoqués par l'image paternelle idéalisée. Le stade ultérieur est celui de l'intégration narcissique de l'image paternelle. Le père étant en effet considéré comme le créateur, toute action créatrice ne pourra passer que par cette identification, cette intégration objectale. Ceci permet une synthèse du Moi qui pourra résoudre son complexe d'Œdipe, dans la mesure où il attirera l'attention de la mère au moyen de son exhibitionnisme, de son activité créatrice, et où il

²¹ SOPHOCLE, Œuvres complètes, tome II, *Œdipe roi*, Paris, Les Belles Lettres, Paris, 1972.

²² LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 79.

neutralisera l'instance paternelle répressive en se fondant avec cette image.

Du point de vue topique, il est permis de schématiser cette démonstration en considérant que le « Ça » représente les pulsions sexuelles ayant la mère pour objet, le « Surmoi » le père-rival intégré, et que le « Moi », unifié par ce processus, devient alors capable, d'exercer ses fonctions. Le narcissisme, ainsi considéré comme facteur d'unité du « Moi », joue un rôle émancipateur. Ce rôle positif va dans le sens de l'analyse qu'a faite S. Freud de la création artistique, moyen d'échapper à l'angoisse, fuite certes, mais génératrice de plaisir.

Cette tentative d'échapper à l'angoisse nous amène à nous intéresser aux divers mécanismes de défense mis en œuvre par l'individu afin de surmonter des évocations déplaisantes et menaçantes pour le Moi.

C. Les mécanismes de défense

Ce terme général désigne une opération dont la finalité est de réduire ou de supprimer toute modification susceptible de mettre en danger l'intégrité et la constance de l'individu. Elle porte sur la pulsion (excitation interne) et sur telle des représentations (souvenirs, fantasmes) à laquelle celle-ci est liée. La défense prend souvent une allure compulsive et opère de façon inconsciente. Lorsque la pulsion est incompatible avec le Moi, des formations réactionnelles ou une inhibition quant au but peuvent apparaître²³.

- Le refoulement

Il s'agit de l'opération par laquelle le sujet cherche à repousser ou à maintenir dans l'inconscient des représentations liées à une pulsion. Il se produit dans le cas où la satisfaction d'une pulsion - susceptible de procurer par elle-même du plaisir - risquerait d'être cause de déplaisir à l'égard d'autres exigences, notamment le Surmoi²⁴.

- La dénégation

C'est le procédé par lequel le sujet, tout en formulant un de ses désirs ou sentiments jusqu'ici refoulé, continue à s'en défendre en niant qu'il lui appartienne.

²³ LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 109.

²⁴ LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 392.

C'est un moyen utile pour le psychanalyste qui permet de prendre conscience du refoulé. C'est seulement une des conséquences du processus de refoulement qui est supprimée. C'est-à-dire que le contenu représentatif ne parvient pas à la conscience²⁵.

- Le clivage du Moi

Ce phénomène bien particulier masque la coexistence au sein du Moi de deux attitudes psychiques à l'endroit de la réalité extérieure en tant que celle-ci vient contrarier une exigence pulsionnelle : l'une tient compte de la réalité, l'autre dénie la réalité en cause et met à sa place une production du désir. Les deux attitudes persistent côte à côte sans s'influencer réciproquement²⁶.

D. Les pathologies de la création

Ce tour d'horizon des diverses notions métapsychologiques et des mécanismes de défense doit maintenant être complété par un bref exposé des pathologies rencontrées chez les créateurs.

Nous avons à maintes reprises fait allusion au narcissisme dans son rapport avec la création artistique, dont il est une constante.

Heinz Kohut consacre dans son ouvrage *Die Zukunft der Psychoanalyse*²⁷ un chapitre à l'origine, à l'évolution et aux fonctions des deux formes principales de narcissisme. Pour lui, il s'agit de l'investissement libidinal du Moi qui peut avoir, nous l'avons noté, un effet positif dans la mesure où il permet au Moi une première forme d'unification et rend l'individu apte à l'activité créatrice, à l'intuition, à l'humour et à la sagesse²⁸.

Il convient de distinguer les formes normales des formes pathologiques du narcissisme. Le traitement du narcissisme pathologique est exposé de manière très approfondie dans *Narzißmus - Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*²⁹.

²⁵ LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 113.

²⁶ LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 67.

²⁷ KOHUT, Heinz. *Die Zukunft der Psychoanalyse*, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft - 125, Frankfurt am Main, 1975.

²⁸ KOHUT, Heinz. *Die Zukunft der Psychoanalyse*, p. 154.

²⁹ KOHUT, Heinz. *Narzißmus - Eine Theorie der psychoanalytischer Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen*, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft - 157, Frankfurt am Main, 1976.

Un autre psychiatre, Otto F. Kernberg, a également étudié le narcissisme et ses relations avec les autres types de névrose que l'on peut rencontrer chez le créateur. C'est pourquoi nous allons maintenant nous intéresser à ses écrits, qui permettent de se frayer un chemin parmi les diverses pathologies de la création et des créateurs.

Nous n'essayerons pas d'entrer dans le détail mais plutôt de donner des repères simples, conscients du fait que notre approche ne peut être que simplificatrice.

Pour O. F. Kernberg³⁰, le narcissisme, tel que nous l'avons décrit ci-dessus, serait en quelque sorte « normal ». Le Moi, objet de l'investissement libidinal, serait une véritable structure qui intègre des composantes libidinales et agressives. En clair, l'intégration de l'amour et de la haine conditionne la capacité à aimer³¹.

Le narcissisme pathologique est le propre d'êtres exclusivement préoccupés d'eux-mêmes, dont l'adaptation sociale est souvent superficielle et qui n'ont pas de véritables relations avec autrui. Leur comportement est caractérisé par l'ambition, les fantasmes mégalomaniques, un sentiment d'infériorité et une dépendance excessive de la reconnaissance extérieure. Ils souffrent d'ennui chronique et d'un sentiment de vide.

Par ailleurs, ils sont incapables d'empathie, manquent de respect vis-à-vis d'autrui et éprouvent parfois des sentiments d'envie³². On rencontre parmi les sujets présentant un narcissisme pathologique beaucoup d'homosexuels³³.

A l'origine du narcissisme, on trouve fréquemment des parents froids ou détachés, une mère abusive, ayant elle-même essayé d'utiliser son enfant à des fins narcissiques, lui faisant par exemple assumer le rôle d'un génie. Les sujets narcissiques ont souvent pour idole une projection d'eux-mêmes. S'ils se sentent rejetés, ils éprouvent un sentiment de haine, d'angoisse et de dévalorisation,

³⁰ KERNBERG, Otto. *Borderline Störungen und pathologischer Narzißmus, Suhrkamp taschenbuch wissenschaft - 429*, Frankfurt a. Main, 1983.

³¹ KERNBERG, Otto. *Borderline Störungen und pathologischer Narzißmus*, p. 359.

³² KERNBERG, Otto. *Borderline Störungen und pathologischer Narzißmus*, p. 374.

³³ KERNBERG, Otto. *Borderline Störungen und pathologischer Narzißmus*, p. 371.

mais pas de sentiment de culpabilité. Ils sont donc incapables d'éprouver une « dépression ».

L'exposé clinique de O. F. Kernberg s'apparente à celui de H. Kohut, à cela près qu'il insiste sur l'aspect pathologique des relations d'objet des sujets narcissiques.

On peut distinguer narcissisme et « états-limites », dans la mesure où les narcissiques disposent d'un Moi grandiose intégré et non morcelé. Mais, nous le verrons, leurs mécanismes de défense de ces deux catégories sont voisins : clivage et dissociations primitives, identifications primitives et dénégation.

Le terme « état-limite » désigne un état qui n'est typique ni de la névrose, ni de la psychose. Il est caractérisé par un manque d'intégration du Moi et divers mécanismes de défense, notamment le clivage³⁴.

L'analyse descriptive met en évidence divers symptômes : l'angoisse, les névroses polysymptomatiques (phobies, hypochondrie...), les tendances perverses polymorphes (déviations de la sexualité se développant avant l'établissement des fonctions génitales proprement dites), et les comportements d'addiction.

Le symptôme essentiel des « états-limites » est la présence de modes de pensées primaires, à savoir : relations d'objet pathologiques précoces, mécanismes de défense et régression du Moi.

Le processus de « clivage », amorcé dans la petite enfance (clivage en bons et mauvais objets) persiste et sert à protéger le Moi de conflits, en dissociant les introjections libidinales et agressives, sans toucher le passage au conscient. Tant qu'il y a clivage, il n'y a pas d'angoisse. Ceci empêche le processus d'intégration et notamment la construction d'un Moi stable. Le processus de différenciation et d'intégration du Moi n'a pas lieu dans les « états-limites ».

A la différence des « psychotiques », pour les « états-limites », les frontières du Moi ne sont fragiles que dans les domaines où il existe une identification projective ou une fusion avec des objets idéalisés.

Du point de vue génétique, Mélanie Klein et ses collaborateurs notent le rôle central, dans la formation des « états-limites », de conflits

³⁴ KERNBERG, Otto. *Borderline Störungen und pathologischer Narzißmus*, p. 21.

prégénitaux oraux³⁵. Ces derniers aboutissent à une déformation des images parentale et surtout maternelle. La haine de la mère se reporte sur le père et la différenciation sexuelle n'a pas lieu. Dans de telles conditions, l'Œdipe positif est empêché et l'Œdipe négatif renforcé. L'homosexualité - soumission au père dans le cadre de l'homosexualité masculine - est un substitut à la satisfaction de besoins oraux.

Un excès d'agression prégénitale orale peut déclencher des tendances œdipales précoces, de sorte que les pulsions agressives prédominent³⁶. Le sujet recherche alors un compromis dans des tendances perverses polymorphes.

Parmi les autres désordres psychiques rencontrés chez les créateurs, on peut noter :

- La névrose³⁷

Elle peut se définir comme un ensemble de troubles intrapsychiques liés à des conflits qui inhibent les conduites sociales. Cette faille dans la personnalité n'intéresse que la relation du sujet avec le monde extérieur. Il existe plusieurs types de névroses.

La « névrose d'angoisse » apparaît lorsqu'il y a conflit à l'intérieur du sujet entre une pulsion et sa conscience morale (le Surmoi). C'est la maladie de la « mauvaise conscience ». Elle est en rapport avec un traumatisme psychologique de la petite enfance, d'ordre œdipien. Ces situations sont fantasmatiquement revécues lors des événements traumatisants : épisodes de la vie génitale ou épisodes objectivement traumatisants tels que, par exemple, le deuil, la maladie ou la séparation.

On parle de « névrose obsessionnelle » lorsqu'une idée, un sentiment ou une conduite s'impose au sujet de façon incoercible et pénible, et l'entraîne dans une lutte sans fin. Le sujet, bien qu'en reconnaissant le caractère absurde, ne peut les chasser de sa mémoire.

³⁵ KLEIN, Mélanie. *Bemerkungen über einige schizoïde Mechanismen in Melanie Klein, das Seelenleben des Kleinkindes*, Klett, Stuttgart, 1962, p. 101-126.

³⁶ KLEIN, Mélanie. *Bemerkungen über einige schizoïde Mechanismen in : Melanie Klein, das Seelenleben des Kleinkindes*, p. 62.

³⁷ LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 267.

Pour S. Freud, la névrose est le négatif de la perversion. L'obsessionnel est un sujet qui est resté proche de la période anale : il y a attachement exagéré aux fonctions de rétention.

Il existe en outre d'autres types spécifiques de névrose : la névrose d'abandon, la névrose familiale, la névrose narcissique et la névrose traumatique³⁸.

- L'hystérie

Les principales caractéristiques du sujet hystérique peuvent être résumées par la fragilité émotionnelle, l'engagement excessif, la dépendance et les traits exhibitionnistes, la rivalité envers les deux sexes, l'hypersexualisation et l'inhibition sexuelle, les traits masochistes³⁹.

L'hystérie provient du refoulement des pulsions, car le Surmoi s'est opposé à leur réalisation. A l'issue de ce combat intérieur, le désir inconciliable avec les aspirations morales et esthétiques, est devenu l'objet du refoulement.

Mais le désir refoulé continue à subsister dans l'inconscient. Il va réapparaître sous un déguisement qui le rend méconnaissable, le symptôme.

Les phénomènes décrits plus haut se produisent à la période œdipienne : l'enfant n'a pas pu assumer ses pulsions sexuelles. Il n'a pu s'identifier à l'un de ses parents et ne se reconnaît pas comme être sexué : l'attirance pour le parent de l'autre sexe (inceste), la jalousie envers le parent de même sexe sont oubliées. La peur du châtiment qu'est la castration est refoulée. Ce conflit œdipien non résolu sera ravivé par des situations traumatisantes ultérieures. Le phénomène de conversion correspond à une punition symbolique. La conversion est le symbole de la castration, mais cette conversion somatique représente en même temps le phallus perdu, et son existence équivaut à la possession de cet objet qui seul permet d'être aimé. Il y a donc compromis, ce qui tend à supprimer l'angoisse.

³⁸ LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 273 à 289.

³⁹ LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 177.

- La dépression, la mélancolie

Il s'agit d'un état pathologique de souffrance psychique et de culpabilité consciente, accompagné d'un abaissement marqué du sentiment de valeur personnelle et d'un déficit de l'activité mentale, psychomotrice et même organique⁴⁰.

Pour de nombreux auteurs, l'état dépressif n'est pas lié à une seule cause, mais à des facteurs génétiques, biologiques et psychologiques déclenchants.

Elle se reconnaît à la tristesse indicible, la douleur morale, la culpabilité et le désir de mort, et débouche fréquemment sur le suicide.

Dans son ouvrage *La dépression et les états-limites*⁴¹, le psychanalyste Jean Bergeret consacre son étude aux « états-limites » qu'il distingue des névroses et des psychoses.

Chez les névrosés, le vécu œdipien triangulaire a transmis un message élaboré autorisant une organisation de base de statut génital et névrotique. Chez les psychotiques, c'est un des parents seulement qui a conduit à une structuration de type duel et psychotique, également solide.

On rencontre des « états-limites » lorsque les parents n'ont pu réussir ni à établir avec l'enfant une relation triangulaire suffisamment équilibrée pour autoriser une structuration de mode névrotique chez cet enfant, ni à créer les conditions duelles ou fusionnelles propices à une structuration de mode psychotique. L'impact affectif n'est ni assez oppressant pour empêcher le Moi de s'unifier, ni assez riche pour aboutir à la complétude narcissique. Ces sujets resteront beaucoup plus exposés aux affects directs des phénomènes extérieurs⁴².

Le mode d'organisation des « états-limites » est sous-tendu par la menace dépressive. Tout vécu de perte d'objet accentue le phénomène dépressif et peut conduire à la destruction du sujet.

⁴⁰ BOUCHARLAT, J. Cours de Médecine « Psychiatrie » - Faculté de Médecine de Grenoble, 1973.

⁴¹ BERGERET, Jean. *La dépression et les états-limites*, Paris, Payot, 1987.

⁴² BERGERET, Jean. *La dépression et les états-limites*, p. 17.

Les tentatives de suicide constituent une mise en accusation de l'autre et opèrent du même coup une dénégation des intenses mouvements agressifs qui agitent le sujet au sein de ses conflits intérieurs. Le dépressif est exigeant. S'il n'obtient pas tout de l'autre, c'est comme s'il n'obtenait rien.

Ce comportement s'explique du point de vue psychogénétique par un premier traumatisme qui correspondrait à un afflux d'excitations psychiques subites et beaucoup trop fortes pour l'état d'immaturité affective du sujet (période de la petite enfance). Ceci a pour conséquence une régression narcissique consacrant l'état d'immaturité affective du sujet au moment du traumatisme précoce.

Le second traumatisme affectif, survenant à une période ultérieure, peut décompenser la dépression latente. Entre les deux traumatismes, la personnalité prend une allure d'« adolescence prolongée », c'est-à-dire de faiblesse structurelle, de mobilité relationnelle et défensive et de continuel besoin de séduction⁴³.

A la base des mécanismes dépressifs apparaît la perte d'objet chez les personnalités narcissiques. Devant un tel traumatisme, le Moi ne va pas hésiter à sacrifier une partie de son intégrité (au moyen du clivage de l'objet) pour assurer son autonomie par rapport aux pulsions et à la réalité. Il perdra en revanche son indépendance par rapport à l'Idéal du Moi et ne parviendra pas à élaborer un Surmoi mature⁴⁴.

Faute de pouvoir se montrer modeste, le sujet se déprime devant l'échec et toute adversité - même mineure - fait revivre une frustration ancienne et laisse prévoir une perte de l'objet⁴⁵.

Le psychanalyste André Green, auteur de l'ouvrage *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*⁴⁶ a également étudié les rapports entre narcissisme et pulsion de mort, ce qu'il appelle le « narcissisme négatif ».

Pour lui il existe un lien étroit entre le narcissisme et la dépression, et les problèmes du narcissisme se retrouvent au premier plan dans

⁴³ BERGERET, Jean. *La dépression et les états-limites*, p. 139.

⁴⁴ BERGERET, Jean. *La dépression et les états-limites*, p. 140.

⁴⁵ BERGERET, Jean. *La dépression et les états-limites*, p. 144.

⁴⁶ GREEN, André. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, Les éditions de minuit, Paris, 1983.

les névroses de caractère, dans la pathologie psycho-somatique et chez les « cas-limites ».

Au début l'identification primaire est dite narcissique. Le Moi fusionne avec un objet qui est beaucoup plus une émanation de lui-même qu'un être distinct reconnu dans son altérité. Si ce mode d'identification narcissique persiste au delà de la fusion avec l'objet, le Moi s'expose à d'innombrables désillusions. Il est fréquent que les deux objets parentaux investis narcissiquement déçoivent - chacun pour des raisons différentes - le Moi. Tout cela est dommageable au Moi, parce que l'expérience fondamentale du déplacement, à la recherche d'un objet substitut, réparateur des blessures de l'objet originaire, ayant échoué, toute la suite des déplacements sur des objets substitués renouvellera l'échec initial.

Le sujet narcissique cherche alors à éprouver du plaisir à exister dans la solitude, mais bien vite, les limites de l'opération se feront sentir.

Il faudra alors que les investissements du Moi s'enrichissent d'un autre investissement, adressé à un objet intégralement idéalisé, avec lequel il fusionnera, à la manière dont il procédait avec l'objet primaire. C'est ainsi qu'une sérénité peut être enfin atteinte à se retrouver dans le sein de Dieu, laquelle dévalorise du même coup toutes les joies simplement humaines.

Petit à petit la recherche de la satisfaction se poursuit hors de toute satisfaction. C'est ici que la mort prend sa figure d'« être absolu ». La vie devient équivalente à la mort, parce qu'elle est délivrance de tout désir. La métaphore du retour à la matière inanimée est plus forte qu'on le croit, car cette pétrification du Moi vise l'anesthésie et l'inertie dans la mort psychique.

L'échec de la triangulation œdipienne, dans la mesure où il provoque une blessure narcissique, conduit le sujet à chercher à combler cette dernière, à travers la quête de l'autre ou la religion. Cet échec débouche fréquemment sur des attitudes morbides, car la mort est perçue comme la délivrance des désirs inassouvis.

Du point de vue métapsychologique, la personnalité narcissique se traduit de la façon suivante.

E. Description clinique des personnalités narcissiques

Le Moi

Il n'est ni morcelé, ni complet, mais lacunaire. Les « états-limites », ou personnalités narcissiques, sont en général des personnes assez adaptables, séduisantes et énergiques. Elles oscillent entre le besoin de séduire et la peur du rapproché.

L'idéal du Moi

Le narcissisme aboutit à l'édification d'un idéal du Moi très élevé. L'impossibilité de rompre le lien anaclitique⁴⁷ qui fait dépendre l'enfant des deux parents pré-œdipiens s'accompagne de blessures narcissiques. Un seul échec, même minime, conduit à la dépression. L'appel incessant au remplissage par l'extérieur ne conduit à aucune complétude tant que la brèche initiale laisse écouler le flot des apports successifs sans pouvoir en retenir suffisamment.

L'Œdipe

Le conflit s'est, nous l'avons déjà évoqué, trouvé assez précocement évité et déplacé. L'émergence de sentiments, aussi bien d'hostilité que d'amour, à l'égard des objets œdipiens est vécue comme un danger de perte de l'apport narcissiquement reconstituant provenant du père ou de la mère.

Clivage et défense

Leur but est de maintenir séparées dans la conscience les bonnes et les mauvaises introjections. On constate toutefois la prédominance des introjections négatives, en rapport avec l'intensité des poussées agressives et des frustrations subies.

La relation d'objet

Elle est essentiellement anaclitique, débouche sur une forte angoisse d'incorporation très ambivalente. On relève chez les états-limites à la

⁴⁷ Anaclitique : au sens d'étayage, d'être attaché à, de prendre appui sur. Cf. LAPLANCHE, J. et PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, p. 23.

fois la dépendance passive, à la fois le désir de manipulation de l'objet.

L'échec des relations affectives est lié à des difficultés narcissiques. On note, chez les personnalités narcissiques, les formes relationnelles suivantes : la répétition de liaisons identiques, le clivage entre tendresse et sensualité, le besoin d'amour et la peur du passage à l'acte.

L'angoisse

Le Moi n'est pas suffisamment constitué. Ces personnalités sont fragiles, en raison du traumatisme vécu pendant l'enfance. La décompensation ultérieure est toujours possible. L'angoisse peut revêtir des aspects neurovégétatifs, liés aux affects personnels comportementaux (par exemple suicidaires). Il s'agit essentiellement d'angoisse de perte d'objet.

Les différents apports de la théorie psychanalytique familiale sont résumés ci-dessous. Ils nous permettront, dans un premier temps de noter la complexité des imbrications au sein de la cellule familiale - liées à la circulation des fantasmes originaires - de préciser les modalités d'identification au père et à la mère, voire aux deux parents combinés, et pour terminer d'aller encore plus loin dans l'exposé des mécanismes de défense familiaux. Nous ferons ici essentiellement allusion aux travaux d'André Ruffiot et d'André Green.

F. Les apports de la psychanalyse familiale

Les « fantasmes originaires »

Les trois fantasmes originaires, à l'origine de la structuration au sein de la famille, notamment les fantasmes de séduction, de castration et de vécu intra-utérin, sont contenus dans celui dit « de la scène primitive ». Il s'agit de la représentation par l'enfant du coït parental. C'est ce fantasme, très tôt refoulé, recouvert par l'amnésie infantile, qui organise, dynamise, structure, et stimule toute la fantasmagorie individuelle. C'est lui qui permet la constitution d'un appareil psychique individué. Et c'est sur sa trame que s'établit la communication inconsciente du groupe familial à fonctionnement normalement ou pathologiquement névrotique.

Ces fantasmes déclenchent dans les familles de « névrosés » des défenses par banalisation.

Ces dernières sont plus ou moins efficaces, car elles introduisent dans la fantasmagorie familiale la différence et celle notamment entre le père et la mère, entre les frères et les sœurs et entre les parents et les enfants. Il en résulte une angoisse de morcellement, à laquelle les sujets répondent par des attitudes de clivage. Ceci s'applique surtout aux familles de psychotiques, mais on peut retrouver des conflits communs à d'autres désordres psychiques.

Les imagos⁴⁸

• Définition

Il s'agit de la représentation inconsciente d'une personne, d'un cliché statique à travers quoi le sujet vise autrui, qui traduit une survivance imaginaire de la situation interpersonnelle avec l'entourage familial et social.

• Imago paternelle et maternelle

L'apparition dans la fantasmagorie familiale d'une imago paternelle de plus en plus différenciée, porteuse de l'interdit, suscite corrélativement l'émergence d'un second pôle complémentaire, l'imago maternelle, féminine, porteuse du désir.

• Imago des parents combinés

Il s'agit d'une scène primitive froide, blanche, immobile, d'un arrêt sur image, représentation insupportable qui bloque le fonctionnement de l'appareil psychique. Elle se forme lorsque le père n'est pas encore distingué de la mère et que son pénis est senti comme faisant partie du corps de la mère. La jalousie et l'envie de l'enfant, lors des angoisses œdipiennes précoces, le font régresser défensivement à cette imago parentale combinée, moyen de dénier le coût parental. L'agressivité de l'enfant fait alors de la relation

⁴⁸ RUFFIOT, André. *Le pouvoir absolu, l'imago des parents combinés ou l'anti-scène primitive* in *Dialogue* n° 73, 1981, 3^e trimestre, p. 71 à 83.

sexuelle un « coït odieux », où les parents sont vécus comme un « monstre haïssant et menaçant ».

- Parents combinés et illusion groupale

Chez les psychotiques, le fantasme « organisateur » semble être le déni de la différence des sexes et de la différence des générations. Les familles de psychotiques sont caractérisées par un père absent qui a renoncé à son rôle d'agent de la castration, et par une mère elle-même agent de cette castration, représentant la loi. Mais les observations montrent une image maternelle inconsciente tout aussi absente.

On note une absence de loi, une absence de pouvoir en rapport avec la fonction parentale. Le pouvoir est ailleurs. Il est représenté par cette imago « père-mère confondus », source des angoisses les plus primitives, car omnipotente, terrifiante, tyrannique, et intrusive, face à laquelle on ne peut que faire un front unique indifférencié.

- Les mécanismes de défense familiaux

Leur but est d'aplanir les tensions liées à la différence des êtres, des sexes et des générations. Dans les familles pathologiques, l'intolérance aux conflits est majeure, car leur instance idéale, très archaïque, fonctionne selon le principe du nirvana, en vertu de quoi le niveau de tension interne doit être égal à zéro.

C'est pourquoi, en dehors des périodes de crises, toutes les sources de conflits internes sont systématiquement nivelées et les différences abrasées. Les différences entre les êtres, les sexes et les générations sont objets de déni, au sens d'un appauvrissement, voire d'une disparition de la fantasmagorie familiale, dans la mesure où le fantasme signe la différence.

Parmi les attitudes de défense, on relève le déni de la différenciation des êtres, de la différence des sexes, de la différence des générations, de la loi et du pouvoir sexuel, des cycles de la vie familiale et de la temporalité, de la mortalité, ainsi que la forclusion⁴⁹ et le déni du

⁴⁹ Forclusion : rejet de la fonction symbolique du père. Cf. BERGERET, Jean. La dépression et les états-limites, p. 114.

sexe féminin⁵⁰. Il convient d'ajouter à cette problématique familiale, un aspect essentiel pour expliquer la dépression chez les sujets narcissiques, le « complexe de la mère morte », décrit par André Green⁵¹.

Le complexe de la mère-morte

La mère morte est une mère qui demeure en vie, mais qui est pour ainsi dire morte psychiquement aux yeux du jeune enfant dont elle prend soin.

Les symptômes de ce vide psychique causé par la mère et aggravé par l'insignifiance paternelle ne sont pas essentiellement de type dépressif. La plupart du temps, ces symptômes reflètent l'échec d'une vie affective amoureuse ou professionnelle, sous-tendant des conflits plus ou moins aigus avec les objets proches.

Il ne s'agit pas d'une dépression par perte réelle de l'objet. Le fait peut exister, mais ce n'est pas lui qui constitue le complexe de la mère morte. Le trait essentiel de cette dépression est qu'elle a lieu en présence de l'objet, lui-même absorbé par un deuil.

Parmi les principales causes d'une telle dépression maternelle, on retrouve la perte d'un être cher : enfant, parent, ami proche ou tout autre objet fortement investi par la mère. Mais il peut s'agir aussi d'une dépression déclenchée par une déception qui inflige une blessure narcissique : un revers de fortune dans la famille, une liaison amoureuse du père, qui délaisse la mère, une humiliation, etc. Dans tous les cas, la tristesse de la mère et la diminution de l'intérêt pour l'enfant sont au premier plan.

La transformation dans la vie psychique, au moment du deuil soudain de la mère, qui désinvestit brutalement son enfant, est vécu par par celui-ci comme une catastrophe. Sans aucun signe avant coureur l'amour a été perdu d'un coup. Le traumatisme narcissique que représente ce changement n'a pas besoin d'être longuement développé. Il faut cependant souligner qu'il constitue une désillusion anticipée et qu'il entraîne, outre la perte d'amour, une perte de sens,

⁵⁰ Dénis du sexe féminin : le phallus est le triomphe du narcissisme, pas loin du génital, mais pas encore très investi. Cf. BERGERET Jean. *La dépression et les états limites*, p. 115.

⁵¹ GREEN, André. *Narcissisme de vie, narcissisme de mort*, p. 222-253

car le jeune enfant ne dispose d'aucune explication pour rendre compte de ce qui s'est produit.

André Green interprète cette déception chez l'enfant comme la conséquence de ses pulsions envers sa mère. Cela est particulièrement grave lorsque le complexe de la mère morte intervient au moment où l'enfant découvre l'existence du père, qui représente alors l'intrus.

Il y a dans ces cas triangulation précoce et « boiteuse ». Soit l'investissement du père par la mère est considéré comme responsable du retrait d'amour vécu par l'enfant, soit le père est intensément et précocement investi comme sauveur. Le sujet est alors pris entre « mère morte » et père inaccessible.

Le Moi, confronté à ce complexe, va mettre en œuvre une série de défenses. La première est constituée par le désinvestissement de l'objet maternel et l'identification inconsciente à la mère morte. L'enfant qui ne peut plus avoir l'objet le devient alors lui même.

Dans les relations d'objet ultérieures, le sujet, en proie à la « compulsion de répétition », mettra activement en œuvre le désinvestissement d'un objet en passe de devenir décevant, et revivra l'identification « inconsciente » à la mère morte.

La seconde est la perte du sens. Cette position pousse l'enfant à se laisser mourir, par impossibilité de dériver l'agressivité destructrice au dehors. Il lui faut donc trouver un bouc émissaire, responsable de l'humeur noire de la mère. Ce dernier sera tout naturellement le père.

Un deuxième front de défense prend par la suite le relais. Il se manifeste de la façon suivante. Le sujet déçu conçoit une haine secondaire. Il s'efforce alors de retrouver le sens perdu, ce qui structure le développement précoce des capacités fantasmatiques et intellectuelles du Moi. Mais cette tentative de maîtriser la situation traumatique est vouée à l'échec. Les sublimations révéleront leur incapacité à jouer un rôle équilibrant dans l'économie psychique, car le sujet restera vulnérable sur le plan de sa vie amoureuse.

Les objets du sujet restent toujours à la limite du Moi, ni complètement dedans, ni tout à fait dehors, car la place au centre est prise, celle de la « mère morte ».

Ce qui s'observe autour de ce noyau s'organise dans un triple but, qui vise à maintenir le Moi en vie (par la haine de l'objet, la recherche d'un plaisir excitant ou la quête du sens), à ranimer la mère morte (l'intéresser, la distraire, lui rendre goût à la vie, la faire rire et sourire) et enfin à rivaliser avec l'objet du deuil dans la triangulation précoce.

Le tour d'horizon des diverses pathologies de la création auquel nous venons de procéder montre clairement que, pour le créateur, il s'agit de trouver un compromis entre l'angoisse, plus ou moins affirmée en raison de la nature des conflits originaires, et une tendance à recréer dans l'œuvre, l'identité menacée, cette dernière étant source de satisfaction narcissique. Cette oscillation entre deux forces donne son empreinte à l'œuvre entière qui, à des périodes distinctes, peut présenter divers symptômes, tout comme l'auteur lui-même peut présenter une combinaison de plusieurs pathologies.

Nous pensons devoir insister ici sur le fait que nous ne considérons pas le créateur comme un « malade », mais qu'au même titre que le non-créateur, il est plus ou moins névrosé et que ses œuvres sont à ce titre dignes de l'attention de la psychanalyse.

III - Psychanalyse et création

Sigmund Freud lui-même a montré la plus grande prudence en appliquant les découvertes de la science psychanalytique à la création. Dans son essai *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*⁵², il s'est intéressé au grand homme et a tenté - en s'appuyant sur les éléments biographiques connus - d'analyser son comportement de créateur et d'établir des liens entre sa naissance et l'origine de sa vocation. Il ne manque toutefois pas d'exposer, au terme de ce roman psychanalytique, ses réticences, comme pour devancer les critiques que cet essai allait inévitablement lui attirer :

« Cependant, n'est-on pas en droit d'être choqué par les résultats d'une recherche qui accorde aux hasards de la constellation parentale une influence si décisive sur le destin d'un être humain, qui par exemple fait dépendre le destin de Léonard de sa naissance illégitime et de la stérilité de sa première belle-mère Donna Albiera ? [...]

« Nous sommes naturellement mortifiés qu'un Dieu juste et une providence clémente ne nous protègent pas mieux de telles incidences à l'époque la plus démunie de notre vie. Nous nous plaignons à oublier qu'à vrai dire, tout dans notre vie est hasard, à partir de notre commencement, par la rencontre du spermatozoïde et de l'ovule, hasard qui participe certes aux lois et à la nécessité de la nature, mais qui est sans rapport avec nos désirs et nos illusions.

« Le partage, dans ce qui détermine notre vie, entre les « nécessités » de notre constitution et les « hasards » de notre enfance peut bien être encore incertain dans le détail, mais dans l'ensemble, il ne subsiste aucun doute quant à l'importance de nos premières années d'enfance.

« Tous, nous montrons encore trop peu de respect pour la Nature qui, selon les paroles obscures de Léonard qui nous rappellent les propos d'Hamlet : « est pleine d'innombrables raisons qui n'ont jamais accédé à l'expérience » ; chacun de nous, êtres humains, correspond à l'une de ces tentatives sans nombre dans

⁵² FREUD, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Gallimard, collection idées, Paris, 1978.

lesquelles ces ragioni de la Nature se fraient une voie vers l'expérience. »⁵³.

Ce que S. Freud exprime ici, c'est sa conviction que les expériences de la petite enfance et les traumatismes qui s'ensuivent sont à l'origine du processus de refoulement et qu'ils peuvent, dans certaines circonstances, refaire surface.

La psychanalyse permet alors de mettre en évidence la signification inconsciente des paroles, des actions et des productions d'un sujet. Elle peut donc s'étendre, par-delà l'étude des comportements humains, à l'ensemble des manifestations créatrices.

De la volonté d'élucider et de comprendre les mécanismes inconscients, est né un courant psychanalytique qui tente d'appréhender l'œuvre comme un jaillissement de l'homme, marqué de ses désirs, de ses fantasmes et de son vécu le plus lointain, solitaire et familial. Il permet d'aller à la recherche des empreintes souvent refoulées par l'auteur et qui émaillent les créations de la pensée. Pour les psychanalystes, l'écrivain est un merveilleux révélateur de l'âme humaine, il permet à l'analyste une approche plus précise des conflits et des complexes de l'homme.

Freud a, le premier, consacré plusieurs études aux mécanismes de la création, parmi lesquels nous citerons *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*⁵⁴ ; *Le délire et les rêves dans La Gradiva de Walter Jensen*⁵⁵ ; *La création littéraire et le rêve éveillé*⁵⁶ ; *Le Moïse de Michel Ange*⁵⁷.

A sa suite, de nombreux auteurs ont tenté cette approche de l'art qui réserve une place importante aux intrusions dans l'œuvre, des fantasmes refoulés de l'auteur, tous découlant de compromis personnels avec une situation œdipienne complexe : « roman familial » des névrosés et « fantasmes narcissiques » des « états-limites ».

⁵³ FREUD, Sigmund. *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, p. 178.

⁵⁴ FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Gallimard, collection idées, Paris, 1969.

⁵⁵ FREUD, Sigmund. *Le délire et les rêves dans la Gradiva de Walter Jensen*, Gallimard, collection idées, Paris, 1971.

⁵⁶ FREUD, Sigmund. *La création et le rêve éveillé* in *Essai de psychanalyse appliquée*, Gallimard, collection idées, Paris, 1971.

⁵⁷ FREUD, Sigmund. *Le Moïse de Michel Ange* in *Essai de psychanalyse appliquée*, Gallimard, collection idées, Paris, 1971.

Parmi eux, le psychanalyste Ernst Kris a, dans son ouvrage intitulé *Psychanalyse de l'art*⁵⁸, posé le problème de l'application du système complexe de la psychanalyse à l'art comme une étude de la communication et des liens qui existent entre l'émetteur, le récepteur et le message⁵⁹.

E. Kris note que, de Sophocle à Proust, les mêmes thèmes se rapportant aux conflits humains reviennent sans cesse⁶⁰ : pulsions incestueuses, relations de dépendance, ambivalence des sentiments et agressivité. Cette universalité des thèmes n'entre pas en contradiction avec le fait que chaque œuvre artistique est une réponse personnelle à un conflit ancré dans le psychisme de l'auteur.

Toutefois, et malgré les progrès accomplis par la psychanalyse dans ce domaine, celle-ci n'est toujours pas parvenue à expliquer pourquoi un individu ayant eu une certaine expérience infantile et présentant une disposition psychique donnée devient un créateur.

Le choix du mode d'expression peut être dicté par les forces historiques et sociales qui façonnent la fonction de l'art en général, en un mot par l'environnement. Mais il reste à expliquer l'inspiration. Pour avancer dans cette voie, E. Kris étudie les interactions entre le travail de l'art et celui du rêve.

Il adhère ainsi aux idées développées par S. Freud dans *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*⁶¹, selon lesquelles la création se fonde sur un va et vient entre le Moi et le Ça, sans qu'il y ait perte de contrôle du Moi, ce qui nécessite une certaine prédisposition pathologique⁶². E. Kris en conclut qu'il existe un lien assez étroit entre le rêve diurne et la création littéraire, à cela près que dans le premier cas la transposition est immédiate⁶³.

L'inspiration est un état de folie créatrice où le Moi contrôle le processus primaire, c'est-à-dire l'énergie fluide, non liée, qui conserve la trace de la libido et de l'agressivité⁶⁴.

58 KRIS, Ernst. *Psychanalyse de l'art*, le fil rouge, P.U.F., Paris, 1978.

59 KRIS, Ernst. *Psychanalyse de l'art*, p. 17.

60 KRIS, Ernst. *Psychanalyse de l'art*, p. 19.

61 FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*.

62 KRIS, Ernst. *Psychanalyse de l'art*, p. 29.

63 KRIS, Ernst. *Psychanalyse de l'art*, p. 36-46.

64 KRIS, Ernst. *Psychanalyse de l'art*, p. 30.

La création ayant été posée comme un acte de communication, il convient de s'intéresser au lecteur, destinataire du message. Le lecteur va d'ailleurs dépasser ce rôle en influençant également la création littéraire. En effet, la réponse de certains - sinon l'approbation de tous - est indispensable à l'artiste, car elle lui confirme la foi qu'il a en son œuvre et lui permet de rétablir l'équilibre que le processus créatif a peut-être troublé⁶⁵. La participation des autres à ses fantasmes allège son sentiment de culpabilité.

Le processus de décharge psychique est donc en soi source de satisfaction, c'est un moyen pour l'homme de parvenir au plaisir à partir de l'activité de l'appareil psychique.

E. Kris cite ensuite, entre autres, un exemple illustrant la relation affective entre l'auteur et sa création, à savoir le genre littéraire de la biographie. D'après S. Freud⁶⁶, le biographe est généralement étrangement attaché à son sujet, qu'il s'efforce d'intégrer à ses modèles infantiles ou de faire descendre de son piédestal par un acte de toute-puissance narcissique. Ceci est une nouvelle illustration de l'ambivalence des sentiments envers le père rival, particulièrement sensible lorsque ce dernier a brillamment réussi dans le même domaine artistique.

Dans la cinquième partie de son ouvrage, intitulée *Psychologie des processus créatifs*, E. Kris revient sur l'origine inconsciente de la création. Il remarque que, des états d'inspiration proprement dits, proches des transes, à la pensée scientifique, une partie du travail s'effectue dans une élaboration préconsciente dont le résultat parvient à la conscience par bouffées successives, sous l'influence de stimuli extérieurs⁶⁷.

Le processus qui parvient à transformer l'énergie pulsionnelle en fonctions mentales élevées, peut être considéré comme une tentative de résolution d'un conflit intérieur et s'apparente aux attitudes de défense.

E. Kris se démarque ici de la psychanalyse traditionnelle, qui centre son intérêt sur le refoulé, en privilégiant le préconscient, c'est-à-dire ce qui de l'inconscient est capable de devenir conscient. Seule la prise

⁶⁵ KRIS, Ernst. *Psychanalyse de l'art*, p. 74.

⁶⁶ FREUD, Sigmund. *Le malaise dans la civilisation*, P.U.F., Paris, 1973.

⁶⁷ KRIS, Ernst. *Psychanalyse de l'art*, p. 78.

de conscience à partir du préconscient vers le conscient permet la détente, le soulagement que procure la sublimation, dans la mesure où le Moi a l'illusion de garder le plein contrôle sur la réception des contenus refoulés⁶⁸.

Dans son ouvrage *Le corps de l'œuvre*⁶⁹, qui renferme plusieurs essais psychanalytiques sur le travail créateur, Didier Anzieu fait référence à la découverte par S. Freud du sens des rêves et des notions d'appareil et de travail psychiques. Il explique, comme E. Kris, le processus à l'origine de la création par une crise :

« Comme dans toute crise, il y a un bouleversement intérieur, une exacerbation de la pathologie de l'individu, une mise en question des structures acquises, internes et externes, une régression à des ressources inemployées qu'il ne faut pas se contenter d'entrevoir mais dont il reste à se saisir et c'est la fabrication d'un nouvel équilibre, ou c'est le dépassement créateur ou, si la régression ne trouve que du vide, c'est le risque d'une décompensation, d'un retrait de la vie, d'un refuge dans la maladie, voire d'un consentement à la mort, psychique ou physique. »⁷⁰.

La création permet la représentation d'un conflit sur une autre scène, sous forme de dramatisation, de déplacement et de condensation de choses et de mots⁷¹.

Les crises sont déclenchées par une rupture telle que le deuil, la maladie ou la séparation, qui tend à exercer un effet traumatique sur l'appareil psychique dans la mesure où elle fait revivre des ruptures anciennes, d'autant plus graves que l'appareil psychique de l'enfant n'était pas suffisamment développé pour contenir la désorganisation qui s'ensuivit⁷².

Didier Anzieu illustre ces considérations en établissant un lien entre les découvertes de S. Freud et une crise pluridimensionnelle : organique, psychosomatique, crise du milieu de la vie, crise conjugale et crise personnelle. Dans certains cas, cette crise - à l'origine de l'inspiration - peut poser à l'auteur des problèmes plus ou moins durables.

⁶⁸ KRIS, Ernst. *Psychanalyse de l'art*, p. 376-394.

⁶⁹ ANZIEU, Didier. *Le corps de l'oeuvre*, nrf, Gallimard, Paris, 1981.

⁷⁰ ANZIEU, Didier. *Le corps de l'oeuvre*, p. 19.

⁷¹ ANZIEU, Didier. *Le corps de l'oeuvre*, p. 21.

⁷² ANZIEU, Didier. *Le corps de l'oeuvre*, p. 26.

L'angoisse et la souffrance peuvent être telles que la création apparaît comme la seule issue.

L'hystérie qui accompagne souvent les créations de la jeunesse, procède d'une opposition entre besoin sexuel excessif et aversion sexuelle et met en œuvre des processus de refoulement, qui, nous l'avons noté plus haut, permettent la détente et une certaine forme de plaisir⁷³. Mais la nature de ce plaisir est ambiguë. Car si la création littéraire est une façon de lutter contre la mort, d'affirmer une conviction d'immortalité, c'est également un acte de meurtre, imaginaire ou symbolique :

« L'œuvre se construit sur la destruction d'une des figures qui constituent le Surmoi [...] La même destruction tend à faire retour - par une sorte d'« effet boomerang » - sur l'auteur et l'œuvre en train de se faire, et il arrive que celui-ci ne puisse se contenter de la déjouer avec intelligence. Il lui faut alors la localiser et lui sacrifier une part de soi-même sous forme d'échec ou de maladie. »⁷⁴.

La référence constante - que l'on retrouve chez S. Freud, comme chez les deux auteurs précédemment cités - à une crise et à une certaine constitution psychique du créateur, ne doit pas masquer certaines particularités.

Il existe des différences entre les œuvres de jeunesse, souvent placées sous le signe de la violence, de la lutte pour se faire une place, s'approprier des partenaires sexuels, triompher du rival, etc., et les œuvres de maturité qui offrent une vision tragique de l'auteur sur lui-même, confronté à l'approche de la mort⁷⁵.

Tout être humain est un système de conflits fondamentaux relativement stables et de conflits annexes, modifiables par exemple avec l'âge, le contexte. Il en va de même du créateur qui peut répéter dans toute son œuvre la même structure conflictuelle sans arriver à l'épuiser. Ainsi un conflit personnel peut influencer le contenu d'une œuvre, mais également son agencement interne.

Quant à l'origine de cette constitution psychique, D. Anzieu en attribue une part aux stimuli maternels⁷⁶. Ceux-ci créent une dépendance de l'enfant vis-à-vis de sa mère surstimulante. Il ne peut

⁷³ ANZIEU, Didier. *Le corps de l'oeuvre*, p. 49.

⁷⁴ ANZIEU, Didier. *Le corps de l'oeuvre*, p. 31.

⁷⁵ ANZIEU, Didier. *Le corps de l'oeuvre*, p. 55.

⁷⁶ ANZIEU, Didier. *Le corps de l'oeuvre*, p. 74.

plus se passer de sa mère et son activité mentale incessante fait revivre une mère intérieure indispensable à son environnement. Un manque de stimuli (une mère froide, lointaine), peut jouer le même rôle dans la mesure où l'activité mentale doit alors prendre la relève du sentiment de frustration. Les stimulations corporelles précoces ont un effet d'activation libidinale, de renforcement de la sécurité narcissique. Mais une référence paternelle est nécessaire au décollage créateur⁷⁷.

De même que l'homosexuel masculin aime les garçons, comme il a été aimé par sa mère, le créateur a besoin de l'œuvre comme d'une mère complaisante dont le regard intéressé lui fournit l'attestation de sa propre virilité en même temps qu'il puise, circulairement, dans cette preuve l'initiative et la force nécessaires pour entreprendre et mener l'œuvre à bien ⁷⁸.

Ainsi le créateur combine dans l'œuvre les cinq éléments sexuels de la pensée (maternel, paternel, féminin, masculin et indéterminé)⁷⁹. C'est ce qui complique l'interprétation psychanalytique de l'œuvre littéraire, qui ne se limite pas au produit d'une psychopathologie, mais au jeu de toutes les variables du sexuel dans la pensée.

C'est ce que nous nous efforcerons de mettre en pratique à travers la lecture psychanalytique de Klaus Mann, qui, nous l'avons déjà souligné ne nous intéresse pas en tant que simple « cas clinique ».

Afin de résumer sa démarche, qu'il a au préalable illustrée de plusieurs contributions, D. Anzieu revient sur les cinq phases du travail créateur⁸⁰.

La première est celle du saisissement. Le créateur cesse d'agir pour imaginer, laisse remonter son enfance à la surface. Mais en général, seule une partie régresse tandis que l'autre reste consciente.

Il s'agit ensuite de prendre conscience de représentants psychiques inconscients, afin de les fixer dans le préconscient comme noyaux d'une activité de symbolisation. C'est une phase plus délicate car

⁷⁷ ANZIEU, Didier. *Le corps de l'oeuvre*, p. 74.

« Décollage créateur » : terme employé par D. ANZIEU pour désigner le passage de l'activité mentale à la création.

⁷⁸ ANZIEU, Didier. *Le corps de l'oeuvre*, p. 79.

⁷⁹ ANZIEU, Didier. *Le corps de l'oeuvre*, p. 79.

⁸⁰ ANZIEU, Didier. *Le corps de l'oeuvre*, p. 94.

l'auteur peut éprouver un sentiment de honte ou de culpabilité inhibiteur. Il est retenu par la peur de paraître différent des autres.

Il faut alors instituer le code auquel on fait prendre corps. C'est ici que le « Moi idéal » entre en conflit avec le Surmoi. L'idéal veut affirmer son indépendance, imposer son code au Surmoi. Le « Moi idéal » veut que le sujet soit un et tout alors que le Surmoi exige ordre et contrainte.

L'avant-dernière phase est celle de la composition, c'est-à-dire le choix d'un plan, d'un genre, d'un ton. L'application des théories psychanalytiques ne semble pas très indiquée ici, car les mécanismes qui opèrent dans cette quatrième phase sont soumis à la conscience. Pourtant, D. Anzieu note que certaines figures de style (métaphores, etc.) peuvent être assimilées aux mécanismes de défense.

Dans un dernier temps, on produit l'œuvre au dehors. Ce dernier domaine échappe complètement aux mécanismes inconscients.

Quittons les ouvrages généraux sur la psychanalyse de l'art pour étudier plus particulièrement l'un des facteurs de la sublimation, l'idéalisation. Dans son ouvrage *L'entendement freudien*⁸¹ Paul Laurent Assoun propose une exégèse de la psychanalyse freudienne - entre Logos et Ananké. Il consacre un chapitre, intéressant pour notre étude, à la fonction d'idéal. Ce terme apparaît chez S. Freud avec l'introduction du narcissisme et comme prédicat du Moi :

« Dans un prisme théorique de l'inconscient, ordonné en termes de libido objectale, l'idéal est littéralement invisible : il fallait que cet espace se réorganise dans la perspective narcissique pour que l'idéalité devienne visible, qu'elle émerge en quelque sorte dans le paysage de l'inconscient. »⁸²

La première source d'idéalité est soit la limitation et le refoulement des notions proprement libidinales, soit la moralité.

La seconde source latente d'idéalité concerne toutes les stratégies d'élévation par lesquelles un objet quelconque est psychiquement exalté. Ceci converge vers les phénomènes de magnification des instances parentales, de l'hystérie à la paranoïa, en passant par la

⁸¹ ASSOUN, Paul Laurent. *L'entendement freudien*, nrf, Gallimard, Paris, 1984.

⁸² ASSOUN, Paul Laurent. *L'entendement freudien*, p. 188.

thématique du « roman familial », espèce de scène primitive de la rencontre du sujet et de la fonction d'idéal⁸³.

Après avoir noté le relais de l'Œdipe par Narcisse, en retraçant la genèse de l'Idéal du Moi dans la métapsychologie freudienne, P.L. Assoun note :

« La vénération d'un « idéal du Moi » élevé n'est pas une garantie de sublimation [...] L'idéal augmente les tensions, en élevant le niveau d'exigences du Moi : la sublimation les relâche, puisqu'elle représente l'issue qui permet de satisfaire ces exigences sans amener le refoulement. »⁸⁴.

Par contraste avec la sublimation, l'idéalisation constitue un surcroît de travail, ce n'est pas une solution de facilité. En effet, l'idéalisation peut travailler au service de la sublimation, lui fournir une incitation mais non en produire l'accomplissement.

P.L. Assoun suggère ici que la sublimation ne trouve pas toujours satisfaction - qu'elle ne remplit pas toujours la fonction cathartique postulée par S. Freud. Les affects pathogènes ne trouvent pas de possibilité de décharger leur énergie et ceci aggrave les comportements névrotiques.

Ainsi s'achève la partie purement théorique de notre travail qui avait pour objet de justifier l'application de la psychanalyse à l'œuvre littéraire en général et de nous donner les moyens de l'exprimer de la manière scientifique appropriée. La maîtrise du vocabulaire et des notions freudiennes ainsi qu'une bonne connaissance des types de pathologies rencontrées chez les créateurs constituent la base de notre édifice.

⁸³ ASSOUN, Paul Laurent. *L'entendement freudien*, p. 189.

⁸⁴ ASSOUN, Paul Laurent. *L'entendement freudien*, p. 206.

IV - Exposé de notre méthode

Nous allons maintenant passer à l'exposé de notre méthode. Pour pouvoir la mettre au point, nous nous sommes inspirés des travaux de deux auteurs, Carl Pietzcker et Charles Mauron, qui ont appliqué la théorie psychanalytique à la littérature.

C. Pietzcker, professeur à l'Université de Fribourg en Brisgau, germaniste et psychanalyste, a tenté une approche psychanalytique de la forme littéraire⁸⁵, dans laquelle la psychologie et l'histoire jouent un rôle quasiment aussi important que la science psychanalytique. Ceci nous paraît très important pour respecter l'esprit de l'œuvre littéraire et sa dimension « sacrée ».

Dans son application de la psychanalyse aux textes, C. Pietzcker se réfère constamment à S. Freud et reconnaît deux motivations à la forme littéraire, le soulagement d'un sentiment de culpabilité - qui découle de désirs interdits inconscients - et la recherche d'un plaisir narcissique⁸⁶.

Dans la création littéraire, l'auteur essaie de retrouver l'unité originelle « mère-enfant ». Les objets extérieurs sont soumis à l'unité de l'œuvre par un acte de toute-puissance du créateur. Ce dernier parvient ainsi à surmonter la douloureuse séparation « sujet-objet ». Le Surmoi peut lui aussi être source de plaisir. Il s'agit toutefois d'un plaisir « à retardement » et chichement mesuré, puisqu'il consiste à obéir, à se conformer aux traditions.

Nous arrivons ici au point essentiel de la démonstration de C. Pietzcker, qui souligne la démarche consciente et inconsciente du créateur. Ce dernier tient en effet compte de trois facteurs lors de la création : de son œuvre elle-même, envers laquelle il a des rapports de paternité, de la tradition qui, à travers le Surmoi culturel, peut jouer un rôle déterminant, et de lui-même⁸⁷.

Pour C. Pietzcker, il serait arbitraire d'aborder l'œuvre littéraire sous l'angle unique de la constellation psychique de l'individu. Il est indispensable de tenir compte également de la tradition, du contexte

⁸⁵ PIETZCKER, Carl. *Trauma, Wunsch und Abwehr*, Königshausen und Neumann, Würzburg, 1985.

⁸⁶ PIETZCKER, Carl. *Trauma Wunsch und Abwehr*, p. 191-215.

⁸⁷ PIETZCKER, Carl. *Trauma Wunsch und Abwehr*, p. 9-64.

socio-historique et naturellement de la biographie de l'auteur. C'est ce que fait C. Pietzcker dans son analyse du poème *Prometheus* quand il applique aux vers de Goethe une grille de lecture inspirée de la psychanalyse. Celle-ci lui permet de déceler les réalités sous-jacentes au texte. Puis il étudie les diverses matérialisations de la thématique père-fils ainsi mise à jour dans les autres œuvres de jeunesse de l'auteur. La comparaison avec la biographie et la recherche dans l'enfance de l'auteur d'un vécu traumatisant lui permet de vérifier l'hypothèse formulée.

Pour terminer, C. Pietzcker s'éloigne du contexte individuel, en faisant de la révolte du fils contre l'autorité paternelle le prototype de celle plus vaste qui est caractéristique du *Sturm und Drang*, la révolte de la bourgeoisie contre le système féodal, où la création devient adaptation aux règles d'une nouvelle société.

Cette approche est très intéressante, car elle s'efforce de tenir compte de tous les paramètres de la connaissance. Toutefois, elle peut être appliquée telle quelle à un poème, qu'il sera facile de décortiquer vers par vers, mais plus difficilement à l'ensemble d'une œuvre. C'est pourquoi nous conserverons présente à l'esprit l'idée de C. Pietzcker, mais adapterons son modèle d'interprétation à l'aide des travaux de Charles Mauron.

Dans son ouvrage, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*⁸⁸, C. Mauron part de constatations empiriques pour élaborer sa méthode d'interprétation des œuvres littéraires, la « psychocritique ».

Lors de l'étude de diverses œuvres, il a remarqué que certaines métaphores revenaient sans cesse sous la plume des auteurs, qu'elles créaient des réseaux d'associations. L'étude de ces réseaux faisait apparaître des créatures ou « figures mythiques » propres à l'auteur.

La psychocritique ne prétend pas révolutionner - comme l'a fait la psychanalyse - la connaissance humaine en matière de critique littéraire mais « accroître l'intelligence de l'œuvre littéraire ». Tout en se démarquant des méthodes « traditionnelles », ou de psychanalyse médicale ou encore de critique thématique, elle a pour objet unique l'étude du mythe personnel de l'auteur. Ceci n'empêche

⁸⁸ MAURON, Charles. *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, Librairie José Corti, Paris, 1963.

cependant pas de reconnaître que l'œuvre littéraire forme un tout et qu'il convient de l'envisager sous les multiples aspects du milieu, de l'histoire et de la personne de l'auteur.

La psychocritique procède souvent comme la psychanalyse, utilisant une méthode proche de celle élaborée par S. Freud, dite des « associations libres ». Elle recherche les associations d'idées involontaires sous les structures voulues du texte. Sa mise en œuvre nécessite une bonne connaissance des théories et enseignements de la psychanalyse. En effet, comme son objet est la découverte de l'inconscient personnel de l'auteur, elle est amenée à utiliser des notions définies plus haut, tel refoulement, complexe d'Œdipe, sublimation, projection et objet interne.

Pour mener une analyse selon la démarche de la psychocritique, il faut procéder en trois temps. Tout d'abord on superpose différents textes d'un même auteur, afin de mettre en évidence les réseaux d'associations, les groupements d'images obsédants et probablement involontaires qu'elles révèlent.

Ensuite, on s'intéresse à l'évolution des images, on étudie les modifications des structures révélées par la première épreuve. Ceci fait apparaître à travers un jeu de forces une évolution constante et des situations conflictuelles qui permettent de cerner petit à petit le mythe personnel de l'auteur et sa formation psychique inconsciente, plus masquée que révélée par les « images-écrans ». Ainsi il devient clair que tout personnage de quelque importance représente une variation d'une figure mythique profonde.

Enfin, on interprète le mythe personnel comme l'expression de la personnalité inconsciente de l'auteur et de son évolution. Dans une quatrième étape, on pourra éventuellement comparer les résultats obtenus avec les éléments connus de la biographie de l'auteur.

L'intérêt du travail de superposition qui vient d'être exposé est de mettre en évidence des traits structurels et des relations que ne révèle pas l'examen séparé de chaque œuvre.

La figure mythique mise à jour au terme des opérations que nous venons de décrire représente un objet interne, résultat de plusieurs identifications. Inversement, des groupes d'images internes sont projetés dans la réalité de l'auteur. Car la psychocritique, tout en revendiquant une originalité dans la méthode, ne peut étudier un mythe indépendamment du vécu de l'auteur.

Pourquoi ces répétitions au seuil de la préconscience ? Pour la psychanalyse il s'agit de traumatismes infantiles qui ont donné lieu au refoulement de pulsions qui tendent alors à obtenir satisfaction. Plus ces pulsions sont refoulées et plus leur énergie va grossir celle de la pulsion initiale, ce qui fait que, régulièrement, de plus en plus fréquemment, il y a oscillation entre conscience et inconscient.

Ce problème du passage de l'inconscient ou préconscient à la conscience est celui du rapport de la fantaisie inconsciente à la réalité. Ici la psychocritique s'intéresse au travail du créateur.

Le mythe personnel peut être interprété de trois façons différentes :

- comme l'expression figurée d'un état de fait, c'est-à-dire l'état actuel de la personnalité inconsciente (genèse psychique de l'auteur) ;
- comme réaction aux circonstances liées à un passé individuel, ce qui suppose une connaissance approfondie de la biographie ;
- comme réaction de cette personne aux circonstances présentes en fonction d'une histoire de l'espèce humaine.

Pour conclure, C. Mauron souligne les limites du modèle d'interprétation proposé par la psychocritique. Il se refuse à considérer l'œuvre artistique comme uniquement déterminée par le psychisme inconscient de l'auteur et reconnaît la valeur propre des textes. Ceci ne veut pas dire qu'il faille occulter une partie de la vérité, celle de l'histoire psychique du créateur, en vertu de préjugés moraux. Le but que se fixe C. Mauron est donc de concilier dans la mesure du possible beauté et autonomie de l'œuvre d'une part et vérité d'autre part. Il adopte sur ce point une position proche de celle de C. Pietzcker.

Trois aspects essentiels détermineront notre étude de l'ensemble constitué par la personnalité et l'œuvre de Klaus Mann.

Il s'agit, dans un premier temps, d'étudier l'impact de l'époque sur son devenir. Klaus Mann a en effet vécu la guerre de 1914, les années 20, la montée du nazisme, l'exil, la lutte antifasciste, le combat avec les forces américaines et la déception politique causée par l'après-guerre.

Ensuite, nous verrons comment cet ensemble d'expériences s'exprime dans ses romans et nouvelles, quelles déformations elles subissent et nous nous demanderons s'il est permis d'en tirer des conclusions pertinentes grâce aux clés d'interprétation que nous fournit la psychanalyse.

Le rapport étroit qui unit chez Klaus Mann biographie et littérature constitue pour nous une aide précieuse. Nous nous efforcerons, à l'aide de ses ouvrages au caractère autobiographique prononcé, de définir sa personnalité et ses relations avec son entourage. Nous étudierons également dans ce cadre les influences familiales et extra-familiales.

L'approche initiale sera celle décrite par C. Mauron : recherche de situations, de thèmes récurrents, superposition de ces situations afin de mettre en évidence une évolution, puis confrontation avec les éléments de la vie de l'auteur.

Nous étudierons alors l'évolution des thèmes (évolution profonde et non liée au contexte : littéraire et politique). La psychanalyse nous permettra de dresser le portrait psychique de l'auteur en interprétant le mythe personnel comme une figure profonde inconsciente formée en réaction à un trauma infantile, vraisemblablement à l'origine de la création chez lui.

De la production littéraire de Klaus Mann nous ne retiendrons que les œuvres à caractère autobiographique et de fiction. L'étude de ces dernières, inspirée de la méthode de C. Mauron (recherche de réseaux - thèmes et images récurrents) fait apparaître une relation triangulaire problématique, des comportements mélancoliques, voire morbides, comme la dépendance de la drogue, l'homosexualité, des échecs existentiels et quelques timides réussites.

La confrontation des œuvres avec les éléments biographiques et les modifications et altérations que subissent les thèmes évoqués au fil des œuvres nous permettra de nous rapprocher de la figure centrale propre à l'inconscient de Klaus Mann.

Tout en ayant présentes à l'esprit les influences extérieures (littéraires, politiques et affectives) qui ont pu jouer un rôle déterminant sur la forme donnée à ce mythe, nous essayerons à partir de toutes ces données, après les avoir organisées, de dresser un portrait psychanalytique de l'auteur.

Afin de représenter ce portrait de manière plus claire, nous avons élaboré, à partir du modèle de la psychocritique, deux tableaux destinés à donner une présentation synthétique des œuvres qui vont nous intéresser.

Le premier tableau situe pour chacun des textes, classés par ordre chronologique, le héros, qu'il caractérise de manière schématique, le relie à la réalité dans l'existence de l'auteur (colonne de gauche) et met en évidence le fantasme sous-jacent qui se manifeste dans l'œuvre de façon plus ou moins inconsciente.

Œuvres	Réalité	Héros	Fantasmes
Kaspar Hauser (1925)	Quête d'identité.	Jeune homme sans attaches, nécrophile.	Recherche de la mère disparue, retour au néant.
Märchen (1925)	Conflit des générations.	Jeune « étranger ».	Thème d'Ophélie (idé- alisation de la mort).
Die Jungen (1925)	Conflit des générations	Jeunes, artistes, hysté- riques, homosexuels.	« Elimination » des adultes.
Der Vater lacht (1925)	Conflit des généra- tions	Jeune fille très « mas- culine », père bour- geois rangé.	Viol du père par la fille (inversion de la scène primitive, abolition de la différence d'âge).
Anja und Esther (1925)	Conflit des généra- tions	Jeunes gens dévoyés vivant loin des adultes.	Monde sans adultes.
Der fromme Tanz	Débuts sur scène à Berlin	Jeune artiste homo- sexuel en quête d'iden- tité.	Atteindre le cœur de Dieu, Figure idéalisée
Kindernovelle (1926)	Souvenir d'enfance à Bad Tölz.	Klaus enfant et Klaus adolescent. Christiane	Conquête de la mère, « élimination » du père rival.
Alexander (1929)	Véritables débuts littéraires	Alexandre de Macé- doine, homosexuel, mégalomane.	Conquête de la mère (de l'Asie Mineure).
Treffpunkt im Unendlichen (1932)	Premiers succès.	Deux jeunes artistes, sans famille. Milieu d'homosexuels, drogués et pervers. Suicides.	Relation avec Erika.
Flucht in den Norden	Amour impossible avec H. Aminoff.	Deux personnages : une jeune fille « androgyne », un jeune homme non affranchi de l'emprise de sa mère.	Sublimation dans l'en- gagement.
Symphonie Pathétique	Exil, Klaus a 30 ans.	P.I. Tchaïkovski, homosexuel, névrosé.	Fuite dans la musique, dimension religieuse.
Der 7. Engel (1946)	Après-guerre.	Erik, jeune homme sain. Véra, médium, veuve et mère de six enfants.	Reprise de la théma- tique de <i>Kindernovelle</i> , assassinat d'Erik, tri- omphe de la mort (enfant=septième ange de l'Apocalypse).
The last day (1949) fragments non publiés	Après-guerre.	Deux intellectuels déçus par l'évolution du monde. L'un se suicide, l'autre est tué.	Triomphe de la pulsion de mort.

Ce tableau appelle un certain nombre de remarques. Les héros sont à certains égards très proches de leur créateur. Il s'agit d'homosexuels ou de personnages « pervers », en quête d'identité à travers l'art, l'amour, la religion. En eux s'affrontent pulsion sexuelle et pulsion de mort qui se manifeste par des comportements de dépendance vis-à-vis de la drogue, par la névrose ou la dépression.

La superposition des diverses œuvres met en évidence un cheminement inexorable de la pulsion de mort, qui finit par triompher. Les œuvres d'exil, c'est-à-dire les grands romans de Klaus Mann, constituent une tentative de faire taire pour un temps cette pulsion, en essayant de la sublimer. Cette évolution n'est pas constante, au point que l'on puisse parler, notamment à propos de *Symphonie Pathétique*, de rechute et de fuite dans la musique, au moyen d'une confession par personne interposée. Ce n'est pas un hasard si Klaus Mann choisit d'écrire la biographie d'un personnage d'artiste instable, angoissé, homosexuel, souffrant de ne pas être un génie.

Parmi les thèmes qui reviennent constamment, on note des situations familiales problématiques, l'inceste dans *Der Vater lacht*, un père monstrueux dans *Alexander*, une mère-amante dans *Kindernovelle...* Ceci nous a amenés à relire les œuvres de Klaus Mann en recherchant les constellations familiales des héros. Nous avons alors pu établir le tableau suivant.

Œuvres	Pères	Mères
	Héros	
Kaspar Hauser	Non mentionné	Très idéalisée, lointaine
	Quête de la mère Désir de retrouver l'unité perdue	
Kaspar Hauser und das irre kleine Mädchen	Violer, incestueux	Morte
	Ambivalence des sentiments	
Märchen	Non mentionné	Non mentionnée
	Etranger, solitaire	
Die Jungen	Bourgeois rejetés	Egalement rejetées
	Critique violemment les adultes	

Œuvres	Pères	Mères
	Héros	
Der Vater lacht	Bourgeois guindé	Morte
	Fille qui séduit son père (fantasme de la séduction inversée)	
Anja und Esther	Bourgeois « monstrueux »	Pauvre victime
	Haine des adultes (parents)	
Der fromme Tanz	Médecin, personnage effacé	Morte
	Identification aux parents impossible	
Kindernovelle	Mort, figure sévère, intellectuel	Jeune, désirable, sensuelle
	Possession de la mère Élimination du père-rival	
Alexander	Méprisable et haï	Possessive, inquiétante
	Rejet du père Identification « amoureuse » à la mère	
Treffpunkt im Unendlichen	Inexistants	Inexistantes
	Quête de l'identité à travers l'amour (hétérosexuel)	
Flucht in den Norden	Bourgeois médiocre	Mère pitoyable
	Johanna Problèmes d'identité	
	Mort, figure sévère	« Souffrante »
	Ragnar Relation ambivalente avec la mère	
Symphonie Pathétique	Honnête, sans histoire	Lointaine, idéalisée
	Tchaikovski Identification à la mère (et à sa sœur Sascha)	
Mephisto	Médiocre	« Naïve »
	Rejet du père Trouve le réconfort auprès de la mère	
Der Vulkan	Mort	Hate
	Marcel Poiret Rejet de la mère, agressivité	
	Bourgeois sans histoires	Pitoyable
	Martin Korella Identification aux parents impossible et échec	
	Homme de principe, mort	Froide, rendue plus humaine par la douleur (mort de Tilly)
	Marion Von Kammer Trouve son identité dans l'engagement.	

Œuvres	Pères	Mères
	Héros	
Der 7. Engel	Mort, mais vivant à travers sa femme (médium)	Jeune, que son amour pour Erik affranchit de l'autorité de son mari
	Erik A la fois amant, enfant et père du septième ange	

Le dernier tableau fait apparaître trois grands types de « pères », les pères « grandioses » et idéalisés par delà la mort, les pères bourgeois et pusillanimes, les pères « monstrueux » et les trois types de « mères », correspondant aux trois rôles de la femme, la mère (génitrice), la femme amante et la mort, tels que S. Freud les a décrits dans *Le thème des trois coffrets*⁸⁹.

Les figures de pères ne sont pas vraiment susceptibles d'idéalisation. Les sentiments qu'ils inspirent sont plutôt la crainte, l'admiration réservée, la pitié ou la haine. Il semble que l'auteur se soit efforcé de minimiser le rôle des pères au profit de celui de la mère ou des enfants. Voulait-il en finir avec le modèle paternel ? Donnait-il libre cours à son agressivité refoulée, à sa jalousie ? S'agit-il d'une identification à l'envers ?

Les mères inspirent dans tous les cas des sentiments passionnés et leur éloignement est si cruellement ressenti qu'il conduit l'enfant abandonné à la névrose, au triomphe de la pulsion de mort. Cette figure « grandiose », porteuse de l'« idéal du Moi », est la mère « phallique » au sens freudien du terme, à la fois origine et aboutissement, objet sexuel dont la possession interdite conduit à la névrose.

On rencontre ces divers types de figures parentales dans toutes les œuvres de Klaus Mann, indépendamment de leur date de rédaction. Elles font référence à une situation familiale complexe chez l'homme, dont l'écrivain ne s'est pas libéré.

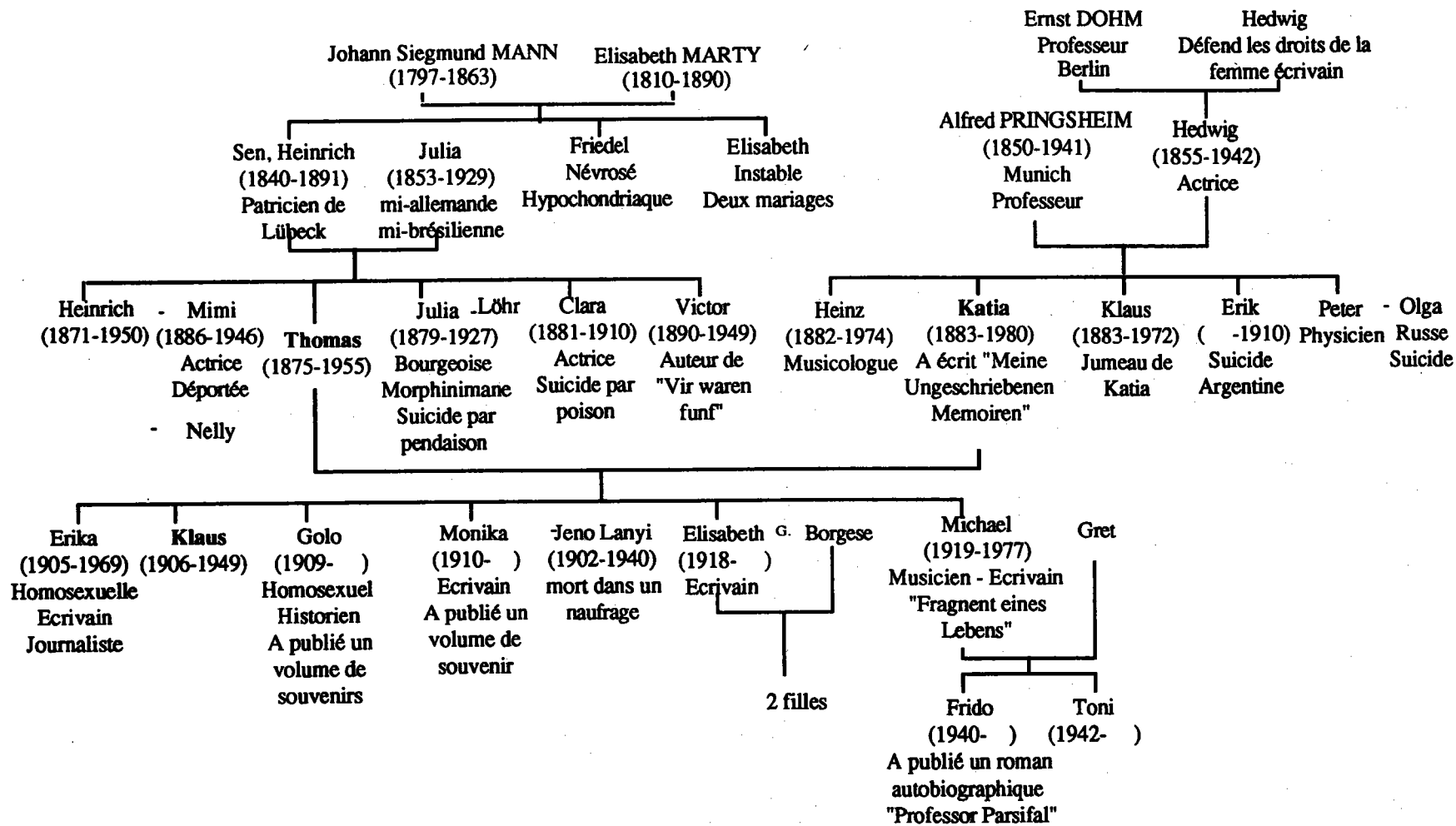
Nous serons donc amenés à rechercher dans les autobiographies, les souvenirs de membres de la famille Mann et leur correspondance, les situations traumatisantes ayant pu engendrer le fantasme. Ceci nous

⁸⁹ FREUD, Sigmund. *Le thème des trois coffrets* in *Essai de psychanalyse appliquée*, Gallimard, collection idées, Paris, 1971.

permettra également de préciser les relations de Klaus avec ses parents et sa sœur « jumelle » Erika⁹⁰.

L'arbre généalogique de la famille Mann apporte des éléments intéressants. Il fait notamment apparaître les aspects pathologiques de certains membres de la famille de Klaus Mann et étaye l'hypothèse d'une transmission génétique de la névrose.

⁹⁰ Erika, née en 1905, avait un an de plus que son frère, mais adolescents ils trouvèrent amusant de se faire passer pour des jumeaux.
Lire à ce sujet MANN, Klaus, MANN, Erika. *Rundherum. Abenteuerbuch einer Weltreise*, Rowohlt, rororo 4951, Reinbek bei Hamburg, 1982, p. 10.



Contrairement à ce que S. Freud a pu écrire sur la « sublimation » et sa fonction d'émancipation, de libération du Moi, de satisfaction dans des activités ou des relations qui peuvent être considérées comme des approximations plus ou moins lointaines du but premier, ces premières constatations à partir des œuvres nous orientent vers une hypothèse moins optimiste en ce qui concerne le rapport de Klaus Mann à la création et posent le problème de l'origine et de l'aboutissement de sa quête d'identité.

PREMIERE PARTIE

**LES COMPOSANTES DU MYTHE PERSONNEL
DE KLAUS MANN**

CHAPITRE I
ILLUSTRATION DE LA METHODE
ETUDE DU ROMAN *SYMPHONIE PATHETIQUE*

« Seuls les grands musiciens nous rendent le service en éveillant en nous le correspondant du thème qu'ils ont trouvé, de nous montrer quelle richesse, quelle variété cache à notre insu cette grande nuit impénétrée de notre âme que nous prenons pour du vide et du néant. »

(Marcel Proust)

Le roman *Symphonie Pathétique*¹ occupe une place particulière dans l'œuvre de Klaus Mann. L'auteur n'a pas trente ans lors de sa rédaction, et il semble qu'en cette période de sa vie il ait souhaité écrire ce qui ressemble fort à une confession par personne interposée. Cette démarche peut paraître étrange, mais il ne faut pas oublier que Klaus Mann a vécu intensément ; de par sa naissance dans un milieu cultivé, ses voyages, ses rencontres et son engagement politique.

On cherchera toutefois vainement dans ce roman une évocation directe de la vie d'exilé ou du combat contre le fascisme. Entre *Flucht in den Norden*, où le thème de l'engagement politique commençait à se profiler et *Mephisto*, violente critique du nazisme à travers un de ceux qui en ont profité, un artiste prêt à toutes les compromissions pour asseoir sa gloire personnelle, le roman *Symphonie Pathétique* paraît se dérouler presque hors du temps et ressemble à une fuite dans un univers étranger.

Klaus Mann choisit ici de raconter la vie d'un artiste, le compositeur russe Piotr Illitch *Tchaïkovski*, à qui il s'est, de son propre aveu, identifié. Il écrit en effet dans *Der Wendepunkt* :

« Son agitation névrotique, ses complexes et ses extases, ses angoisses et ses débordements, la solitude presque insupportable dans laquelle il était condamné à vivre, la douleur qu'il fallait sans cesse transformer en mélodie, en beauté, tout cela je pouvais le décrire ; rien de cela ne m'était étranger. »²

Il est rare de rencontrer dans l'autobiographie de Klaus Mann, plutôt pauvre en épanchements de ce type, une pareille déclaration. Quelques lignes plus loin, il nous ouvre de nouvelles perspectives sur les motivations profondes de son choix :

« Comment aurais-je pu ne pas tout savoir de lui ? Cette forme particulière d'amour qui était son destin, je la connaissais bien, n'était que trop versé dans les inspirations et les humiliations, les longues souffrances et les furtifs moments de bonheur qui sont l'apanage de cet Eros. On ne fréquente pas cet Eros sans devenir un

¹ [Edition citée] : MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique - ein Tschaikowsky-Roman*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Rororo 4844, Reinbek bei Hamburg, 1981.

² [Edition citée] : MANN, Klaus. *Der Wendepunkt - Ein Lebensbericht*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1984, p. 355.

étranger dans notre société ; on ne souscrit pas à cet amour sans en porter une blessure mortelle. »³

Cette identification de l'auteur à son personnage ressort également d'autres témoignages, comme cette lettre à sa sœur Monika :

« Oui la douleur enrichit - mais il est important d'y penser. Elle enrichit tout individu, mais surtout - ou d'une manière particulièrement évidente - celui qui est capable de la transformer - c'est à dire de la métamorphoser en une œuvre artistique. Sans [...] la douleur due à l'amour et sans la douleur provoquée par la solitude [...] il n'existerait aucune forme d'activité artistique [...]

« Mais évidemment, les expériences fortes ne suffisent nullement ; il faut aussi qu'il existe une énergie artistique ; un véritable travail - grâce auquel seulement il est possible de métamorphoser ce qu'on a enduré. Je te signale que j'ai essayé de donner quelques indications là-dessus dans mon « Tchaïkovski »⁴,

ou cette annotation de son journal, datée du 31 décembre 1935 :

« Comment fut cette mauvaise année ?

« J'ai écrit mon livre le plus beau et le plus triste, la « Symphonie Pathétique »⁵.

Le personnage du compositeur tenait particulièrement à cœur à Klaus Mann parce qu'il se reconnaissait en lui, partageait ses faiblesses et ses souffrances, mais également son activité créatrice. Ils avaient en commun l'expérience de l'errance, l'homosexualité et son cortège de persécutions⁶ et de déceptions affectives, le besoin de

³ MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 356.

⁴ MANN, Klaus. Lettre à Monika Mann du 14 mars 1936, Klaus Mann Archiv, Munich : *Ja, der Schmerz bereichert - es ist wichtig, daran zu denken. Er bereichert jeden, aber besonders - oders auf eine besonders sinnfällige Art - den, der ihn umsetzen - d.h. in irgendeine künstlerische Arbeit verwandeln kann. Ohne [...] den Liebesschmerz und den Schmerz der Einsamkeit (was auf eine sehr tiefe Art das Gleiche ist) - würde es keine Art von künstlerischer Betätigung geben [...] Natürlich genügen aber keineswegs die heftigen Erlebnisse ; es muß auch eine artistische Energie da sein ; ein wirklicher Fleiß - der es erst ermöglicht, das Gelittene zu verwandeln. Darüber habe ich ja ein paar Andeutungen im »Tschaïkowsky« zu machen versucht.*

⁵ Cf. MANN, Klaus. *Tagebücher, 1934 - 1935*, édition spangenberg im Ellermann Verlag, München, 1989, p. 155 ; *Ich habe mein schönstes und traurigstes Buch geschrieben.*

⁶ Cf. à ce sujet ZYNDA, Stefan. *Sexualität bei Klaus Mann*, Bouvier, Bonn, 1986, p. 55.

reconnaissance et les doutes permanents, une religiosité ambiguë et un mal de vivre qui se traduisait par des idées suicidaires.

En 1935 Klaus Mann semble avoir surmonté ses conflits de jeunesse. A l'opposition au père avait succédé une autre forme de lutte, celle pour la cause antifasciste. Klaus menait en *exil* un combat vigoureux contre le nazisme, avait fondé la revue de l'émigration *Die Sammlung* qui critiquait ouvertement et sans ménagement le régime.

Symphonie pathétique, qui marque une parenthèse dans la carrière d'écrivain « engagé » de Klaus Mann, nous renseigne mieux que toute autre œuvre sur l'origine et la fonction de l'écriture chez ce dernier.

Pourquoi ce choix résolument apolitique, cet intérêt pour un personnage de perdant ? S'agit-il d'une fuite devant la réalité ? Quelles blessures, quelle douleur Klaus Mann cherche-t-il à sublimer à travers ce refuge dans la carrière d'un musicien ? Succombe-t-il à l'attrait morbide de la musique, que Thomas Mann avait déjà souligné dans *Der Zauberberg* :

« La musique... elle est l'informulé, l'équivoque, l'irresponsable, l'indifférent. Peut-être allez-vous m'objecter qu'elle peut être claire, mais la nature aussi peut être claire, le ruisseau aussi peut être clair, et en quoi cela nous sert-il ? Ce n'est pas la clarté véritable, c'est une clarté rêveuse, qui ne signifie rien et n'engage à rien, une clarté sans conséquences et partant dangereuse, parce qu'elle vous entraîne à vous en contenter [...] »⁷

Pourquoi la pulsion de mort, qui constitue la trame du roman, est-elle si forte à ce moment de la vie⁸ de Klaus Mann, et comment cette

⁷ [Edition citée] : MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1952, p. 120 : *Musik... sie ist das halb Artikulierte, das Zweifelhafte, das Unverantwortliche, das Indifferente. Vermutlich werden Sie mir einwenden, daß sie klar sein könnte. Aber auch die Natur kann klar sein, auch ein Bächlein kann klar sein, und was hilft uns das? Es ist nicht die wahre Klarheit, es ist eine träumerische, nichtssagende und zu nichts verpflichtende Klarheit, eine Klarheit ohne Konsequenzen, gefährlich deshalb, weil sie dazu verführt, sich bei ihr zu beruhigen [...].*

⁸ [Edition citée] : MANN, Klaus. *Briefe und Antworten*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1991, lettre du 30 juillet 1935 à Monika Mann, p. 224, et lettre du 13 novembre 1935 à Erich Katzenstein, p. 235 : *Von den verschiedenen Dingen, die mir zu schaffen machen, wird kein Arzt mich befreien. Wenn Sie mein neues Buch [SP] lesen, das ich Ihnen habe schicken lassen, werden Sie sicher spüren und wissen, welchen Komplex von Stimmungen und von Nöten ich meine... [Aucun médecin ne me délivra des*

aspiration au néant, perceptible dans toutes les œuvres qui nous intéressent, prend-elle ici cette forme implacable ?

Nous allons nous efforcer de répondre à ces questions en partant de l'analyse détaillée du premier chapitre du roman. Car celle-ci nous permettra de mettre en évidence les thèmes majeurs de l'œuvre.

Nous étudierons ensuite, pour chacun de ces thèmes, le travail de l'écrivain, l'utilisation des sources, le choix des épisodes et l'organisation structurelle du roman, grâce à la confrontation avec les ouvrages de référence utilisés par Klaus Mann. Il s'agit notamment de la biographie *Tchaïkovski* de Richard Stein, des notes de lecture sur les ouvrages de Steinitzer, les encyclopédies, le dictionnaire de la musique. Nous analyserons comment et à quels moments l'« auteur qui raconte » se transforme en « auteur raconté », dans quels passages Tchaïkovski n'est plus sujet mais objet, voire porte-parole, de son créateur.

Enfin, dans une troisième partie, nous essayerons de répondre aux questions suivantes : Pourquoi avoir choisi ces masques pour s'exprimer, quelle est ici la part du travail conscient et inconscient et qu'apprenons-nous de ce fait sur la personnalité profonde de l'auteur ?

Klaus Mann se démarque, dès le premier chapitre, de la biographie traditionnelle en faisant débiter son roman par la tournée européenne de Tchaïkovski en 1887 et 1888. Le compositeur a alors 45 ans et tout un avenir de création devant lui. Le sixième et dernier chapitre de la première partie s'achève sur une réflexion de Tchaïkovski qui se souvient des mots d'un vieil admirateur :

« Vous pourriez devenir un très grand musicien [...] Vous êtes encore jeune. »⁹

En fait, sa vie s'achève en novembre 1893 et c'est le récit de ses dernières années qui constitue l'objet de la deuxième partie du roman¹⁰.

diverses choses qui me préoccupent. Si vous lisez mon nouveau livre [SP], que je vous ai fait envoyer, vous sentirez et saurez certainement de quel complexe de sentiments et de peines je parle.]

⁹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 141 : *Aus Ihnen könnte ein ganz Großer werden. Und: Sie sind doch noch jung.*

¹⁰ Cf. en annexe à ce chapitre la comparaison entre la chronologie de la biographie de R. Stein et le plan de *Symphonie Pathétique*.

La toute-puissance de l'auteur s'exprime dans ce roman par d'autres moyens que le choix d'une période de sa vie et l'organisation structurelle, et nous allons nous efforcer de les mettre à jour en commençant notre investigation par l'étude du premier chapitre.

I - Etude du premier chapitre de *Symphonie Pathétique*

La chambre d'hôtel de Berlin où Tchaïkovski s'éveille, après une nuit agitée en constitue le cadre. En peu de mots, Klaus Mann souligne la fragilité physique et nerveuse de son héros. Recroquevillé dans son lit, où il se protège du froid, de la lumière, Tchaïkovski semble dès le départ peu correspondre à l'image mythique du grand homme. La peur de la lumière crue¹¹ peut être interprétée comme une angoisse de nature phobique ou le désir de ne pas se montrer au domestique sous un jour trop défavorable.

Toute la première partie du texte et le dialogue entre les deux protagonistes laissent planer un doute sur les raisons du malaise évident de Tchaïkovski. Klaus Mann n'épargne ici aucun adjectif pour souligner le sentiment d'infériorité éprouvé par le compositeur. Il observe le jeune homme au maintien militaire qui lui apporte son petit déjeuner, avec un silence « triste, décontenancé et un peu stupide »¹². Au point que le domestique ne peut s'empêcher de le traiter avec une bienveillante condescendance, non sans lui extorquer une somme disproportionnée au service rendu¹³.

Le comportement effarouché et maladroit du compositeur correspond bien au spectacle qu'il offre ainsi au lever¹⁴. Ses cheveux rares, presque blancs, comme sa barbe et sa moustache tombante, sont plutôt ceux d'un vieil homme, déjà usé. Le portrait de Tchaïkovski, dressé ici par Klaus Mann, est proche de la réalité et des descriptions rencontrées chez ses biographes. Toutefois, l'auteur ne peut s'empêcher d'y ajouter une touche personnelle en soulignant ses « lèvres épaisses, très rouges »¹⁵, signe de sensualité. Le lecteur devine que cette dernière a dû être source de tourments pour l'homme vieillissant et fragile dont il vient de faire la connaissance.

¹¹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 9.

¹² MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 10 : *vielmehr traurig, hilflos, fast etwas blöde.*

¹³ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 10.

¹⁴ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 10-11.

¹⁵ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 11 : *...unter dem die Lippen dick, weich und sehr rot sichtbar wurden.*

La faiblesse de l'homme en question se traduit en outre par des détails cliniques qui trahissent des troubles du système nerveux : son souffle court, ses accès de rougeur¹⁶, et peut-être des problèmes cardiaques, mentionnés tous deux par le biographe R. Stein¹⁷, qui a largement servi de référence à l'auteur.

La deuxième séquence du premier chapitre nous présente un Tchaïkovski sans masque, indifférent à l'apparence qu'il offre. Seul dans sa chambre, il se tourne vers son interlocuteur privilégié, Dieu, avec qui il semble entretenir une relation ambiguë, à la fois source de réconfort et origine de doutes existentiels. Il nous ouvre, par ce subterfuge, une perspective sur sa personnalité profonde, en proie à la peur de la solitude et aux doutes sur sa propre valeur :

« On veut se moquer de moi, on a monté un complot contre ma pauvre personne. »¹⁸

C'est ce sentiment de persécution qui le fait entrer dans une colère terrible lorsqu'il apprend qu'il est attendu à un apéritif de bienvenue, organisé par son agent, Neugebauer. Là où d'autres verraient un honneur ou une intention délicate, il devine une conspiration et répète inlassablement :

« On veut se moquer de moi, on veut me ridiculiser. »¹⁹

Il offre alors, en gesticulant comme un dément dans sa chemise de nuit ouverte, ses cheveux épars volants de tous côtés, un spectacle d'un comique pitoyable²⁰.

Comme auparavant lorsqu'il était dans son lit, Tchaïkovski avoue à nouveau désirer se cacher²¹. Son premier réflexe pour se sortir de cette situation est le recours aux médicaments, sans lesquels il ne saurait se déplacer. La valériane et le bicarbonate, un sédatif et un antalgique, font partie, au même titre que ses photos de famille et la montre offerte par son admiratrice et mécène, Madame von Meck,

¹⁶ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 11.

¹⁷ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart, Berlin, Leipzig, 1927, p. 91.

¹⁸ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 11 : *Man will sich über mich lustig machen! Es ist ein Komplott geschmiedet gegen meine arme Person.*

¹⁹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 12 : *Man will sich über mich lustig machen. Man will mich blamieren.*

²⁰ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 13.

²¹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 13 : *Ich wollte mich doch verstecken.*

de la panoplie de voyage dont il ne se sépare jamais²². Cette dépendance souligne encore sa faiblesse nerveuse et psychique.

Cette longue exposition du caractère de Tchaïkovski dans toute sa complexité ne s'arrête pas sur une image pitoyable, voire misérable, mais s'ouvre, dans un troisième temps, sur un nouveau volet. Tchaïkovski est aussi une nature facétieuse, capable de jouer des tours et c'est ce qu'il va faire à son agent berlinois.

Au début de leur conversation, c'est la colère, difficilement maîtrisable, qui a le dessus, ses discours laissant toujours entrevoir sa peur du public, voire son dégoût de la foule :

« Je vous ai répondu que je hais les étrangers, que je suis misanthrope et timide. »²³

Il est ici intéressant de noter que le compositeur se dévoile sans pudeur à Neugebauer, homme qu'il méprise, mais en qui il est peut être heureux de trouver une oreille attentive à l'expression de ses angoisses.

Son sentiment de ne pas être aimé du public prend la dimension d'un complot contre lui. Son pays, la Russie, le rejette aussi, parce qu'il est trop occidental au goût de ses représentants culturels²⁴. De fait ses goûts personnels le portent plus vers Mozart que vers la tradition populaire russe²⁵.

La peur de la foule ressentie par Tchaïkovski n'est en fait que la face cachée de son désir de lui plaire, de son « besoin de plaire » en général. Par ailleurs, on peut penser que c'est le sentiment du fossé qui le sépare des « petites gens » qui lui dicte cette attitude gênée et condescendante.

Un thème fréquemment abordé dans ce chapitre est celui de l'homosexualité de Tchaïkovski. Ce dernier sait apprécier l'allure et la tenue des hommes, que ce soit le portier de l'hôtel ou le domestique²⁶. Dans ce chapitre, il revient en arrière avec nostalgie et

²² MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 13.

²³ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 16 : *Ich habe Ihnen geantwortet, daß ich fremde Leute hasse, daß ich menschenscheu und schüchtern bin.*

²⁴ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 20.

²⁵ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 179.

²⁶ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 10.

évoque son aventure avec le jeune violoniste Kotek, mort à Berlin de la tuberculose :

« Je l'aimais bien, pendant une période il a eu une grande importance pour moi. »²⁷

Tchaïkovski ressent la disparition du jeune homme comme un vide cruel, au point qu'il se laisse aller à faire des reproches au défunt. La biographie de R. Stein ne mentionne pas ce genre de sentiments. On peut faire ici le rapprochement entre la réaction du musicien et celle de Klaus Mann à la mort de son ami Ricki Hallgarten, survenue en 1932. Il écrit dans *Der Wendepunkt*:

« Nous ne voulions pas qu'il en finisse. C'était notre ami le plus cher, notre frère. Sa perte aurait été pour nous la perte la plus dure, la plus irremplaçable. Par égoïsme et par amour nous fîmes de notre mieux pour le garder, pour l'empêcher de succomber à cet infâme plaisir et ce devoir fatal, qu'il s'était - ou que ce dernier s'était - mis en tête avec tant d'opiniâtreté. »²⁸

Enfin, le dernier thème essentiel du chapitre est celui de l'errance de Tchaïkovski qui, lors de ses tournées internationales va de chambre d'hôtel en chambre d'hôtel et aspire alors à retrouver un chez-soi, rêve des bouleaux de Maïdanovo, mais reprend aussitôt la fuite, après chaque échec, comme s'il était un homme traqué²⁹.

Cette attitude, mentionnée à plusieurs reprises par R. Stein, rappelle le blottissement frileux dans son lit, son désir de ne pas être reconnu ni découvert et est indissociable de son envie de retrouver le sein maternel, l'oubli, le néant. Elle déterminera, nous le verrons, le choix de sa mort. Elle laisse entrevoir des relations familiales problématiques et notamment un attachement excessif à la mère.

²⁷ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 26 : *Ich hatte ihn gern. Eine Zeitlang hat er viel für mich bedeutet.*

²⁸ MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 287 : *Wir wollten nicht, daß er Schluß mache. Er war unser liebster Freund, unser Bruder. Sein Verlust wäre der bitterste Verlust für uns gewesen, der unersetzlichste. Aus Egoismus und Liebe taten wir unser Bestes, ihn zu halten, ihn abzuhalten von jener anrühigen Lustbarkeit und fatalen Pflicht, die er sich - oder die sich ihm - so hartnäckig in den Kopf gesetzt hatte.*

²⁹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 28 : *Er kannte diese Anfälle, diesen würgenden unsagbar heftigen Wunsch nach einer sofortigen, eiligen und gründlichen Ortsveränderung [Il connaissait ces crises, ce désir oppressant, d'une violence indescriptible, de changer complètement de lieu immédiatement et précipitamment.]*

Ces thèmes, qui constituent des facettes de la personnalité de Tchaïkovski, puisent leur source dans la réalité historique mais ont été choisis et mis en valeur par Klaus Mann d'une manière tellement spécifique qu'ils pourraient tous s'appliquer à l'auteur.

C'est Klaus Mann qui prend la place du jeune serviteur face au compositeur, c'est lui qui - redevenu Tchaïkovski - suit du regard les jeunes gens dans le hall de l'hôtel, et c'est surtout lui qui critique longuement les Allemands belliqueux et arrogants .

La description de la vie d'hôtel, des voyages et des tournées - dans son authenticité et sa vraisemblance - ne peut qu'être le fruit d'une expérience commune.

Tous ces thèmes méritent un examen approfondi dans *Symphonie Pathétique*. Cet examen permettra, à partir de la confrontation avec les sources dont Klaus Mann s'est inspiré, de montrer comment s'exprime sa subjectivité d'écrivain.

II - Les aspects majeurs du roman

A. La névrose

Le principal trait de caractère de Tchaïkovski, tel qu'il ressort du premier chapitre, est sa névrose. Elle se manifeste par des sautes d'humeur fréquentes, sur fond d'angoisse, et une dépendance des médicaments, notamment des sédatifs. On note aussi une tendance à l'alcoolisme, autre moyen de trouver un refuge³⁰.

Nous l'avons suggéré, l'angoisse de Tchaïkovski a pour origine un complexe d'infériorité qui lui fait fuir les autres, de peur de lire dans leurs yeux un quelconque mépris, ce qui confirmerait ce qu'il ressent au plus profond de lui-même, c'est-à-dire la conscience douloureuse de ne pas être un génie, à l'égal de Mozart, son modèle.

Il avoue :

³⁰ Cf. MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 32 : ... und um überhaupt über die Sache hinwegzukommen, nehme mich mir leider meistens eine volle Kognakflasche mit, am Ende der Reise aber ist sie plötzlich leer. [... et pour surmonter [le voyage] je prends la plupart du temps une pleine bouteille de cognac, mais à la fin du voyage elle est soudain vide.]

« Lorsque je me trouve devant le public, je suis à tel point assailli de honte que je voudrais être à cent pieds sous terre. »³¹

Plus loin, et à plusieurs reprises dans le roman, le compositeur est assailli de doutes sur la qualité de sa création et craint que l'inspiration vienne à le quitter :

« Je suis un homme fini, une épave - quant à composer je n'en suis plus capable non plus »³² ,

déclare-t-il à ses amis, dont il attend d'être écouté, sinon plaint :

« J'ai fait mon temps, je n'ai plus d'inspiration. De l'avis de tous, je me répète. »³³

Derrière ses propos, qui sont presque des appels au secours, on perçoit en plus une certaine coquetterie, caractéristique de l'hystérique, et un plaisir masochiste à se minimiser.

Notons aussi que le besoin de contact est particulièrement fort en Tchaïkovski, quand il connaît des moments de dépression :

« Mais dans l'état nerveux où je me trouve, rester seul est une véritable torture »³⁴,

déclare-t-il à son jeune ami Siloti.

Parfois, l'angoisse prend une autre forme, celle de la peur du vieillissement, et par là de la mort :

« Une nouvelle année. Quelle horreur, Alexandre ! Une nouvelle année...! Cela m'effraie chaque fois. »³⁵

De nombreux troubles cliniques viennent tourmenter Tchaïkovski : des insomnies, des problèmes cardiaques³⁶, révélateurs d'une nature

31 MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 21 : *Wenn ich vors Publikum trete, schäme ich mich derart, daß ich in die Erde sinken möchte.*

32 MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 41 : *Ich bin fertig, ich bin ein Wrack - und komponieren kann ich auch nicht mehr.*

33 MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 56 : *Ich bin fertig, ich bin ausgesungen, mir fällt nichts mehr ein. Alle finden, daß ich mich wiederhole.*

34 MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 55 : *Aber ich bin in einem Nervenzustand, der es mir zur Qual macht, allein zu sein.*

35 MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 59 : *Ein neues Jahr. Wie furchtbar Alexander! Ein neues Jahr...! Es erschreckt mich jedesmal wieder.*

36 MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p.157.

hypocondriaque ou réels ? Ceci est difficile à dire. R. Stein³⁷ et Steinitzer, ses biographes, mentionnent aussi ces phénomènes à plusieurs reprises, tout comme sa peur de ne pas être à la hauteur comme chef d'orchestre et ses fréquents sautes d'humeur.

Les éléments mentionnés jusqu'à présent figurent parmi ceux qu'évoquent les biographes de Tchaïkovski. En revanche, les deux épisodes qui suivent ont été rajoutés par Klaus Mann. Le premier est celui du rêve éveillé de Tchaïkovski qui, à Lübeck, a peur de ne pas avoir assez d'argent pour payer sa note de l'hôtel et de devoir vendre sa belle montre, son « talisman »³⁸. Les problèmes d'argent, mentionnés par les biographes de Tchaïkovski³⁹, semblent avoir fait dès l'origine partie de la vie du compositeur, qui a toujours fini par y trouver une solution. Il en allait de même pour Klaus Mann, qui s'est, sa vie durant, débattu dans des problèmes financiers, de sorte qu'il a toujours été dépendant de ses parents. Son frère Golo souligne dans *Erinnerung an meinen Bruder Klaus* l'insouciance et la prodigalité de son frère :

« Pendant les trois quart de sa vie adulte chambre d'hôtel, pension, chambre garnie étaient le lot qu'il s'était choisi. J'ajoute que c'étaient souvent des hôtels élégants, du moins à l'époque allemande et en Europe. Il y parvenait avec ce qu'il gagnait et avec les subsides provenant de la maison paternelle ; toujours à la limite, sans réserves, presque toujours couvert de dettes, mais parvenant finalement toujours à se tirer honorablement d'affaire [...] Les problèmes d'argent ne l'inquiétaient pas, il n'était pas du tout angoissé : plutôt téméraire et courageux. »⁴⁰

Le rêve, dans lequel les craintes de Klaus Mann s'expriment indirectement, tendrait à prouver que l'insouciance n'était que feinte, pour mieux masquer l'angoisse sous-jacente, celle de perte d'amour.

³⁷ STEIN, Richard. *Tchaikowsky*, p. 126, 129, 161 et 172.

³⁸ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 77.

³⁹ STEIN, Richard. *Tchaikowsky*, p. 108.

⁴⁰ MANN, Golo. *Erinnerungen an meinen Bruder Klaus* in MANN, Klaus. *Briefe und Antworten*, p. 630 : *Während drei Vierteln seines erwachsenen Lebens waren Hotelzimmer, Pension, Chambre garnie sein selbstgewähltes Los. Ich füge hinzu, daß es oft elegante Hotels waren, zumal in der deutschen Zeit und in Europa. Das brachte er hin, mit dem, was er verdiente und mit dem Zuschuß aus dem Elternhaus ; immer an der Grenze, ohne Reserven, fast immer von Schulden belästigt, zuletzt sich aber noch immer redlich aus der Affäre ziehend [...] Er war kein geldängstlicher Mensch, ängstlich überhaupt nicht: vielmehr furchtlos und mutig.*

Le second épisode de pure fiction dans *Symphonie Pathétique* est la réaction de Tchaïkovski lors du vol de sa montre, à laquelle il vouait un culte fétichiste⁴¹. Il semble que Klaus Mann ait voulu insister ici sur la fragilité nerveuse du compositeur qui, à la fin de sa vie, était sujet à des accès de névrose hystérique, dont l'origine, nous le verrons plus tard, était la peur de perdre l'objet aimé, quelle que soit la forme que cet objet revête.

On retrouve ces aspects de la personnalité de Tchaïkovski dans le jugement suivant :

« Mais d'autre part, le jeune homme avait l'impression de comprendre parfaitement les mécanismes humains qui régissaient son célèbre parent. Son manque de confiance en soi - qui, souvent, pouvait se transformer brutalement en une fierté imbrisable - , sa nervosité, son agitation, ses accès de dépression, tout cela était clair pour lui. Cette forme de gaieté qui n'excluait pas la tristesse et avait tendance à dégénérer en une exubérance presque infantile, il la comprenait aussi. »⁴²

Klaus Mann s'exprime ici par la bouche de Vladimir. Le portrait est certes dépourvu de précision clinique, mais il laisse percer l'amour et la compréhension.

Il est ici clair que c'est l'auteur lui-même qui, prenant la place de Vladimir, expose la raison qui motive sa sympathie et son empathie envers son héros ; celle-ci repose sur les similitudes qu'il perçoit entre son psychisme et celui de Tchaïkovski. Des expériences communes lient Klaus Mann à son héros, qui connut une existence « trop riche en célébrité, en ivresse, en changement et en drames »⁴³.

⁴¹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 226.

⁴² MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 149 : *Andererseits meinte der Jüngling in seinem berühmten Onkel alles Menschliche durchaus zu begreifen. Sehr verständlich war ihm dessen Mangel an Selbstvertrauen - der oft in einen heftigen Stolz jäh umschlagen konnte -, seine Nervosität, seine Unrast, seine Depressionen. Er glaubte auch seine Lustigkeit zu verstehen, der etwas Schwermut immer beigemischt schien und die eine Neigung hatte, bis zu einer beinahe infantilen Ausgelassenheit zu entarten.*

⁴³ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 199 : *eine Existenz überreich an Ruhm, Rausch, Abwechslung und Trauer.*

Pour Freud et la psychanalyse moderne, l'angoisse⁴⁴ est une forme particulière de l'émotion. En schématisant, on peut dire que c'est la libido refoulée, parce qu'origine de représentations insupportables au niveau conscient, qui est à l'origine de l'angoisse. L'affect résiduel participe ainsi au conflit entre instinct et conscience et ce dernier est la source de l'angoisse névrotique.

Otto Rank⁴⁵ et avec lui d'autres psychanalystes considèrent que l'angoisse est attachée à la séparation. Pour eux, la première expérience de séparation se situe à la naissance, et explique le premier cri d'angoisse du nourrisson.

Il semble bien que dans le cas de Tchaïkovski, cette angoisse qui transparait dans tout le roman, soit la manifestation d'un conflit plus profond, qu'elle s'apparente à la « névrose d'angoisse », avec glissement vers un état dépressif qui entraîne le personnage central de *Symphonie Pathétique* à rechercher le néant.

La « névrose d'angoisse » apparaît lorsqu'il y a conflit à l'intérieur du sujet entre une pulsion et la conscience morale, le « Surmoi ». Le sujet qui souffre d'angoisse chronique est très sensible aux échecs ; il est pour ainsi dire dans l'attente constante d'une catastrophe et vit dans la crainte d'un avenir désagréable qui accroît son sentiment d'infériorité et lui fait rechercher la présence rassurante d'un entourage protecteur ou compatissant.

Du point de vue psychopathologique la « névrose d'angoisse » est liée à un traumatisme psychologique de la petite enfance, d'origine œdipienne. Ceci nous amènera ultérieurement à nous intéresser à la nature de ce conflit chez Tchaïkovski.

En revanche, ce que nous savons déjà, grâce à l'examen du premier chapitre et l'étude des manifestations de sa névrose, nous permet de déceler toutes les caractéristiques de la « névrose d'angoisse ». Il conviendrait d'ajouter qu'il vient parfois s'y ajouter des épisodes de « névrose hystérique ». Cette dernière établit des défenses contre l'angoisse, qui consistent en sa conversion en crises (crise de nerfs, états dépressifs, alcoolisme) accompagnées de palpitations et de modifications brusques du caractère. Elle se manifeste par des attitudes de théâtralisme et une dépendance affective, ainsi que par un besoin de plaire.

⁴⁴ FREUD, Sigmund. *Gesammelte Werke*, Bd XIV, Imago, London, 1923, p. 168.

⁴⁵ RANK, Otto. *Le traumatisme de la naissance*, Payot, Paris, 1928.

L'exploration des manifestations pathologiques de la personnalité de Tchaïkovski serait incomplète si nous ne nous intéressions pas au caractère dépressif du musicien russe décrit par Klaus Mann.

Les états dépressifs, ou crises de mélancolie, s'accompagnent au début de céphalées et d'insomnies. L'attention se concentre sur les thèmes mélancoliques sans pouvoir s'en détacher. Le sujet, victime d'un sentiment d'impuissance et de culpabilité, n'entrevoit plus qu'une seule issue, le suicide.

A la suite d'un accès de mélancolie, on peut voir apparaître des délires chroniques mélancoliques, et notamment dans de nombreux cas, un délire de persécution qui équivaut à une auto-agression permanente. Tous les névrotiques peuvent devenir dépressifs, mais les décompensations se rencontrent plus volontiers dans les névroses mal structurées.

Ces personnalités fragiles, marquées très tôt dans leur enfance présentent un investissement affectif faible, en raison de la carence maternelle dont elles ont été victimes. Leur narcissisme, qui ne peut s'établir qu'à travers les autres, n'a pu se structurer suffisamment.

On notera chez Tchaïkovski une prédisposition à la dépression, en raison de son immaturité affective ainsi que d'une filiation névrotique à tendance mélancolique. R. Stein mentionne l'existence d'un grand-père épileptique⁴⁶, sujet à des crises d'angoisse, et d'une mère atteinte de mélancolie chronique⁴⁷.

Des événements douloureux de nature diverse ont aggravé cet état dépressif latent. Ici, on mentionnera la mort « mystérieuse » de sa mère⁴⁸, le mariage, vécu par Tchaïkovski comme un échec pitoyable qui a nourri chez lui un sentiment de culpabilité⁴⁹, la perte de l'affection de Madame von Meck, puis le vol de sa montre « fétiche », et enfin la mort de sa sœur et confidente Sascha. Tout cela permet de parler d'état dépressif réactionnel pour décrire le comportement de Tchaïkovski.

A la suite d'un épisode pénible de leur vie, les sujets qui connaissent des événements semblables se sentent asthéniques et impuissants, épuisés et menacés dans leur intégrité physique et psychique. Ils

⁴⁶ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 91.

⁴⁷ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 95-97.

⁴⁸ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 103.

⁴⁹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 118.

sentent que les autres se dérobent et seuls, ils ne peuvent supporter le poids de l'existence qui leur paraît vide, désinvestie de toute valeur. En situation de « perte d'objet », ces êtres deviennent étroitement dépendants. Ce sera le cas de Tchaïkovski, qui, à la fin de sa vie, se tourne désespérément vers son neveu Vladimir, avant de se donner la mort.

Nous étudierons cet aspect quand nous analyserons la pulsion de mort chez le compositeur. Mais auparavant, et pour conclure sur le thème de la névrose, il faut souligner que la colère, les sautes d'humeur de Tchaïkovski ne constituent que la face cachée d'une angoisse latente, de la peur de l'autre et du jugement que celui-ci pourrait porter sur lui.

Pour Tchaïkovski, le moyen de fuir l'angoisse qui l'assaille est la sublimation à travers son activité artistique. Or le sentiment de ne pas parvenir à cette sublimation donne naissance à un complexe d'infériorité, parce qu'il se compare à des modèles trop élevés. Il adopte alors comme défense une attitude de fuite, part en tournée à l'étranger après chaque échec ou recherche l'oubli dans les médicaments et l'alcool.

Klaus Mann insiste sur les aspects pathologiques du comportement de Piotr Illitch Tchaïkovski pour souligner les composantes morbides inhérentes au psychisme de son héros. Le choix de sa mort mérite également d'être étudié et amène à s'interroger sur la forme de religion particulière de Tchaïkovski.

Le thème de la névrose est donc fondamental dans *Symphonie Pathétique*, dans la mesure où il est étroitement lié à la sexualité perverse de Tchaïkovski et à son art. Son opéra *Eugène Onéguine*, composé après son mariage, et les *Quatrième, Cinquième et Sixième symphonies*, ont en effet été composés - et Klaus Mann le souligne - en réponse à des traumatismes vécus, par une alchimie seule accessible au musicien qui transforme sa douleur en notes de musique.

B. La mort

La mort est omniprésente dans *Symphonie Pathétique*. Elle apparaît sous deux aspects, la mort cruelle qui enlève à Tchaïkovski les personnes aimées et la pulsion de mort inhérente à la personnalité du compositeur.

Nous nous intéresserons essentiellement à l'étude de la pulsion de mort et essayerons de voir comment elle apparaît chez Tchaïkovski, à la suite de quel événement perturbateur, puis quelles formes elle revêt et nous tenterons enfin de donner une interprétation à son geste fatal.

Chez Tchaïkovski, l'idée de la mort est étroitement associée à la vision de la mère et de son beau visage, enfin apaisé après les souffrances infligées par le mal qu'elle avait appelé de ses vœux. Dès lors il semble que la vie ne soit, pour son fils abandonné, qu'une longue attente, à laquelle il aspire en permanence à mettre un terme.

Klaus Mann se plaît à rappeler à maintes reprises l'étrange prière enseignée à Tchaïkovski par sa gouvernante française, Fanny Dürbach :

« O mon Dieu, fais que j'obéisse toujours à ma mère ! Je veux lui obéir, je voudrais toujours lui obéir. »⁵⁰

La mort de cette dernière est également ambiguë. Les dernières années de sa vie avaient été assombries par des difficultés financières ; sa mélancolie et sa froideur s'étaient aggravées⁵¹ à la suite de ces épreuves.

Le biographe R. Stein, note que la mère de Piotr Illitch Tchaïkovski était une femme distante et dure⁵². Klaus Mann insiste sur cet aspect et rapporte un épisode qui montre chez elle une attitude inflexible et inébranlable devant les pleurs de son fils qu'elle emmenait en pension⁵³.

⁵⁰ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 109 : *Lieber Gott, lasse mir doch immer meiner Mutter folgen ! Ich will ihr folgen, ich möchte ihr immer folgen !*

⁵¹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 110.

⁵² STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 105.

⁵³ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 109 : *Im August des Jahres 1850 hatte Alexandra Andrejewna die beiden Jungen nach Petersburg begleitet und Nikolaj bei Modest Alexejewitsch Wakar untergebracht, während Peter im Rechtsinstitut verblieb. Als sie sich zur Rückkehr nach Alapajewsk anschickte, klammerte sich der kleine Peter an sie [...]. Es blieb daher nichts anderes übrig, als ihn mit gewalt von seiner Mutter loszumachen und solange festzuhalten, bis diese den Wagen bestiegen hatte. [En août 1850 Alexandra Andrejewna avait accompagné les deux Alexejewitsch Wakar, tandis que Peter restait à l'école de droit. Lorsqu'elle s'apprêta à repartir pour Alapajewsk, le petit Peter s'accrocha à elle [...]. Il ne resta alors plus qu'à l'arracher à sa mère par la force et à le retenir jusqu'à ce qu'elle soit montée dans la voiture.]*

Pendant une nuit d'insomnies, Piotr se réveilla en proie à la transpiration car sa mère lui était apparue sous un jour particulièrement antipathique :

« Comment pouvait-on rêver chose aussi horrible ! Oui, c'était cela, il était debout sur une table, ou était-ce une armoire, et sa mère voulait le précipiter dans le vide. Elle s'amusait de le voir si effrayé. Comment pouvait-on faire un tel rêve ? »⁵⁴

Les insomnies de Tchaïkovski sont certes mentionnées par R. Stein⁵⁵, mais il ne fait pas allusion au cauchemar évoqué ici par Klaus Mann. Ce cauchemar exprime une angoisse prémonitoire de la mort chez le compositeur, mais est également révélateur du sentiment, partagé, nous le verrons, par l'auteur et son personnage, d'avoir été trahis dans leur amour.

Sa mère n'est pas la seule personne aimée que la mort ravit à Piotr Illitch Tchaïkovski. Il se souvient aussi de Kotek, son jeune ami, emporté par la tuberculose, de sa nièce Véra, de sorte que l'au-delà lui semble peuplé d'êtres chers :

« Tant de mes amis l'ont rejoint. Ils me la rendent familière, cette mystérieuse contrée, j'y pense comme à ma maison. Là où sont nos amis nous sommes comme « tout à fait chez nous. »⁵⁶

La pensée de la mort n'effraie pas vraiment Tchaïkovski, malgré l'incertitude qui y est associée. Il déclare en effet à sa sœur Sascha, alors que cette dernière va mourir :

« Crois-tu vraiment que l'on se retrouve ? »⁵⁷

⁵⁴ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 51 : *Seine Mutter war unfreundlich zu ihm gewesen - wie konnte man nur etwas so Häßliches träumen. Ja, er stand auf einem Tisch oder vielleicht sogar auf einem Schrank, und seine Mutter wollte ihn in die Tiefe stoßen. Sie amüsierte sich darüber, daß er solche Angst hatte. Wie konnte man nur so etwas träumen?*

⁵⁵ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 126 : *... diese Arbeit, die ihm unzählige schlaflose Nächte verursachte und ihn so nervös machte, daß seine Reizbarkeit schließlich zur Herbeirufung eines Arztes zwang. [...] ce travail qui lui causa d'innombrables nuits sans sommeil et le rendit si nerveux que son irritabilité obligea à faire venir un médecin.]*

⁵⁶ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 255 : *So viele meiner Freunde haben sich dort versammelt. Sie machen mir die fremde Gegend vertraut. Ich fühle mich schon ganz dort zu Hause. Wo die Freunde sich aufhalten, da sind wir doch comme tout à fait chez nous.*

⁵⁷ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 194 : *Glaubst du daran, daß man sich wiedersehen wird ?*

A Apoukhline, l'ange maudit, auquel il rend visite sur son lit d'hôpital, il révèle froidement :

« Ne t'inquiète pas. Pour moi aussi la fin est proche. »⁵⁸

Cette pensée de mort qui est apparue lors du décès de sa mère, et dont la représentation a toujours été associée à la personne de cette dernière, devient la compagne de Tchaïkovski, au même titre que les visages des êtres qui lui sont chers. C'est également cette pensée qui, d'une manière détournée, va influencer toute sa création :

« Somme toute, après la mort de sa mère, la vie n'était pas devenue vraiment triste ; mais c'est justement quand il était joyeux que Piotr ressentait dans sa poitrine une douleur sourde, comme si sa joie de vivre était un sentiment indécent et interdit : (Je devrais suivre ma mère). »⁵⁹

Comme il a fait taire sa sexualité ou plus exactement son homosexualité, il va s'efforcer de faire taire cette pulsion morbide en se tournant vers des objectifs plus élevés, notamment vers la création musicale.

Mais, périodiquement, il est assailli de résurgences morbides qui se manifestent toujours en association avec l'image de sa mère :

« Et ce sommeil ce n'est pas le repos d'une nuit, mais le repos en soi, définitif - la mort. Tel est, jour après jour, l'office que remplit le jeune page à la grâce maladroite [...] Cependant il peut se faire que le visage du jeune homme, ce visage tout à la fois mystérieux et familier, se transforme en un autre visage, en un visage infiniment proche, infiniment aimé [...] Que la silhouette debout auprès du lit lui parle avec une voix qui se fond avec une autre voix, une voix féminine, maternelle. Cette voix a le charme de celle du jeune page, la douceur et la sévérité de celle de la Mère. »⁶⁰

⁵⁸ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 249 : « Tröste dich! » sagte Peter Iljitsch. » Auch mein Tag ist nahe. «

⁵⁹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 111 : *Überhaupt war das Leben nach dem Tode der Mutter nicht eigentlich traurig geworden ; aber gerade, wenn er lustig war, spürte Peter zuweilen ein dumpfes und wehes Gefühl in der Brust, als sei die Lustigkeit etwas Unziemliches und Verbotenes (Ich wollte der Mutter folgen).*

⁶⁰ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 223 : *Der Schlaf aber wird herbeigewünscht und begehrt nicht nur als die Ruhe für eine Nacht, sondern als die Ruhe an sich, als der endgültige Friede, die definitive Rast - als der Tod. Es ist die täglich wiederkehrende Pagenpflicht des hoch aufgeschossenen, ungeschickt-anmutigen Jünglings, den Alternden*

La mort apparaît à Tchaïkovski sous un jour empreint de douceur, de paix. Ceci est ici souligné par l'emploi de termes positifs (« charme », « douceur »). Il ne peut en être autrement puisque la mort signifie « réunion avec l'être aimé ». On ne peut s'empêcher de penser aux accents des *Hymnes à la nuit* de Novalis - lecture de jeunesse de Klaus Mann -, où l'auteur aspirait à l'union dans la mort avec sa fiancée. Pour Tchaïkovski, c'est Vladimir, son neveu, qui prend occasionnellement la place de la mère sous les traits de l'ange de la mort. De ce fait, le personnage revêt une nature ambiguë. Le confident, le jeune homme gai et mondain, qui pourrait donner au compositeur vieillissant une nouvelle raison de vivre, devient symbole de mort.

Il est net que lorsque Tchaïkovski se retrouve seul, il ne peut lutter contre l'attrait de la mort, qu'il aspire à retourner au néant, à connaître l'apaisement définitif⁶¹. Sa véritable nature se révèle à nous par l'intermédiaire d'un rêve que Klaus Mann a ajouté aux sources qu'il exploita pour des raisons de vraisemblance psychologique, afin de rendre plausible le dénouement de *Symphonie Pathétique*.

L'attitude de Tchaïkovski face à la mort n'est cependant pas sans une certaine ambivalence. Car il entrevoit cette issue comme une séparation⁶². Ainsi, après la disparition de Sascha alors qu'il se trouve sur le bateau en route pour l'Amérique, il est assailli de souvenirs et entend résonner le chant des visages disparus :

« ...tout à coup, dans le vacarme de la tempête, il entend monter le chant des visages perdus. Le chant est si puissant, il bouleverse à tel point cet homme fragilisé par la vieillesse qu'il se met à avoir peur d'être seul. Il a besoin de la présence d'autres êtres humains. »⁶³

hinüberzugeleiten, hineinzuwiegen in den Todesschlummer. Dabei mag es geschehen, daß das Antlitz des fremden und verwandten Knaben sich allmählich verwandelt und die Züge eines anderen Gesichtes annimmt - des vertrautesten, des geliebtesten. Die Gestalt am Bett, der Redende, Plaudernde mit der einschläfernden Stimme verschmilzt mit einer anderen Figur: der weiblichen, der mütterlichen. Sie hat die Anmut des Pagen, und sie hat die Sanftheit und Strenge der Mutter.

⁶¹ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 169.

⁶² STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 235.

⁶³ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 216 :...*da hörte Peter Iljitsch Tschaikowsky aus dem Geräusch der Wellen und des Sturmes das Lied von den verlorenen Gesichtern tönen. Dieses Lied hatte solche Macht, es rührte den*

Deux événements vont encore assombrir la fin de la vie de Tchaïkovski. Tout d'abord il perd l'amitié et le soutien de Madame von Meck, puis la montre offerte par cette dernière. Son attachement superstitieux à cette montre est tel qu'il interprète sa perte comme un signe du destin. Au cours de cet épisode - dont on ne retrouve pas trace chez ses biographes - le compositeur considère que Dieu se manifeste à lui par l'événement malheureux qui le frappe. Il en est si profondément troublé qu'il décide de faire son testament, puis de dédier à son neveu Vladimir son testament musical, sa *Sixième symphonie*, appelée « Pathétique » par son frère Modeste⁶⁴.

Il a maintenant arrêté sa décision de suivre sa mère. Il choisira la même mort qu'elle, remettant par reste de sentiment religieux ou naïve superstition la décision finale entre les mains de Dieu. A un moment où les eaux sont contaminées par le virus du choléra, il boit de l'eau non désinfectée. Cette fois, il est prêt à recevoir cette mort si longtemps désirée :

« Dans une confusion extatique qui glaçait le sang de tous ceux qui étaient présents, il appelait la mort sa mère, sa mère son fils, son fils son amant, son amant un ange noir et il semblait absolument décidé à la contraindre à des noces incestueuses sur la couche même où il se mourait. »⁶⁵

Après une agonie de trois jours, enfin délivré, il repose et offre le spectacle d'un être apaisé :

« Son visage, enfin au repos, avait pris un air de dignité émouvant, une grande beauté [...] Tout ce visage n'était plus que détente. Douleur et angoisse semblaient révolues. »⁶⁶

Alternden so gewaltig, es machte ihn so fassungslos, so bestürzt, daß er gar zu große Angst vor seiner Einsamkeit bekam. Er floh zu den Menschen.

⁶⁴ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 262 .

⁶⁵ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 273 : *In einer ekstatischen Konfusion, die allen Umstehenden das Blut gefrieren ließ, 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 auf sein Lager zu zwingen, schien der Rasende wild entschlossen.*

⁶⁶ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 273 : *Über seinem faltigen, behaarten, weißen und deformierten Körper hatte das ruhende Antlitz mit den geschlossenen Augen eine rührende Würde, eine große Schönheit bekommen [...] Alles in diesem Gesicht war entspannt, Krampf und Qual schienen von ihm genommen.*

Les biographes de Tchaïkovski, dont Klaus Mann s'est inspiré, mentionnent tous le caractère morbide de la névrose du compositeur⁶⁷. Ils n'en font cependant pas une composante fondamentale de sa personnalité et restent prudents sur l'interprétation de sa mort. R. Stein, toutefois, considère le suicide comme très plausible, comme l'aboutissement d'un long cheminement⁶⁸.

Klaus Mann s'exprime à travers son héros sur la mort et la douceur de se laisser aller pour échapper aux tourments de la vie, mais il fait manifestement la distinction entre la conscience et le subconscient du compositeur. Nous l'avons suggéré plus haut, l'idée de la mort peut être source d'angoisse, même si tout l'être y aspire. Tchaïkovski s'efforce en effet d'échapper, par son activité créatrice ou par une vie mondaine et luxueuse, à ses pensées morbides. Il s'efforce même d'exorciser ses craintes en provoquant la mort :

« Eh bien, conclut le compositeur, souhaitons en tout cas que, pour vous comme pour moi, la rencontre avec la Commère au nez plat - c'est ainsi que j'ai coutume d'appeler la mort - [...] ne se fasse de longtemps. »⁶⁹

La pulsion de mort de Tchaïkovski n'a aucun mal à prendre le dessus lorsque celui-ci est seul dans sa chambre, alors qu'il va s'abandonner au sommeil. La mort représente alors pour lui l'apaisement de toutes les tensions, le retour au sein maternel et la réunion avec la ou les personnes aimées.

Les représentations « idéalisées » de la mort émaillent l'œuvre de Klaus Mann. Elles sont toujours associées au thème de l'amour et à des manifestations d'une religiosité qui, ici, finit par faire de Dieu le complice de Tchaïkovski, la caution de son plan. Cette « mystique de la mort » fera l'objet de nos investigations ultérieures.

La liberté que Klaus Mann prend ici par rapport à la biographie est telle qu'il va jusqu'à placer dans la bouche de Tchaïkovski ses

⁶⁷ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 240, 242 et 243.

⁶⁸ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 246 : *Alle diese Gründe machen es wahrscheinlich, daß Tschaikowskij seinen Tod ersehnt, erwartet und vielleicht sogar selbst herbeigeführt hat.* [Toutes ces raisons rendent vraisemblable que Tchaïkovski ait souhaité, attendu et peut-être même provoqué sa mort.]

⁶⁹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 263 : *Wollen wir hoffen, daß wir beide - Sie, bester Warlamow und meine Wenigkeit - der fatalen Stumpfnase - so pflege ich nämlich den Gevatter Tod zu bezeichnen, ha, ha - noch recht lange nicht begegnen !*

propres paroles, prononcées après la mort de son ami d'enfance, Ricki Hallgarten :

« La mort m'est devenue une région plus familière. Là où demeure un ami, on est déjà un peu chez soi, avant d'y parvenir soi-même. »⁷⁰

Les fréquentes allusions à la pulsion de mort permettent également de conclure à une identification très poussée de Klaus Mann à son modèle, dans les limites toutefois de la véracité historique. Tchaïkovski n'a pu résister à l'attrait de la mort et a composé avant de mourir une symphonie qui ressemble à un requiem⁷¹. Klaus Mann s'est, lui, laissé aller au milieu de sa carrière à un aveu sans complaisance de ses pensées morbides. A cette période, sa vie était certes active et féconde, mais sa dépendance croissante de la drogue attestait en même temps combien était profond son désir de fuite devant la réalité.

C. L'artiste insatisfait

Pour Piotr Illitch Tchaïkovski, la musique est plus qu'un moyen d'expression choisi arbitrairement, elle est vocation, nécessité et fait partie intégrante de sa personnalité. Elle lui apporte une notoriété qui se traduit par des moments de gloire, mais s'accompagne aussi d'un doute constant sur sa propre valeur et d'un sentiment de ne pouvoir accéder au génie. Son art est blessure en même temps que satisfaction narcissique.

Tchaïkovski, comme l'acteur Hendrik Höfgen, héros de *Mephisto*⁷², est une nature d'artiste hystérique, en proie à des accès de mélancolie et de colère. Son « Moi » tout-puissant, fruit d'une idéalisation et

⁷⁰ MANN, Klaus. *Prüfungen*, Schriften zur Literatur, Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1968, p. 338 : *Der Tod ist eine vertrautere Gegend geworden. Wo ein Freund wohnt, kennt man sich doch schon etwas aus, ehe man selber hinkommt.*

⁷¹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 258 : « *Ist Ihre neueste Symphonie denn ein Requiem?* » *wollte der Großfürst wissen.* » *Ja, sagte der Komponist Tschaikowsky.* « [*Votre dernière symphonie est-elle un réquiem ?* » s'enquit le prince. « *Oui, dit le compositeur Tchaïkovski.* »]
cf. aussi : MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 212 : *Ich bewege mich wie zwischen lauter Schatten. Es gibt nur Tote um mich herum.* [J'évolue comme uniquement parmi des ombres. Il n'y a que des morts autour de moi.]

⁷² MANN, Klaus. *Mephisto*. Roman einer Karriere. Querido Verlag, Amsterdam, 1936.

d'un amour non partagé pour sa mère, s'est fixé des objectifs très élevés.

Il veut laisser au monde une œuvre, cette *Symphonie Pathétique* qui sera son testament musical. Mais il ne se berce pas d'illusions :

« La gloire, dit-il, est comme une dérision de ce avec quoi nous la payons et l'expions. »⁷³

Au jeune pianiste Siloti, il tient des propos désabusés, non sans reconnaître sa propre dépendance du public :

« Nous avons tous besoin d'elle [de la gloire], peut-être bien. Tu as raison, j'ai manqué de sincérité. Chacun de nous a soif de gloire, mais dans quel but ? Pour remplacer quoi ? Pourquoi, je te le demande Siloti ?

« - Pour lui substituer très précisément ce que nous lui sacrifions, répliqua le jeune disciple, le visage figé dans un sourire rayonnant et glacial. »⁷⁴

Tchaïkovski n'est pas différent des autres artistes. Il éprouve un plaisir narcissique à se croire différent, supérieur aux autres⁷⁵, dont il est séparé par la notion de transcendance attachée à l'art.

Les désillusions qu'il connaît n'en sont que plus douloureuses ; depuis les persécutions de ses imprésarios, en passant par les concerts dans des villes détestées, comme le Berlin « pompeux et chauvin » du premier chapitre⁷⁶, jusqu'à la valse des capitales, où, en fonction de la mode, il est encensé puis violemment critiqué :

« Je ne sais que trop que beaucoup me détestent et me méprisent. On trouve vulgaire ma façon d'aller au-devant des goûts du public, on pense que je porte ainsi tort à d'autres compositeurs plus sérieux. »⁷⁷

⁷³ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 221 : *Der Ruhm ist wie eine Verhöhnung dessen, womit wir ihn bezahlen und büßen.*

⁷⁴ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 44 : *Wir brauchen ihn alle - vielleicht. Ja, ich bin wohl unaufrichtig gewesen. Wir brauchen ihn alle - aber wozu? Als Ersatz für was denn, Siloti? Als Ersatz für genau das, was wir ihm aufopfern sagte der Schüler, das junge Gesicht erfroren in einem eisig strahlenden Lächeln.*

⁷⁵ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 185.

⁷⁶ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 25.

⁷⁷ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 202 : *Aber ich weiß es nur zu gut, daß sehr zahlreiche Personen mich verachten und hassen. Man findet, daß ich*

Ces critiques sont d'autant plus mal vécues par Tchaïkovski qu'elles répondent à une voix intérieure qui lui reproche de ne pas être un véritable génie comme Mozart, son modèle :

« Mais cela [la musique de Mozart] ne peut que me faire mal, tout en me tenant sous le charme. Pourquoi ? Parce que je sens que jamais, jamais, jamais je n'y parviendrai - jamais sur cette terre et dans cette vie. »⁷⁸

Cet ensemble de contraintes et cette obligation de donner le meilleur de soi-même sont difficiles à supporter pour une nature fragile et Tchaïkovski éprouve constamment l'envie d'être ailleurs, d'échapper à la foule⁷⁹.

La gloire lui apporte cependant des moments de bonheur. C'est le cas lors du succès remporté par le concerto pour violon en ré majeur, musique de convalescent, à mi-chemin entre mélancolie et gaieté retrouvée, fruit qui avait germé sur la catastrophe de son mariage⁸⁰.

Sa production traduit aussi toute son amertume, transformée en notes de musique. Le compositeur offre ainsi son cœur à la foule, qui comprendra ou se détournera de lui :

« Le public du Châtelet aura certainement espéré entendre « des impressions exotiques », pensa Piotr Ilitch avec amertume. A Leipzig on me reproche d'être français, à Hambourg, d'être asiatique, à Paris, d'être allemand, et en Russie on trouve que je suis tout cela pêle-mêle et que je manque totalement d'originalité. »⁸¹

Le sentiment de persécution ressenti et exprimé ici par Tchaïkovski trahit sa nature hystérique. Cette même insécurité affective s'exprime dans ses amitiés qui, en général, le portent à s'entourer de gens qui l'apprécient⁸² et louent sa musique : ses amis Laroche et

dem Geschmack des großen Publikums ordinär entgegenkomme und so die ernsteren, strengerer Komponisten verdränge.

⁷⁸ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 179 : « Aber mir muß es weh tun, während es mich bezaubert. Warum ? Weil ich spüre, daß ich das nie, nie, nie erreichen werde - nie auf dieser Erde und in diesem Leben. »

⁷⁹ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 186.

⁸⁰ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 63.

⁸¹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 129 : *Man hatte wohl erwartet, im Châtelet des impressions exotiques zu hören, dachte Piotr Iljitsch erbittert. In Leipzig wirft man mir vor, ich sei französisch, in Hamburg, ich sei asiatisch, in Paris, ich sei deutsch, in Rußland findet man: ich sei alles im durcheinander und jedenfalls völlig unoriginell.*

⁸² STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 122.

Jurgenson, Monsieur Avé-Lallemant, Edvard Grieg ou Nadeshda von Meck.

A Maïdanovo, seul dans la forêt de bouleaux, le compositeur croit trouver la paix, mais ceci n'est qu'illusion. La paix n'est nulle part, car il faudrait pour la goûter ne plus être avec soi-même et ne plus entendre la voix impitoyable du Surmoi. En effet, les quelques moments de satisfaction narcissique, éprouvés lors de tournées internationales, à Paris, à Londres ou dans certaines villes gagnées à sa musique, sont vite assombries par le doute insidieux sur son propre génie :

« Mais pourquoi la perfection ferait-elle mal ? questionna le jeune homme à voix basse. Son visage était voilé d'une expression d'extase, tant la musique lui avait donné de plaisir.

« - Tu n'as que faire de savoir pourquoi, fit Piotr Ilitch en regardant fixement devant lui, par-dessus la tête de Vladimir. Puis, brusquement assombri : quant à moi, il est normal que cela me fasse souffrir, bien qu'en même temps, cela me ravisse. Pourquoi ? Parce que je sens que jamais, jamais, jamais sur cette terre ni en cette vie je n'atteindrai à cette beauté. Elle est là, devant moi, et je n'y arriverai pas - parfois il me semble que cette musique, dans toute sa magnificence, me nargue. »⁸³

Tous ces doutes ne l'empêchent pas d'être exigeant avec lui-même et ne lui enlèvent pas son sens critique. Il juge ses contemporains, tout comme sa propre production avec lucidité⁸⁴. Ainsi, il écrit à propos de la *Troisième suite pour orchestre* :

« Que tout cela est plat et faux à l'oreille dans ce final. J'aimerais rentrer sous terre. »⁸⁵

Tchaïkovski est frappé de névrose et souffre de problèmes d'identification. Il est déchiré entre son besoin de plaire au public et

⁸³ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 180 : *Warum macht aber das Vollkommene traurig? Der junge Wladimir fragte es leise - Das brauchst du nicht zu verstehen, sagte Peter Iljitsch, den Blick an ihm vorbei, merkwürdig starr, gradeaus gerichtet ; und, plötzlich verdüstert, fügte er hinzu: Aber mir muß es weh tun, während es mich bezaubert. Warum? Weil ich spüre, daß ich das nie, nie, nie erreichen werde - nie auf dieser Erde und in diesem Leben. Es steht vor mir als das durchaus Unerreichbare - oft kommt es mir vor, als wolle es mich verhöhnen mit all seiner makellosen Lieblichkeit.*

⁸⁴ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 162 et suivantes.

⁸⁵ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 122.

la peur d'être rejeté par ce dernier. Le sentiment d'infériorité, qu'il éprouve au fond de lui, s'exprime à travers un prétendu mépris du monde :

« Ainsi en va-t-il du monde et de la mondanité, pensait Piotr Ilitch [...] Il ne faudrait jamais se compromettre avec lui : à chaque rencontre vous attendent fatigue et humiliation. Le monde est importun, obséquieux mais aussi insolent ; il est brutal, mais aussi masochiste, méchant, sentimental et pas même efficace - à nous de l'être. »⁸⁶

Il ressort clairement de cette opinion que Tchaïkovski se place lui-même au-dessus de la foule, qu'il considère l'art comme un signe de distinction particulière, dont la contrepartie est l'isolement de l'artiste :

« Il pensait en effet que l'artiste était au ban de la société tout autant que le criminel - à la seule différence que leur isolement se manifestait d'une autre manière. D'ailleurs, la société leur accordait à tous deux la gloire, comme pour affirmer leur dangereuse existence en dehors des normes. La célébrité est le signe du paria. »⁸⁷

Son besoin pathologique d'être aimé est une réponse à cet isolement. Il se manifeste dans le roman de différentes façons : à travers les comportements fétichistes et, nous l'avons évoqué, le recours aux drogues et à l'alcool.

La fuite de Tchaïkovski devant l'échec et ses colères parfois injustes vis-à-vis de ceux qui l'entourent sont en fait des appels au secours :

« Lorsque l'imposante partition fut terminée, il restait à lui trouver sa dédicace, son titre honorifique. Tchaïkovski la dédia non pas à un ami, comme si cet homme du monde solitaire voulait

⁸⁶ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 24 : *So ist die Welt, dachte Peter Iljitsch [...] man sollte sich nicht mir ihr einlassen, jede Begegnung mit ihr ist sowohl anstrengend als auch beschämend. Sie ist aufdringlich, diese Welt, liebedienerisch, dabei frech ; sie ist brutal und dabei masochistisch ; boshaft, sentimental und nicht einmal tüchtig, denn sie kann nichts als Konfusionen machen, die Leistungen aber - die sind unser Teil.*

⁸⁷ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 124 : *Seine Meinung war: der Künstler sei ebenso isoliert von der Gesellschaft wie der Verbrecher - nur daß seine Vereinsamung sich anders manifestiert. Übrigens gab ihnen beiden - dem Genie, wie dem großen Kriminellen - die Gesellschaft den Ruhm als die Bestätigung ihrer gefährlichen und abnormen Existenz. Der Ruhm ist ein Paria-Zeichen.*

rageusement laisser entendre qu'il ne possédait aucun ami, mais à Monsieur Avé-Lallemand, premier président de la Philharmonie de Hambourg. »⁸⁸

Il rêve de vivre des journées uniformes, dans la calme certitude de soi-même et des autres. Mais de Paris à Londres et de Berlin à Prague, il est poursuivi par une angoisse pernicieuse. Il a peur, peur des autres, de la fatalité. Les moments de bonheur lui font peur, car sa sensibilité extrême lui fait considérer comme des drames irréversibles ce que d'autres trouveraient normal. Il considère l'échec de son mariage comme une défaite honteuse. Même l'amour porté aux autres se traduit par des déchirements. La vie avec Vladimir rend sombre les jours passés sans lui :

« Une journée sans toi est un péché » avoue-t-il. ⁸⁹

Ses œuvres graves sont toutes le produit de sa souffrance et de ses doutes⁹⁰. A la longue plainte de la *Quatrième symphonie* succède un des derniers sursauts du compositeur vieillissant, la *Cinquième symphonie* :

« Et c'est durant le printemps et l'automne de cette année 1888 que fut composée la *Symphonie n° 5* en mi bémol, Opus 64 - écrite avec délices et tourment, dans la solitude d'une petite propriété du nom de Frolovskoe, à six vestres de Klin, au milieu des bois...

« La *Cinquième symphonie* fut composée en dépit des vilaines angoisses qui voulaient paralyser le vieil homme en lui chuchotant : tu es fini, tu es à sec, tu ne donneras plus rien. Et pourtant voyez : la symphonie fut belle, et bonne. »⁹¹

⁸⁸ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 141 : *Als sie abgeschlossen war, die mächtige Partitur, hatte Tschaikowsky die Widmung zu vergeben, diesen Ehrentitel Er schrieb die Widmung nicht an einen seiner Freunde - also wollte der vereinsamt Gesellige grimmig andeuten, daß er keine Freunde besitze - ; er schrieb sie an Herrn Avé-Lallemand, Ersten Vorsitzenden der Philharmonischen Gesellschaft zu Hamburg.*

⁸⁹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 220 : *Der Tag ohne dich ist die Sünde.*

⁹⁰ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 190.

⁹¹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 140 : *Und im Frühling und Sommer dieses Jahres 1888 wurde geschrieben die Symphonie Nr. 5 in e-moll, Opus 64 - geschrieben unter Entzückungen und Qualen, in der Einsamkeit eines kleinen Landsitzes, genannt Frolovskoe, sechs Werst von Klin in bewaldeter Gegend...*

La *Sixième symphonie*, la plus douloureuse, reflète, elle, son combat contre la pulsion de mort qui l'habite⁹².

Malgré ses imperfections, l'œuvre qu'il laisse le place au-dessus du commun des mortels. Son parcours terrestre fut une tentative de sublimer ses pulsions sexuelles sans but, et par là dépasser son échec existentiel.

Le choix de Klaus Mann de ne s'intéresser qu'à la dernière période créatrice du compositeur, de nous présenter un homme prématurément vieilli et fragilisé par sa névrose, un homme qui considère nécessairement la gloire avec un plus grand détachement et une ironie parfois amère, n'est pas gratuit.

Deux épisodes, tous deux mentionnés par les biographes⁹³ mais particulièrement mis en valeur par Klaus Mann, illustrent très clairement le rapport de Tchaïkovski à la gloire.

Lorsque, en plein hiver, il doit écouter de son balcon l'aubade donnée en son honneur par un orchestre militaire, il est saisi par le ridicule de la situation et secoué d'un rire douloureux :

« « Ho ho ho », s'esclaffa-t-il en se laissant tomber sur le fauteuil, ballotté de çà et de là par le rire et se frappant les genoux du plat de la main. « C'est ça la gloire, ho ho ho. » La tête renversée en arrière, bouche grande ouverte, on eût dit qu'il allait lancer un cri de douleur. »⁹⁴

Plus tard, il reçoit en plein visage un bouquet de roses lancé par une admiratrice :

Die fünfte Symphonie wurde geschrieben, zum Trotz jener schlimmen Angst, die den Alternden lähmen wollte mit ihrem Flüstern: Du bist ausgesungen, vertrocknet, von dir kommt nichts mehr.

⁹² MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 256 : *Im langsamen letzten Satz singt der Sterbensmüde sich selbes das Requiem. Denn sein Herz lechzt nach der dunklen begend, wo so viele seiner Lieben sich versammelt haben* : [Dans le dernier mouvement, lent, celui qui est las à mourir se chante à soi-même un requiem. Car son cœur aspire à rejoindre la contrée sombre où tant d'êtres chers se sont rassemblés.]

⁹³ STEIN, Richard, *Tschaikowsky*, p. 235.

⁹⁴ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 58 : « Hohoho », lachte er und sank in den Sessel, hin und her geworfen vom Lachen, sich mit den flachen Händen die Knie schlagend. » *Das ist der Ruhm - hohoho* ». *Sein Kopf war nach hinten gesunken, sein Mund war aufgerissen wie zu einem Klageschrei.*

« Debout dans ce hall d'hôtel, l'œil gonflé et larmoyant, entouré de journalistes, de femmes et de photographes, Piotr Illitch Tchaïkovski pensa soudain à Johannes Brahms et à son amazone enflammée, Miss Smith. « Ah, pensa-t-il en tapotant son œil avec un mouchoir, les « maîtres » d'aujourd'hui sont des figures grotesques et leur gloire n'est que la conclusion grotesque des souffrances qui ont servi à la payer. »⁹⁵

L'auteur décrit en fait l'échec de la tentative de sublimation de ses pulsions dans la création musicale. Son choix était sans doute, dès le départ, morbide, en raison de la nature des pulsions à sublimer. Sa vocation, son intérêt pour la musique ne prend véritablement forme qu'après le traumatisme causé par la mort de la mère. C'est d'ailleurs à ce moment qu'on voit s'épanouir son homosexualité.

Sa névrose s'y manifeste sous forme de conflit entre les satisfactions qu'elle lui apporte et qui sont liées à la gloire, à la justification de son narcissisme, et les tourments que cette gloire lui inflige. De sorte que l'envie de suivre sa mère, en fait, d'échapper aux tensions, finit par prendre le dessus.

Le cheminement de la pulsion de mort est inexorable sans être constant, mais la seule chose qui aurait pu la faire taire, l'amour, prend chez Tchaïkovski une forme perverse, celle de l'homosexualité.

L'étude du rapport de Tchaïkovski à l'autre et particulièrement la relation à la mère, avec ses conséquences sur sa sexualité, nous permettra de nous rapprocher encore plus de la personnalité inconsciente de l'auteur.

D. L'homosexualité

L'homosexualité est l'autre blessure partagée par le narrateur et son héros. Tous les biographes de Tchaïkovski mentionnent l'attirance de ce dernier pour des personnes du même sexe que lui. Ils laissent toutefois toujours planer un doute sur la nature des relations

⁹⁵ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 221 : *Peter Iljitsch stand , mit seinem verschwollenen, tränenden Auge, inmitten der Hotelhalle, umgeben von Zeitungsleuten, Damen und Photographen. Er mußte plötzlich an Johannes Brahms und an seine amazonenhafte Anbeterin, Miß Smith, denken. » Ach, was für groteske Figuren sind die » Meister « in dieser Zeit ! empfand er, während er sich das Auge mit dem Taschentuch tupfte. Der Ruhm ist wie eine Verhöhnung dessen, womit wir ihn bezahlen und büßen «.*

amoureuses entre le musicien et ses partenaires. Pour R. Stein, les jeux auxquels se livrèrent Tchaïkovski et Apoukhline restèrent innocents⁹⁶ et l'amour entre Piotr Illitch Tchaïkovski et son neveu demeura platonique⁹⁷.

La sensibilité d'homosexuel de Klaus Mann, mise à dure épreuve par la polémique entamée à l'époque contre les homosexuels, qu'une certaine presse assimilait aux nazis, au mal en général⁹⁸, est perceptible dans tout le roman. Il convient également de noter que le thème y est abordé sans l'exhibitionnisme et la provocation qui caractérisaient les œuvres de jeunesse de Klaus Mann, mais avec une retenue qui ne baisse le masque que dans les épisodes oniriques.

A l'origine de la sexualité perverse de Tchaïkovski, on trouve une relation ambiguë à la mère. Cette dernière est représentée dans *Symphonie Pathétique* sous les traits d'une madone à la beauté languide, capable d'inspirer des sentiments d'admiration à son enfant, puis, morte, sous ceux de l'ange de la mort. R. Stein note son comportement détaché, lointain, et sa froideur à l'égard de ses enfants⁹⁹.

Klaus Mann, qui insiste sur sa froideur et son indifférence, la décrit en des termes qui ne sont pas sans rappeler une autre mère de famille, Christiane, de la nouvelle *Kindernovelle* :

« Son visage paraissait souvent austère et triste, et elle avait depuis longtemps cessé d'être tendre et loquace. Elle restait parfois des heures sans parler et regardait sombrement droit devant elle en fronçant les sourcils. Ses belles mains blanches et fines, aux veines bleutées un peu trop saillantes, reposaient alors comme mortes sur ses genoux, et ses noirs cheveux d'ébène, raides comme un bonnet de veuve, encadraient son pâle visage. »¹⁰⁰

⁹⁶ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, Vorwort XI.

⁹⁷ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 247.

⁹⁸ ZYNDA, Stefan. *Sexualität bei Klaus Mann*, p. 92-97.

⁹⁹ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 95-96.

¹⁰⁰ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 108 : *Ihr Gesicht war streng und traurig, längst nicht immer war sie zärtlich und gesprächig. Manchmal redete sie stundenlang nicht und schaute unter zusammengezogenen Brauen finster geradeaus. Ihre wunderschönen, langen und weißen Hände, an denen die bläulichen Adern etwas zu stark hervortraten, lagen dann wie abgestorben im Schoß, und ihr ebenholzscharzes Haar rahmte das blasse Gesicht, starr wie eine Witwenhaube.*

La quantité de termes qui soulignent ici à la fois l'empreinte de la mort sur ce personnage et sa beauté, permet de rattacher la vision de la mère dans cette œuvre de 1935 à celle des œuvres de jeunesse. Par ailleurs l'esthétisation de la mort, culte auquel Klaus Mann sacrifie ici largement, l'inscrit dans la droite ligne des héritiers du romantisme, dont son père fait partie. Nous consacrerons ultérieurement un chapitre au thème de la mort dans l'ensemble de l'œuvre de Klaus Mann, mais évoquerons en annexe au présent chapitre cet aspect du mythe commun au père et au fils.

La mère de Piotr Illitch Tchaïkovski appartient à la catégorie des mères mythiques, idéalisées à l'extrême. Elle inspire à son fils des sentiments passionnés, auxquels elle ne répond qu'incomplètement. Tchaïkovski souffrira de cette première trahison, avant de décider de rejoindre sa mère dans la mort.

La perturbation du foyer familial est un facteur souvent lié à l'homosexualité. Traditionnellement la psychanalyse a mis l'accent sur un type singulier de relations familiales spécifiques à l'homosexualité : une mère « admirable », « grandiose », et outrageusement proche de son enfant, d'autant plus qu'elle est distante d'un père, lointain, froid, détaché et absent. Les risques semblent élevés pour qu'un enfant soumis à une telle relation parentale devienne homosexuel.

Le père de Tchaïkovski n'apparaît certes pas comme une figure de second plan, du moins dans les biographies connues. Toutefois, et c'est le cas de beaucoup des pères de l'époque, il semble avoir été, pour des raisons professionnelles, souvent absent du foyer et ne pas avoir joué grand rôle dans l'éducation de ses enfants. Il nous est présenté comme un brave homme, goûtant modérément les choses de l'esprit et doué d'une robuste santé qui lui permettra de survivre au choléra, alors que l'épidémie emporta sa femme¹⁰¹.

Le traitement du personnage du père de Tchaïkovski par Klaus Mann dénote assurément une intention précise de l'auteur. Dans *Symphonie Pathétique*, il est en effet ignoré presque complètement et réduit au rôle passif du figurant sur deux photos de famille de Piotr Illitch Tchaïkovski¹⁰². Plus tard il ne sera même plus mentionné dans le roman.

¹⁰¹ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 97.

¹⁰² MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 109 : *Von Fanny hatte er oft gehört : Du sollst deiner Mutter folgen.* [De Fanny il avait souvent entendu : tu dois suivre ta mère.]

On comprend aisément que le jeune Tchaïkovski, qui passa son enfance dans un environnement essentiellement féminin, entre sa mère et sa gouvernante française, Fanny Dürbach, soit plus porté à idéaliser sa mère. A cause de son aspect physique, de son comportement distant et de l'intérêt pour les arts, elle faisait rêver le jeune garçon.

La gouvernante a également joué un rôle important dans la genèse des sentiments de Tchaïkovski envers sa mère : par ses propos, elle favorisait en effet chez lui un culte de la mère¹⁰³.

Klaus Mann s'emploie à souligner que l'homosexualité de Tchaïkovski n'est pas un sacrifice à une mode, mais qu'elle découle d'un attachement trop fort à la mère. En effet, il note que son héros se distinguait déjà de ses camarades de classe par un comportement différent du leur :

« Pierre aimait bien être le camarade des jeunes filles. Il se sentait beaucoup plus à l'aise en leur compagnie qu'en celle de ces jeunes gens aisés qui venaient à la datcha pour conter fleurette aux demoiselles. Piotr vivait avec les jeunes filles comme avec ses semblables [...] Elles étaient de bonnes camarades - bien plus agréables que les garçons de l'école, qui devenaient si vite grossiers et qui étaient sans cesse enclins à la bagarre. Piotr par contre ne supportait pas la bagarre. Il était doux et conciliant. »¹⁰⁴

Ce passage fait irrésistiblement penser au chapitre intitulé *Gymnasiast* de *Kind dieser Zeit*¹⁰⁵, où Klaus Mann, évoquant ses jeux d'enfant, note son dégoût pour les jeux violents et sa préférence pour l'amitié moins brutale des filles¹⁰⁶.

Pendant l'adolescence, l'intérêt de Tchaïkovski pour la compagnie des jeunes filles cède la place à l'attirance éprouvée pour un type particulier de jeune homme, représenté par Apoukhtine. Rencontré à la faculté de droit, il exerce sa séduction sur Piotr Illitch

¹⁰³ Cf. note 52.

¹⁰⁴ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 111 : *Peter lebte mit den Mädchen wie mit seinesgleichen: er spielte, tanzte, naschte mit ihnen, machte mit ihnen gemeinsam Handarbeiten [...] Mädchen waren gute Kameraden - bessere als die Jungen in der Rechtsschule, die so leicht grob wurden und sich stets geneigt zeigten, Streit anzufangen: Peter aber konnte Streit nicht leiden, er war sanft und verträglich.*

¹⁰⁵ MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, Transmare Verlag, Berlin, 1932.

¹⁰⁶ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 111.

Tchaïkovski. Le biographe R. Stein décrit leur relation en ces termes :

« Parmi ses amis il [Apoukhtine] jouissait d'une grande popularité, parce qu'il était toujours aimable, paisible et complaisant. L'un des ses meilleurs amis était le jeune Alexei Nikolajevitch Apoukhtine, qui devint plus tard un poète célèbre ; tous deux avaient les mêmes intérêts littéraires et étaient les collaborateurs zélés de la gazette de l'école. »¹⁰⁷

Klaus Mann donne de leur relation une tout autre image. Il fait d'Apoukhtine le mauvais génie de Tchaïkovski, celui qui éveille les tendances homosexuelles du compositeur. Ceci apparaît clairement dans la profession de Foi qu'Apoukhtine souhaitait obtenir de son « disciple » :

« Il avançait vers Piotr Illitch ses mains maigres et agiles, toujours un peu sales, et caressait ses cheveux, son visage ou son corps. Alors Piotr Illitch fermait les yeux. Apoukhtine murmurait :

« - Tu aimes bien cela ? Cela te fait plaisir ? Je le sais déjà : cela te fait très plaisir. Nous ne voulons jamais aimer les femmes - promets-le moi, Pierre ! C'est idiot d'aimer les femmes, cela ne nous sied pas, laissons cela aux petits bourgeois qui veulent avoir des enfants. Nous n'aimons pas pour avoir des enfants. Pour nous autres, l'amour ne se réduit pas à un commerce aussi bas. Nous voulons aimer sans raison - c'est sans but que nous devons aimer. »¹⁰⁸

Cette « religion » de l'homosexualité qui insiste sur l'aspect morbide de la sexualité et en vient à détourner celle-ci de son but habituel, tout en cherchant à lui conférer une distinction particulière, n'est

¹⁰⁷ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 108 : *Unter seinen Freunden erfreute er sich größter Beliebtheit, weil er immer freundlich, harmlos und gefällig war. Zu seinen besten Freunden zählte der Junge Alexej Nikolajewitch Apuchtin, der später ein berühmter Dichter wurde ; beide hatten die gleichen literarischen Interessen und waren eifrige Mitarbeiter an einer Schulzeitung.*

¹⁰⁸ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 112 : *Dann hob er die mageren, geschmeidigen, immer ein wenig schmutzigen Hände nach Peter Iljitsch, und berührte sein Haar oder sein Gesicht oder seinen Körper. Dann schloß Peter Iljitsch die Augen. Apuchtin flüsterte: » Hast du es gerne? Ist es dir angenehm? Ich weiß schon: es ist dir sehr angenehm. Wir wollen nie Frauen lieben - versprich es mir, Pierre! Es is albern, Frauen zu lieben, es gehört sich nicht für unsereinen, das überlassen wir den Spießern, die Kinder bekommen wollen. Wir lieben nicht, um Kinder zu bekommen, wir machen nicht ein so gemeines Geschäft aus der Liebe. Ohne Zweck wollen wir lieben - ohne Ziel müssen wir lieben. «*

manifestement partagée ni par Tchaïkovski, ni par l'auteur. Ce dernier parvient à faire du poète maudit un personnage assez antipathique, qui toutefois exercera encore quelque temps son emprise néfaste sur Tchaïkovski :

« Leur amitié dura huit ans. Elle avait commencé l'année de la mort de sa mère ; Piotr Illitch commença à s'en détacher dans sa vingt et unième année. Il fut soudain épouvanté de la situation dans laquelle il se trouvait : il se sentait presque dépravé. »¹⁰⁹

On pourrait rapprocher ici cette prise de conscience du compositeur, de celle, un peu plus tardive, de Klaus Mann qui, sous l'impulsion des circonstances extérieures, abandonna son mode de vie d'enfant gâté pour l'engagement politique¹¹⁰.

Dans l'espoir d'échapper complètement à Apoukhtine et à sa séduction, Piotr Illitch Tchaïkovski se lancera dans l'expérience de l'amour hétérosexuel. Toutefois son idylle avec la cantatrice Désirée Artôt¹¹¹ ne lui apportera pas de véritable soutien affectif et il acceptera avec résignation le mariage de celle-ci avec un baryton espagnol :

« D'ailleurs l'aurait-il perdue s'il avait fait le moindre effort pour la retenir ? Pouvait-on perdre ce qu'on n'avait jamais eu ? Etait-il seulement possible de posséder ce qu'on n'avait pas assez ardemment souhaité avoir ? »¹¹²

Son mariage avec Antonina Iwanovna Miljubkova, décidé à la hâte, reste une énigme. Klaus Mann - reprenant presque mot pour mot les termes de R. Stein¹¹³ - suggère qu'il s'agit en fait d'un mariage blanc :

¹⁰⁹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 113 : *Ihre Freundschaft dauerte acht Jahre lang. Sie hatte ein Jahr vor dem Tode der Mutter begonnen ; Peter Iljitsch fing an, sich aus ihr zu lösen, als er einundzwanzig Jahre alt war. Damals erschrak er plötzlich vor dem Zustand, in dem er sich befand: es war ein ziemlich verkommener.*

¹¹⁰ Nous reprendrons cette thèse ultérieurement dans le chapitre consacré à la création chez Klaus Mann.

¹¹¹ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 130-131.

¹¹² MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 87 : *Hätte er sie denn verlieren müssen, wenn er sie irgend hätte halten wollen? Konnte er denn verlieren, was er niemals besaß? Und konnte er denn besitzen, was er nicht leidenschaftlich genug zu besitzen wünschte?*

¹¹³ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 168.

« Il se fiança avec elle par pitié, peut-être aussi parce qu'il ne voulait plus vraiment rester seul et qu'il croyait qu'elle ne voulait plus vraiment rester seule et qu'il croyait qu'elle serait pour lui une compagne douce et discrète - fidèle et aussi peu exigeante qu'un chien. »¹¹⁴

Mais très tôt, bien qu'il n'ait rien à reprocher à sa jeune femme¹¹⁵, la situation lui paraît insupportable, au point qu'il tente de se suicider - une première fois - en se jetant dans les eaux glacées de la Moskowa¹¹⁶.

Le thème de ce mariage-échec, de cette trahison envers sa nature, revient fréquemment dans le roman de Klaus Mann et continue jusqu'à la fin à tourmenter Tchaïkovski. Ses goûts véritables le poussent vers un certain type de jeunes gens distingués, fins et racés. Il s'agit souvent d'artistes, tel le pianiste Siloti :

« Seul le visage de Siloti restait d'une pâleur d'ivoire, et dans la lumière blême de cette fin d'après-midi, semblait luire d'un éclat intérieur, comme s'il n'était pas fait de chair et de sang. »¹¹⁷

Klaus Mann ne fait pas mystère des sentiments qu'éprouve Piotr Illitch Tchaïkovski à l'égard du jeune homme. Il s'agit de désir, auquel se mêle l'émotion esthétique :

« Le bel et inabordable Alexandre Siloti que Piotr Illitch revoyait à cette occasion, non sans battements de cœur. »¹¹⁸

On peut rapprocher ce type de sentiments de ceux éprouvés par Tchaïkovski pour son neveu Vladimir. Mais dans ce cas il s'y ajoute une dimension supplémentaire, celle de l'amour paternel.

La relation entre Tchaïkovski et Vladimir domine la deuxième partie de *Symphonie Pathétique*, alors que les biographes, qui ne nient pas

¹¹⁴ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 120 : *Er verlobte sich mit ihr aus Mitleid, vielleicht auch, weil er nicht mehr ganz allein sein mochte, und weil er meinte, sie würde ihm ein sanfter, unaufdringlicher Begleiter sein - treu und anspruchslos wie ein Hund.*

¹¹⁵ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 173-174.

¹¹⁶ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 176.

¹¹⁷ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 34 : *Silotis Gesicht blieb von elfenbeiner Blässe: im fahlen Licht des sinkenden Nachmittags schien es zu leuchten, als sei es aus anderem Stoff denn aus Fleisch und Blut.*

¹¹⁸ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 153 : *Alexander Siloti, der schöne unnahbare, dem Peter Iljitsch nicht ohne Herzklopfen wiederbegegnete.*

la nature des sentiments entre l'oncle et le fils de Sascha¹¹⁹, se bornent à caractériser d'une simple phrase¹²⁰ la nature des liens entre les deux hommes. Pour Klaus Mann, l'intensité de l'amour voué à son neveu a contribué à la souffrance de Tchaïkovski à la fin de sa vie et a accéléré la progression de la pulsion de mort chez le compositeur dans la mesure où elle l'a rendu encore plus sensible aux assauts de l'extérieur.

Notons que l'aveu douloureux de Tchaïkovski s'accompagne de générosité :

« Sascha a changé. Elle a des enfants. J'aimerais les aimer comme mes propres enfants puisque je ne peux pas en avoir moi-même. »¹²¹

Dans *Der Wendepunkt* Klaus Mann accentue l'idée d'une identification avec Tchaïkovski en constatant lui aussi avec mélancolie qu'il ne pourra pas avoir d'enfants :

« Il [Michael] va sûrement mettre au monde des enfants : son frère, relativement plus âgé, plus très jeune, s'étonne et est par ailleurs un peu jaloux [...] »

« Je n'engendrerai pas d'enfants, mais seulement des livres ; des substituts insuffisants et mélancoliques. »¹²²

L'amour de Tchaïkovski pour Vladimir constitue la face lumineuse de son homosexualité. L'attirance physique, que lui inspire son neveu, est indéniable :

« Des cheveux ondulés, châtain foncé, encadraient le front pâle et inspiré. Tête étroite sur un cou un peu trop long, lui-même posé sur des épaules trop étroites et tombantes : Vladimir, joli page maigre, se déplaçait sur ses longues jambes minces [...] »¹²³.

¹¹⁹ Se fondant ici sur le ton particulier de leurs lettres, retrouvées à la mort de Tchaïkovski.

¹²⁰ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 234.

¹²¹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 123 : *Sascha hat sich verändert. Sie hat Kinder. Ich möchte sie wie meine eigenen lieben, da ich ja selber keine Kinder haben darf.*

¹²² MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 417 : *Womöglich wird er [Michael] gar noch Kinder in die Welt setzen! Sein relativ bejahrter, nicht mehr ganz junger Bruder wundert sich und ist übrigens ein bißchen neidisch [...] Von mir kommen keine Kinder, nur Bücher, ein melancholisch-insuffizienter Ersatz.*

¹²³ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 147 : *Die kluge und helle Stirn war gerahmt von dunkelbraunem, gewelltem Haar. Der schmale Kopf saß auf*

Vladimir correspond au type du jeune éphèbe auquel Tchaïkovski est sensible et qui est présent aussi dans les œuvres de jeunesse de Klaus Mann. Le sentiment que ressent Tchaïkovski revêt une dimension particulière, à mettre en relation avec ce besoin de paternité, avec cette veine pédagogique de l'homme mûr, soucieux du bien-être de son protégé¹²⁴. Pourtant, et bien que Vladimir aime lui aussi tendrement son oncle¹²⁵, Tchaïkovski se fait peu d'illusions et comprend que son amour ne sera jamais vraiment payé de retour. Il note avec amertume que Vladimir aime une jeune fille de la bonne société et il n'entreprend aucune tentative pour l'en détourner. L'amour que son neveu éprouve aurait pu donner à Tchaïkovski une raison d'être et d'espérer.

Mais en fin de compte, il devient pour lui source de souffrance :

« Pourquoi est-ce que je l'appelle « mon Vladimir » ? Il a une amie, elle est belle et délicate. Il est à moi et pourtant si lointain. Ah, les choses étaient différentes lorsqu'il était encore le petit Vladimir de Kamenka et mon jeune invité de Frolovskoe, lorsqu'il était encore un enfant confiant qui voulait que je l'aime et qui s'intéressait de loin à tout ce qui m'arrivait. C'est moi qui lui ai fait connaître la vie des grandes villes. A présent, il a des jeunes filles dans sa vie. »¹²⁶

L'amour non partagé qu'il ressent pour son neveu va alimenter la pulsion de mort du musicien. Ceci est particulièrement sensible dans les dernières pages du roman où Vladimir est représenté sous les traits de l'ange de la mort¹²⁷.

L'homosexualité de Tchaïkovski n'est pas seulement pure et désintéressée. Elle présente aussi une face cachée, sombre, dévoilée par Klaus Mann dans l'épisode de la rencontre à Paris d'un jeune

einem etwas zu langen Hals ; der Hals auf zu schmalen leicht nach vorne hängenden Schultern. Auf den hohen und schmalen Beinen bewegte sich Wladimir - ein eckig anmutiger Page [...]

¹²⁴ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 247.

¹²⁵ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 181 : *Wladimir liebte ihn mit den langen und kühlen Fingern*. [Vladimir le caressait de ses longs doigts froids].

¹²⁶ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 203 : *Warum nenne ich ihn meinen Wladimir? Er hat doch sein Mädchen, es ist eine Kostbare und aus guter Familie. Mein Eigentum und mir unendlich fern. Ach, es stand anders zwischen mir und ihm, als er noch der große Junge in Kamenka war und der Gast in Frolovskoe und sich kindlich-vertrauensvoll um mich bewarb und sich Nachrichten über mein Leben verschaffte. Ich selber hatte ihn in die großen Städte gebracht. Jetzt braucht er mich kaum noch. Jetzt sind die Mädchen da.*

¹²⁷ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 272.

voyou. Ce dernier, dont le sourire rappelle celui d'Apoukhtine, révèle un instant les sentiments enfouis profondément dans le subconscient de Piotr Illitch Tchaïkovski.

Contrairement à Siloti et aux autres beaux jeunes gens de l'entourage de Tchaïkovski, le jeune homme rencontré à Paris se laisserait volontiers acheter. Tchaïkovski recule, de peur de se faire assassiner pour son argent et se laisse malgré tout aller à imaginer cette mort :

« Et vraiment, pensait Piotr Illitch,... ce ne serait pas une mort désagréable d'être étranglé par lui... Le mauvais ange, d'une force et d'une habileté inquiétante, fond sur toi, tu en perds l'ouïe et la vue ; il se démasque enfin, il est l'ange étrangleur. Il te comprime la gorge, tu étouffes, tu rends l'âme... »¹²⁸

On retrouve ici sous une forme différente - celle du masochisme - la pulsion de mort associée à l'homosexualité.

Derrière les souffrances de Tchaïkovski, la description de ses désirs et de ses déceptions, on perçoit la sensibilité d'homosexuel de Klaus Mann. Comme son personnage, l'auteur a souffert des persécutions contre les homosexuels¹²⁹, de la solitude et de l'incompréhension. Au point qu'il ait également envisagé un mariage blanc, tout d'abord avec Pamela Wedekind, puis aux Etats-Unis alors qu'il effectuait son instruction militaire¹³⁰ et enfin juste avant de mourir¹³¹. Sa confession d'écrire pour combler un manque affectif procède des mêmes sentiments que ceux qui inspirèrent à Tchaïkovski ses œuvres, notamment la *Sixième symphonie*, dédiée à son neveu Vladimir.

Nous verrons également en conclusion de ce chapitre que cette forme particulière de sexualité sublimée, en partie, dans l'écriture, le rapproche du mythe personnel de son père. Cet attrait pour les jeunes gens fins, racés et fragiles, constitue un fantasme commun à

¹²⁸ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 138 : *Freilich, es wäre kein übler Tod, von diesem erwürgt zu werden... Der böse Engel, unheimlich stark und gewandt, stürzt sich auf dich, so daß dir das Sehen und das Hören schwindet ; schließlich gibt er sich als das zu erkennen, was er ist, als der Würgeengel, und er preßt dir den Atem ab, du vergehst...*

¹²⁹ ZYNDA, Stefan, *Sexualität bei Klaus Mann*, p. 55. Cf. aussi note 6.

¹³⁰ MANN, Golo. *Erinnerung an meinen Bruder Klaus* in MANN, Klaus. *Briefe und Antworten*, p. 643.

¹³¹ MANN, Klaus. *Briefe und Antworten*, lettre de Katia Mann du 22 avril 1949, p. 610 : *... wohingegen deiner Vermählung mit Doris freundlich entgegensehen.* [Par ailleurs, je vois d'un bon œil ton mariage avec Doris].

l'auteur de *La mort à Venise* et à son fils, et ils expriment tous deux ce fantasme à travers la même esthétisation de la mort.

E. La religion

Pour Piotr Illitch Tchaïkovski, la religion est une nécessité, un état naturel. Dieu existe. On cherchera en vain, derrière les propos parfois pleins de révolte contenue, une mise en doute de l'existence de Dieu :

« Dieu et Seigneur de tous les mystères, pourquoi ne suis-je pas chez moi ? »¹³²

Plus qu'une question, il s'agit ici d'une plainte que Tchaïkovski, sous le choc d'une grande déconvenue, adresse à son unique réconfort.

Plus loin, il donne libre cours à ses sentiments envers Dieu :

« Oh, Dieu, Dieu immense, sévère, lointain, Dieu en Qui je crois, pourquoi as-tu fait un monde si terrible ? Dans quel but dois-je supporter cela ? Seulement pour en faire une mélodie ? »¹³³

Il fait allusion dans ce monologue, à sa relation individuelle à Dieu, son seul Maître, le seul capable de donner un sens à sa vie¹³⁴.

Lorsqu'il s'adresse à Dieu, Tchaïkovski utilise les adjectifs « imprévisible » et « incompréhensible ». Il admet la souveraineté¹³⁵ absolue que Dieu exerce sur la création et reconnaît la distance qui le sépare des hommes. Cela est pour lui source de souffrance et ses dialogues avec Dieu ressemblent plus à des plaintes qu'à une profession de Foi empreinte d'amour. Dieu poursuit avec les hommes des buts dont le sens échappe, par définition, aux êtres terrestres. Mais n'est-ce pas le propre de l'artiste d'en attendre plus, de s'en croire plus proche ?¹³⁶

¹³² MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 12 : » *Du unbegreiflicher Gott, warum bin ich nicht daheim?*«

¹³³ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 29 : » *O du großer, strenger, weit entfernter Gott, an den ich glaube, wie furchtbar hast du alles eingerichtet! Wozu muß ich alles dies aushalten? Nur um es in eine Melodie zu verwandeln?*«

¹³⁴ STEIN, Richard. *Tschaikowsky*, p. 188.

¹³⁵ Cf. *Symphonie Pathétique*, p. 11 et p. 29.

¹³⁶ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 100.

Le thème de la religion est fréquemment associé à celui de l'amour. Cet amour, celui de Tchaïkovski pour sa mère, puis pour le prolongement terrestre de celle-ci, le jeune Vladimir, prend à plusieurs reprises sous la plume de Klaus Mann des aspects mystiques et le sacré y a une place évidente. Les rêves, auxquels nous avons déjà fait allusion plus haut¹³⁷, présentent la mort comme une réunion en Dieu avec les êtres chers. Pour ne citer qu'un passage particulièrement marquant à cet égard, nous nous reporterons aux doutes qui assaillent Piotr Ilitch Tchaïkovski pendant la composition de sa dernière œuvre, œuvre de maturité dominée par l'idée de la mort :

« Dans la dernière et lente phrase l'homme, fatigué jusqu'à vouloir mourir, chante un Requiem pour lui-même. Car son cœur languit après le pays que peuplent tant de ceux qu'il a aimés. Il y retrouvera les visages perdus. Y retrouvera-t-il aussi ces souvenirs qu'il a conservés avec un soin jaloux ? Existe-t-il une autre vie, là-bas, au pays des amis. Lorsque Piotr Ilitch se formule la question il a un sourire qui ressemble à celui de Sascha sur son lit de mort. »¹³⁸

L'impossibilité d'obtenir sur terre une certitude ne fait en aucun cas taire l'envie d'échapper aux souffrances :

« Hâte-toi de terminer ! Tu n'as que faire de savoir si c'est la délivrance ou une transformation qui t'attend. Tu peux être sûr d'une chose : ton cœur usé cessera de battre. N'aie aucun doute : tu vas connaître le repos. Entre transformation et délivrance, où est la différence ? »¹³⁹

Tchaïkovski reproche à Dieu sa pseudo-cruauté, son jeu imprévisible avec les être humains. Ceci confirme l'hypothèse avancée dans l'introduction, à savoir que le compositeur refuse la notion de

¹³⁷ Cf. notes 62 et 67.

¹³⁸ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 256 : *Im langsamen letzten Satz singt der Sterbensmüde sich selber das Requiem. Denn sein Herz lechzt nach der dunklen Gegend, wo so viele seiner Lieben sich versammelt haben. Dort wird er die verlorenen Gesichter wiederfinden. Werden ihn dort empfangen seine Erinnerungen, die sorgsam gesammelten und gehüteten? - Wenn Peter Iljitsch diese Frage denkt, muß er etwas hochmütig lächeln, so wie seine Schwester Sascha, Wladimirs Mutter, gelächelt hat auf ihrem Schmerzenslager.*

¹³⁹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 256 : *Eile dich, daß du fertig wirst! Was geht es dich an: Auflösung oder Verwandlung? Sei sicher: dein verbrauchtes Herz wird zerfallen. Zweifle nicht: du wirst ausruhen dürfen. Wo ist der Unterschied zwischen der Verwandlung und der Erlösung?*

« péché », de « faute ». La notion de « faute » liée à l'homosexualité, n'est abordée qu'indirectement. Tchaïkovski, comme les autres héros de Klaus Mann, n'a pas de véritable notion « religieuse » du péché. Il accepte sa souffrance comme voulue par Dieu, mais non comme une juste punition de ses péchés. Ainsi, il se refuse à établir un lien entre le retrait de l'amitié de Madame von Meck - vécu comme une dernière épreuve - et son homosexualité. Avec une naïve piété, il remet son destin entre les mains de Dieu et lui laisse le soin de décider de sa mort. La notion de « péché mortel », attachée au suicide, notamment par les catholiques vers lesquels Klaus Mann se sentait attiré, n'est même pas évoquée.

Derrière la représentation d'un Dieu très lointain, d'une instance suprême, trop supérieure aux hommes pour que ces derniers en comprennent les intentions, derrière cette instance parfois très dure mais toujours présente, on reconnaît l'image du père, le Surmoi, cristallisation de l'idéal de Klaus Mann.

Le besoin esthétique de l'auteur est à l'origine de la représentation de ce Dieu, dont l'homme a tout à attendre dans l'au-delà. Cela permet alors de dédramatiser la pulsion de mort, dans la mesure où elle reçoit en quelque sorte la caution divine. Les souffrances endurées sur terre prennent ici un sens, préparant le Moi à l'union, dans la mort, avec un Surmoi fortement idéalisé.

Toutefois, et ceci est partout sensible dans *Symphonie Pathétique*, l'homosexualité n'est jamais évoquée sous son aspect névrotique ou religieux. Pour Tchaïkovski, Dieu ne porte pas de jugement moral sur l'être humain. Cette attitude, qui nie la notion de faute, telle qu'elle est présentée dans la religion chrétienne, s'apparente à des attitudes de déni inconscient qui servent à établir un rempart autour de l'être, que l'incomplétude narcissique et sexuelle prédispose à une fragilité nerveuse et à une hypersensibilité aux attaques de l'extérieur. La représentation d'un Dieu « vengeur » est maintenue éloignée de la conscience par ce processus et cesse ainsi d'être une menace pour le sujet.

L'incomplétude narcissique porte le sujet à s'identifier en alternance à la mère et au père, en fait à une figure de mère phallique, à la fois instance répressive du Surmoi et suprême réconfort. Le Dieu tout-puissant, qui dans le sentiment religieux remplace cette figure idéalisée, est paré des traits paternels durs et cruels et de ceux de la mère, qui appellent à l'union d'elle et conduisent à la mort. Le processus de dénégation des traits durs, permet d'opérer un clivage entre les bonnes et les mauvaises représentations.

Ceci ne signifie pas qu'il ne subsiste plus de notion de faute dans le subconscient. Cette dernière continue par intermittences à nourrir la pulsion de mort du sujet, laquelle prend le pas sur l'amour terrestre. Il ne reste alors qu'un seul refuge, le suicide, l'heure de la grande communion mystique, du baiser final, par lequel l'homme, échappant à ses souffrances, se remet entre les mains de Dieu qu'il espère miséricordieux.

Il semble que la forme de religiosité particulière de Tchaïkovski, dépourvue de toute référence à un dogme, soit profondément apparentée à celle de Klaus Mann. Ce dernier n'a fait que broder sur la trame offerte par la vie du compositeur, les deuils, les interrogations existentielles qui tourmentaient celui-ci, et a placé dans sa bouche des auto-citations¹⁴⁰.

Il s'agit en effet pour tous les deux d'une sorte de compromis, à mi-chemin entre la dénégation du réel et la satisfaction substitutive, les deux phénomènes tendant à suppléer à l'incomplétude narcissique provoquée par la blessure originelle.

Mais cette tentative de sublimation échoue, tout comme la création artistique décrite plus haut, en raison de la force avec laquelle elle entre en conflit, l'inexorable pulsion de mort.

Pas plus à travers la création qu'à travers la religion, la rébellion du fils contre le père ne parvient à trouver sa véritable expression.

III - Interprétation psychanalytique

Au terme de l'étude de *Symphonie Pathétique* à laquelle nous venons de procéder, deux remarques s'imposent. Klaus Mann s'est dans toutes les composantes de sa personnalité - consciente et inconsciente - identifié à Tchaïkovski et le roman qu'il consacre à celui-ci ne décrit pas un parcours terrestre glorieux mais plutôt un semi-échec aux yeux du monde et une complète défaite personnelle, de sorte qu'il laisse au lecteur une impression morbide.

¹⁴⁰ MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 427: *Aber ER IST! ... Woher käme unser schöpferischer Impuls, wenn nicht vom Schöpfer? Und doch verhält es sich so, daß Gott des Menschen bedarf, vom Menschen abhängt... Je mehr ich an Gott denke, je inniger ich mich mit Ihm beschäftige, desto deutlicher wird mir die enorme Wichtigkeit, die metaphysische Relevanz unserer jetzigen Probleme und Affären.*

Ces deux constatations appellent tout naturellement deux questions. Pourquoi avoir choisi pour se livrer ainsi, le genre de la biographie et non du roman autobiographique ou du journal et quelle est dans cette démarche la part du choix conscient et celle des processus inconscients ?

Klaus Mann a établi ainsi une distance entre lui-même et son héros, dont la vie s'est déroulée au siècle dernier, en Russie, dans le milieu de la composition musicale. Il s'est largement inspiré des sources mentionnées plus haut. En témoignent les 150 pages manuscrites de notes de lecture¹⁴¹ et les fréquentes allusions dans ces dernières à la consultation d'ouvrages encyclopédiques, dans un souci de cerner l'arrière-plan culturel et historique de la vie du compositeur.

Le genre littéraire choisi impose le respect des éléments biographiques et particulièrement lorsque, comme dans le cas de Tchaïkovski, les étapes de la vie du personnage sont largement connues. L'auteur prend une plus grande liberté dans le portrait psychologique de son héros, principalement lorsqu'il nous livre les pensées et angoisses les plus secrètes qu'il prête à celui-ci.

Dans *Symphonie Pathétique*, Klaus Mann a, dès le premier chapitre, fait preuve d'une certaine liberté par rapport à son modèle, en mettant en scène un homme auquel il s'identifie. Ceci se manifeste, nous l'avons suggéré, dans le choix de s'intéresser en priorité aux dernières années de la vie du compositeur. Klaus Mann décrit en effet, dans la première partie de *Symphonie Pathétique*, le rapport de Tchaïkovski aux autres, à son public, en retraçant sa tournée européenne en 1887 et 1888 et présente, dans la deuxième partie, le compositeur vieillissant, en proie à tous ses démons : le besoin de plaire, l'amour pour Vladimir, la névrose et la pulsion de mort, dont l'origine est évoquée à l'aide de retours en arrière.

¹⁴¹ Ces notes peuvent être consultées aux archives de Klaus-Mann à Munich au secteur des manuscrits, dans une annexe de la Bibliothèque municipale de Munich.

Elles comprennent celles prises, chapitre par chapitre, à partir de la biographie de R. Stein ; la constellation des personnages du roman *Symphonie Pathétique* représentée sous forme de diagramme (reprise en annexe à ce chapitre) ; un tableau des événements marquants de la vie du compositeur faisant apparaître une périodicité de 8 ans ; un récapitulatif de ses voyages à l'étranger ainsi que sa musicographie (notes prises à partir de l'ouvrage de Steinitzer). On y trouve en outre des annotations relatives aux proches de Tchaïkovski (sa mère, Sascha, Natacha von Meck, Vladimir) ainsi qu'à la névrose du compositeur.

Cette manière libre de traiter la réalité, s'exprime ici encore par une description minutieuse de l'évolution psychologique de Tchaïkovski, qui ne semble avoir pour autre but que de motiver le développement chez lui de la pulsion de mort. Nous l'avons vu, les biographes ne se hasardent pas à donner de la mort du compositeur une interprétation aussi univoque que Klaus Mann, et c'est là peut-être la meilleure illustration de la subjectivité de l'auteur.

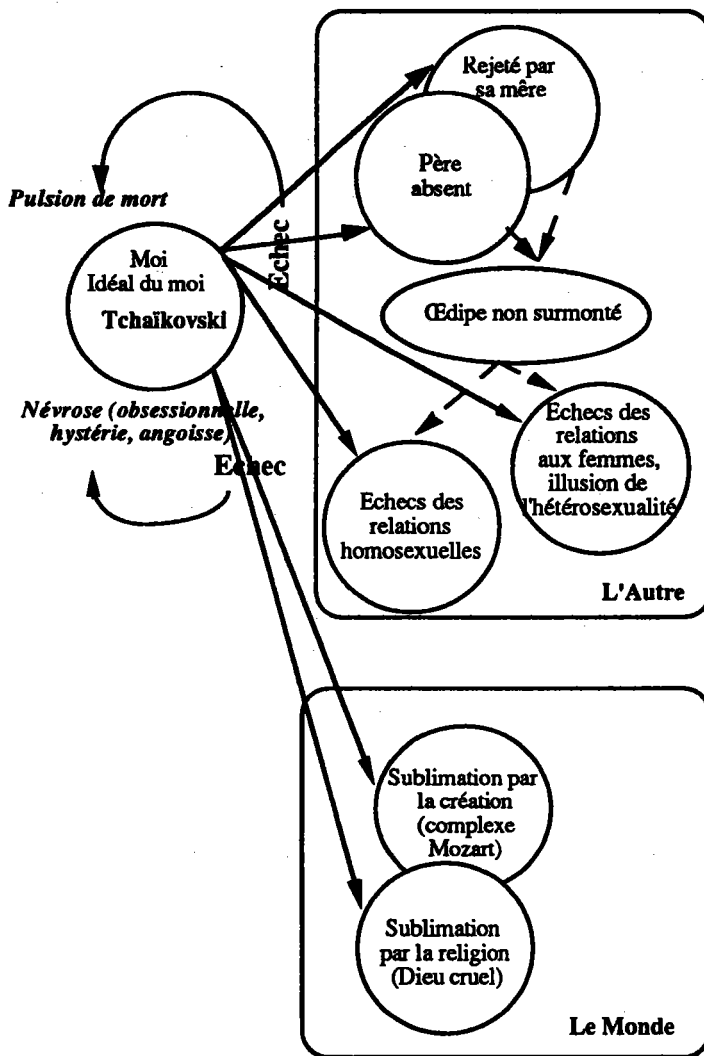
Tous les auteurs qui se sont intéressés à Tchaïkovski insistent sur la névrose dont celui-ci souffrait, sur les manifestations extérieures de cette affection de son psychisme et sur ses effets secondaires : accès d'hystérie, colère, hypochondrie, alcoolisme ; de plus, aucun des auteurs en question ne manque d'établir un lien entre ce polymorphisme pathologique et les grandes compositions musicales de l'artiste.

R. Stein mentionne dans *Tschaïkowsky* - bien que de manière allusive - ses relations amoureuses avec Apoukhtine, Kotek et son idylle (platonique) avec son neveu. En revanche il insiste longuement sur la personnalité de sa mère et l'influence qu'elle a exercé sur son fils. Klaus Mann privilégie pour sa part la relation avec Vladimir, qui, dans la deuxième partie, devient la figure centrale du roman et supprime notamment la mère, la sœur, les amis que la mort a ravis à Piotr Illitch Tchaïkovski¹⁴².

Les angoisses métaphysiques de Tchaïkovski, liées à la mort de ses proches, sont rapportées elles aussi par les biographes. En revanche, le caractère obsessionnel de ces dernières et la conception toute particulière de l'union mystique avec l'être aimé dans la mort, procèdent d'un fantasme propre à Klaus Mann, fantasme dont on retrouve la trace dans plusieurs de ses œuvres.

L'imbrication des thèmes est totale et ne sert au cours du récit qu'à faire ressortir la pulsion de mort, de sorte que l'on peut illustrer la personnalité de Piotr Illitch Tchaïkovski à l'aide du schéma suivant :

¹⁴² Cf. en annexe à ce chapitre la comparaison entre la structure du roman *Symphonie Pathétique* et celle de la biographie *Tschaïkowsky* de R. Stein.



Chez Tchaïkovski, l'idéal du Moi prédomine, dans son organisation psychopathologique. Cet Idéal du Moi, infantile, fixé dans des positions archaïques, aiguillonne sans cesse - au travers de la sphère artistique - les efforts de réassurance narcissique du compositeur, dont un autre aspect est la croyance en un Dieu rédempteur.

Mais comme le Moi de Tchaïkovski ne satisfait qu'incomplètement à ces hautes exigences de l'Idéal inaccessible, il en conçoit une impression de vide et d'ennui, reflet d'un malaise physique et psychique qui se manifeste à travers sa névrose. Cette dernière revêt diverses formes, celles de la névrose obsessionnelle, de l'hystérie et de la névrose d'angoisse.

Par ailleurs, la démarche religieuse qui entraîne Tchaïkovski à se réfugier dans une relation privilégiée avec un Dieu qui lui

apporterait « réconfort », débouche sur un autre échec, dû à l'impossibilité de se libérer d'une représentation concomitante d'un Dieu vengeur et cruel, très ou trop idéalisé.

Cet état a été décrit par Jean Bergeret dans la partie de son ouvrage *La dépression et les états-limites*¹⁴³, consacrée aux « états-limites ». Les caractéristiques des sujets présentant cette pathologie sont la crainte et le refus de la réalité (de l'âge, du temps qui passe), du contact avec autrui. Ceci les incite à adopter des attitudes de repli, de détachement du monde environnant et de refuge dans la solitude, uniquement rompue par des présences amies. On note également chez eux la conviction d'être porteur d'un secret, gage magique d'élection. Cela se manifeste chez Tchaïkovski par le sentiment d'être différent, plus digne que le commun des mortels, chargé par Dieu d'une mission. Ce sentiment s'accompagne alors d'une grande vulnérabilité et d'une hypersensibilité, qui le font éprouver la réalité extérieure comme une perpétuelle menace.

De ce fait, il est indéniable que Tchaïkovski redoute le contact avec autrui. Ceci se traduit dans sa vie par la reproduction de situations d'échecs sur le plan affectif. Il se berce de l'illusion de l'hétérosexualité, ce qui le conduit à se fiancer, puis à se marier, deux tentatives qui débouchent sur un misérable échec. Ses relations homosexuelles ne lui apportent pas plus de satisfaction, dans la mesure où il choisit des partenaires qui ne pourront répondre à ses sentiments, et où il est contraint de renoncer, de peur de souffrir et d'être englouti.

Nous l'avons suggéré, cette structuration très précaire plonge ses racines dans la petite enfance et la constellation parentale particulière de Tchaïkovski. La mère idéalisée est revêtue des caractéristiques habituellement propres au père, lequel occupe une place très accessoire. La relation dyadique à la mère, expression d'une félicité originaire, est cause d'une fixation à la phase orale précoce. Piotr Illitch Tchaïkovski ne pourra s'identifier ni au père, ni à la mère, et l'Œdipe non surmonté sera la cause de son homosexualité.

L'attitude ambivalente de la mère, qui, belle, lointaine et désirable, inspire les sentiments du fils, comme pour mieux les repousser, détermine chez Tchaïkovski le double mouvement du mal qui infiltre tout son être. Ce mouvement régressif ne cesse de l'amener à des situations réelles et fantasmatiques, en relation avec cette fixation,

¹⁴³ BERGERET, Jean. *La dépression et les états-limites*, Payot, Paris, 1987.

puis détermine une série d'attitudes et de comportements défensifs, parmi lesquels nous noterons les aménagements pervers qui accompagnent ces « états-limites » - névrose, solitude, refoulement, déni... - et les tentatives de sublimation à travers la musique et la religion.

Ces défenses ne sont malheureusement pas assez puissantes pour tenir en respect la pulsion de mort, qui se nourrit de tous les échecs subis par Tchaïkovski. Elle s'exprime chez lui à travers la compulsion de répétition, la fuite en avant, l'aspiration à l'état de repos absolu et le conduit au suicide.

Ce schéma est aisément vérifiable dans *Symphonie Pathétique*, où Klaus Mann, sans faire d'entorses majeures à la vérité biographique, privilégie certains aspects inconscients de son personnage.

Toutefois, un élément reste difficilement explicable : l'origine du choix de la musique comme mode d'expression. Il est, semble-t-il, lié à la perte de la mère et à la pulsion de mort, à ce besoin compulsif de « suivre » cette mère qui revient dans tout le roman. L'échec de la tentative de sublimation dans l'art est peut-être explicable par la nature des pulsions à sublimer. Il s'agirait ici plutôt de pulsions sexuelles perverses, morbides, dont la plus parfaite expression est la *Sixième symphonie*.

La longue plainte de l'*adagio* initial entraîne dans un monde placé sous le signe de la mélancolie. Cette musique est déchirante, même si, à l'image de la vie, le compositeur a su transcrire le murmure du vent et le retour du printemps dans les peupliers de Maïdanovo, les douceurs du pays natal, les souvenirs d'enfance et le flamboiement des couchers de soleil qui sont la brume dorée de sa nostalgie.

L'*allegro molto vivace* apporte la tourmente, la révolte, la volonté de puissance qui devient démesure, puis les déchirements de la vie. L'homme foudroyé ne peut résister au tumulte de sentiments contradictoires, qui expriment la vie, la lutte de la volonté créatrice et les épreuves de l'existence.

Malgré la gloire et les honneurs, la vie n'a pas été facile à Piotr Illitch Tchaïkovski et c'est un « vieillard » de 53 ans que nous voyons sur son dernier portrait. C'est sur lui-même qu'il gémit dans ce lent balancement qui a la couleur d'un requiem. C'est l'*adagio lamentoso* où battent les coups sourds d'un cœur lassé.

Nous pouvons trouver dans cette composition le même schéma que dans le roman qui s'attache plus particulièrement aux dernières années de Tchaïkovski, et qui, grâce aux caprices de la mémoire du compositeur, fait revivre certains événements passés.

Sur l'informulé de la musique, Klaus Mann a su mettre des mots. Ces derniers sonnent juste car il s'agit bien souvent de citations empruntées à d'autres de ses œuvres, notamment à ses propres autobiographies. Riche d'une expérience vaste et douloureuse, Klaus Mann a rencontré, malgré la différence d'âge, un homme qui lui ressemblait, pour lequel il a envisagé une fin à demi volontaire, prémonition de ce que serait la sienne quelques années plus tard.

Klaus Mann n'a pas tenté, ni souhaité psychanalyser Tchaïkovski, mais on ne peut que constater que son expérience personnelle ne pouvait que favoriser chez lui la connaissance en profondeur des mécanismes inconscients.

Les évocations, dans le roman, de l'émoi ressenti à la vue de jeunes gens correspondant à un idéal esthétique bien précis, les remarques désabusées sur l'aspect dérisoire de la gloire et sur le peu de valeur des témoignages d'admiration, les fréquents recours aux rêves et la représentation très esthétique de la mort, la description de la vie d'hôtel et du voyage, tout cela puise sa source dans l'expérience et le subconscient de l'auteur.

L'identification avec Tchaïkovski est inévitable, en raison des traits de caractères communs entre l'auteur et son personnage. Elle va parfois tellement loin que Klaus Mann se substitue à celui-ci. C'est notamment le cas lorsqu'il s'exprime sur la mort des personnes aimées, et lorsqu'il s'adresse à Dieu, comme nous l'avons démontré en comparant certaines citations de *Symphonie Pathétique* avec des extraits de *Der Wendepunkt*.

C'est également sans doute le cas, bien que ceci n'apparaisse pas aussi clairement dans son journal, ou dans les témoignages de ses proches, lorsqu'il met à nu sa souffrance de ne pas être un génie, ses doutes face à la critique et sa peur de manquer d'argent, qui est une peur déguisée de manquer d'amour.

La confrontation de ces fantasmes avec ceux qui sont présents dans les autres œuvres de fiction de Klaus Mann nous permettra d'aller plus loin dans l'interprétation du mythe personnel ainsi révélé.

Nous avançons pour l'instant l'hypothèse suivante : le respect de la réalité biographique constitue ici uniquement un moule, un masque derrière lequel l'auteur se glisse pour mieux celer son être le plus secret, qu'une nécessité intérieure contraint néanmoins à exprimer par transposition dans l'œuvre.

Cette attitude s'apparente ici à une attitude de déni, au même titre que la forclusion du nom du père, qui dans le roman est à peine mentionné. La même constatation vaut également pour la coexistence de l'amour homosexuel et de l'amour de Dieu, pour la projection des démons dans le rêve (forme de déni de la réalité) et les efforts de réassurance narcissique, qui échouent et entraînent des malaises psychosomatiques.

IV. Comparaison entre *Symphonie Pathétique* et *Mort à Venise*

Pour ouvrir un nouveau volet dans l'étude du mythe personnel de Klaus Mann, il est important à ce stade de souligner que la problématique sous-jacente à *Symphonie Pathétique* s'apparente à celle d'une œuvre de Thomas Mann, *Mort à Venise*. Cette dernière, écrite par le père à un âge sensiblement voisin de celui de Klaus lorsqu'il rédigea *Symphonie Pathétique*, se déroule dans le cadre fermé de la cité des doges, cadre prestigieux et morbide s'il en est. L'écrivain vieillissant, Gustav Aschenbach, y est emporté par la mort dont plusieurs rencontres l'avaient symboliquement averti. Que signifiait cet homme à la face camuse aperçu au cimetière de Munich et qui, bizarrement, lui avait fait éprouver une profonde envie de voyager. Que signifiait également ce « vieux beau » croisé sur le bateau, et qui offrait l'image d'une grotesque maturité camouflée en jeunesse ? Qui était donc ce bouffon qui chantait devant l'hôtel et dégageait une forte odeur de phénol ? Ces messagers sinistres venaient d'un monde malfaisant, d'un monde au-delà, auquel inconsciemment Aschenbach aspirait.

Tchaïkovski, lui-aussi, croyait aux présages. Son messager, Vladimir, qu'il voyait, la nuit, revêtir les traits de l'ange de la mort, était beau, et le compositeur l'aimait d'un amour à la fois passionné et paternel.

Le drame de Tchaïkovski présente un certain nombre d'analogies avec celui d'Aschenbach. Ainsi, on note entre les deux personnages des ressemblances telles que : l'âge, un sentiment de vieillesse

prématurée, qui pourrait donner à penser que la création détruirait plus les hommes qu'une autre activité.

Dans un de ses livres, Aschenbach avait remarqué que presque toute grandeur constante existe en vertu d'un « quand-même », à la façon d'un défi jeté aux mille empêchements qui constituent chagrin, tourment, pauvreté, abandon, fragilité, vice, passion. Thomas Mann décrivait Aschenbach ainsi :

« Le poète de tous ceux qui, à la frange de l'épuisement travaillent, qui sont accablés, usés déjà et tiennent debout encore, de ces moralistes de la prouesse qui, frêles de nature et manquant de facilité, réussissent à coup de volonté et par une sage économie à tirer d'eux des effets de grandeur. »¹⁴⁴

Après une lecture attentive, il est aisé de remarquer qu'Aschenbach et Tchaïkovski ont le même tempérament névrotique qui leur fait dans le même temps éprouver des sentiments contradictoires. Cet état que le père et le fils décrivent avec des mots semblables, reflète la même connaissance qu'ils avaient d'une névrose prouvée par leurs journaux intimes respectifs. En illustration de cette névrose, nous lisons sous la plume de Klaus Mann :

« Nous ne nous lassons pas de le voir surmonter son mal de vivre et de le traduire en langage artistique. Comme le spectacle de cette lutte nous émeut ! Car il doit lutter toujours cet enfant difficile de cette fin de siècle [...] Contre la douleur lancinante de la solitude à laquelle le condamne son destin personnel, contre le doute terrible qui le fait mettre en question et son talent et la valeur de son œuvre. Il lutte, il se contraint de résister, refuse de céder, c'est un héros que nous avons là. Chaque jour, il est la proie de la même tentation, abandonner, déposer les armes. Chaque fois, il se relève, il poursuit son chemin comme s'il détenait quelque message. »¹⁴⁵

¹⁴⁴ [Edition citée] : MANN, Thomas. *Der Tod in Venedig* in *Die Erzählungen*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1986, p. 504 : *Der Dichter all derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechterhaltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die, schwächlich von Wuchs und spröde von Mitteln, durch Willensverzückung und kluge Verwaltung sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkungen der Größe abgewinnen.*

¹⁴⁵ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 287 : *Unser Blick voll Ehrfurcht und Mitleid kann sich nicht satt sehen an seiner Schwermut und an dem edlen Trotz, mit dem er sie überwindet und zur Gestalt erlöst. Wie lieben wir das Schauspiel seines rührenden Kampfes Denn dieser schwierige Sohn des ausgehenden Jahrhunderts und seiner späten Kultur hat immer zu kämpfen: gegen den lähmenden Schmerz seiner Einsamkeit, zu der ihn sein*

A Berlin, Piotr Illitch Tchaïkovski qui regarde une statue de pierre blanche décorant de manière provocante une fontaine gelée, est assailli d'une angoisse irraisonnée :

« C'était un monsieur de pierre blanche, une statue qui décorait de cette manière provocante une fontaine gelée. Piotr Illitch Tchaïkovski regardait tout cela et il avait peur. Il se sentait envahi de crainte et de haine. Autour de lui, tout était hostile. Il était seul, sans défense, assailli de toutes parts. Jusqu'au ciel étincelant qui lui semblait inquiétant.

« Il détestait cette sculpture de pierre, il détestait cette avenue, le jardin zoologique enneigé, toute cette ville pompeuse et impériale. Il était la proie du désir suffocant d'être ailleurs, ailleurs et surtout pas là où il se trouvait. »¹⁴⁶

Cette angoisse, inexplicable si l'on ne tient pas compte des traumatismes qui ont impressionné le subconscient de Tchaïkovski, s'apparente ici à la phobie, caractéristique de l'hystérie.

Dans *Mort à Venise*, on peut lire :

« Le lendemain, le temps ne s'annonçait pas meilleur. Un vent de terre soufflait. Sous un ciel blafard et couvert, entre ses rives étroites et sans couleur, la mer reposait, morne, recroquevillée et retirée si avant qu'elle laissait à découvert une longue succession de bancs de sable. En ouvrant sa fenêtre, Aschenbach crut respirer l'odeur fétide des lagunes. Un trouble l'envahit. Dès ce moment il

persönlichstes naturgegebenes Schicksal verdammt ; gegen das quälende Mißtrauen, mit dem er das eigene Talent und die eigene Leistung, die sich aus vielen, einander widersprechenden Elementen zusammensetzt, anschaut, beurteilt und oft verwirft. Er kämpft, er zwingt sich zum Widerstand, will nicht nachgeben - also ist er ein Held. Er empfindet sich verpflichtet einem höheren Auftrag - also ist er demütig und fromm. Täglich kommt die Versuchung: nachzugeben, aufzuhören, das Handwerkszeug wegzuwerfen. Aber immer wieder nimmt der tief und bitter Angefochtene sich ungeheuer zusammen und rafft sich auf. Er setzt seinen Weg fort, wie einer, der eine geheimnisvolle und genau bestimmte Botschaft auszurichten hat.

¹⁴⁶ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 27 : *Der Herr war aus weißem Stein - eine Statue, die in herausfordernder Haltung einen zugefrorenen Brunnen zierte. All dies sah Peter Iljitsch und er fürchtete sich. Er empfand Furcht und Haß. Alles um ihn herum war ihm feindlich. Er fühlte sich vereinsamt, ausgeliefert, angegriffen von allen Seiten. Noch der blitzende Himmel bedrohte ihn. Er haßte die Steinfigur, er haßte die Straße, den verschneiten Tiergarten, die ganze kaiserliche und pompöse Stadt. Mit einer ungeheuren Dringlichkeit wünschte er sich, ganz woanders zu sein, nur nicht hier - nur nicht hier.*

pensa partir. Une fois déjà, des années auparavant, il s'était vu affligé d'un pareil temps et s'en était trouvé si mal qu'il avait dû quitter Venise précipitamment. Ne recommençait-il pas comme alors à sentir un malaise fâcheux, une pression dans les tempes, une pesanteur sur les paupières ? Un nouveau déplacement serait désagréable, mais si le vent ne tournait pas, il lui serait impossible de rester ici. »¹⁴⁷

Comme ici, où l'origine des troubles est indubitablement psychosomatique, Aschenbach est très souvent pris de malaises :

« Plus il allait, plus il sentait la torture de tomber dans un état abominable que l'air marin et le sirocco réunis peuvent amener, état de surexcitation. Ses yeux se voilèrent, sa poitrine se serra, il tremblait de fièvre, les artères battaient sous son crâne. »¹⁴⁸

Une réflexion sur les implications esthétiques de l'homosexualité est également présente chez Thomas et Klaus Mann. La fascination mortelle exercée par la beauté, qui se dégage des vers de Platen :

« Quiconque a regardé la beauté de ses yeux, est déjà voué à la mort. »¹⁴⁹,

pourrait tout aussi bien être mise en exergue de l'œuvre de Klaus Mann que de la *Mort à Venise*.

Aschenbach et Tchaïkovski sont deux artistes. Ce qui les fascine c'est le même type d'adolescent élégant, fin, distingué. Ce sont les joues

¹⁴⁷ MANN, Thomas. *Der Tod in Venedig*, p. 524 : *Das Wetter ließ sich am folgenden Tage nicht günstiger an. Landwind ging. Unter fahl bedecktem Himmel lag das Meer in stumpfer Ruhe, verschrumpft gleichsam, mit nüchtern nahem Horizont und so weit vom Strande zurückgetreten, daß es mehrere Reihen langer Sandbänke frei ließ. Als Aschenbach sein Fenster öffnete, glaubte er den fauligen Geruch der Lagune zu spüren. Unstimmung befahl ihn. Schon in diesem Augenblick dachte er an Abreise. Einmal, vor Jahren, hatte nach heiteren Frühlingswochen hier dies Wetter ihn heimgesucht und sein Befinden so schwer geschädigt, daß er Venedig wie ein Fliehender hatte verlassen müssen. Stellte nicht schon wieder die fiebrige Unlust von damals, der Druck in den Schläfen, die Schwere der Augenlieder sich ein. Noch einmal den Aufenthalt zu wechseln, würde lästig sein ; wenn aber der Wind nicht umschlug, so war seines Bleibens hier nicht.*

¹⁴⁸ MANN, Thomas. *Der Tod in Venedig*, p. 533 : *Je länger er ging, desto quälender bemächtigte sich seiner der abscheuliche Zustand, den die Seeluft zusammen mit dem Sirocco hervorbringen kann, und der zugleich Erregung und Erschlaffung ist. Peinlicher Schweiß brach ihm aus. Die Augen versagten den dienst, die Brust war beklommen, er fieberte, das Blut pochte im Kopf.*

¹⁴⁹ MANN, Thomas. *Der Tod in Venedig*, Prolog.

pâles de Siloti, les yeux étirés d'Apoukhtine, la grâce adolescente et fragile de Vladimir. Tazio est de cette même race, pâle, grave, comme conscient de sa perfection.

Le sentiment qui possède Piotr Illitch Tchaïkovski comme Aschenbach est dénué à leurs yeux de toute vulgarité et apparaît plutôt teinté d'un besoin de paternité refoulé.

On peut lire dans *Mort à Venise* :

« Et son cœur était rempli d'une tendresse paternelle, de l'inclination émue de celui dont le génie se dévoue à créer la beauté envers celui qui la possède. »¹⁵⁰

Chez le père comme chez le fils, on retrouve cet esthétisme passionné qui leur fait aimer toutes les formes d'art et *a fortiori* la beauté humaine. Cette dernière est mortelle, fragile et marquée de cette ombre qui mène au tombeau.

Le suicide est très souvent présent dans *Symphonie Pathétique*. Il n'est pas mentionné dans *Mort à Venise* mais plane comme une ombre sur le devenir d'Aschenbach qui vit un amour désespéré. Aschenbach sait d'abord inconsciemment que la mort rode et quand il l'apprend de façon certaine, il n'a même plus l'instinct vital de la fuite. Dans son cœur éperdu, il accepte cette mort dont Tazio sera involontairement cause et meurt en regardant l'éphèbe qu'il a suivi.

Tchaïkovski, pour sa part, implorait Vladimir sur son lit de mort :

« Montre-moi ton visage, ô, mon ange de la mort ! Ne te cache pas plus longtemps car l'heure est venue ! »¹⁵¹

Au terme de cette mise en parallèle de deux œuvres, il nous apparaît que si Klaus en écrivant *Symphonie Pathétique* se voyait lui-même à travers le personnage de Tchaïkovski, de manière sous-jacente à cette confession, il faisait très nettement apparaître sa ressemblance avec son père.

Les lois de l'hérédité sont mystérieuses et il semble permis - en se fondant sur les journaux intimes des deux hommes - de souligner que

¹⁵⁰ MANN, Thomas. *Der Tod in Venedig*, p. 532 : *Und eine väterliche Huld, die gerührte Hinneigung dessen, der sich opfernd im Geiste das Schöne zeugt, zu dem, der die Schönheit hat, erfüllte und bewegte sein Herz.*

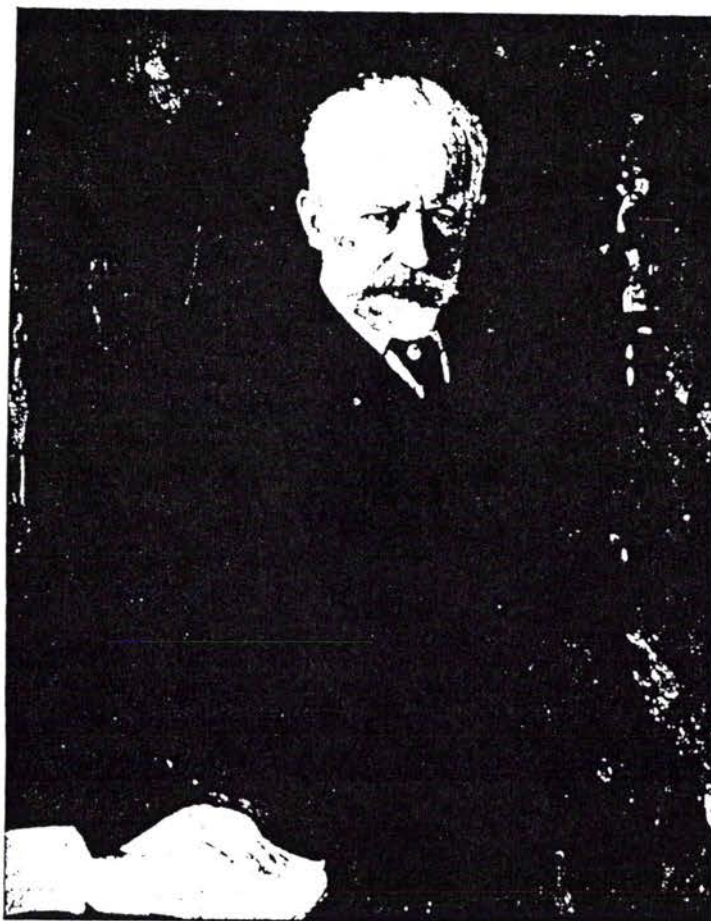
¹⁵¹ MANN, Klaus. *Symphonie Pathétique*, p. 272 : *Zeige mir dein Gesicht, mein Todesengel! Verstecke dich nicht länger vor mir, denn die Stunde ist da!*

Klaus Mann éprouvait un besoin d'écrire pour sublimer des pulsions caractérisées par un pessimisme morbide, par une attirance pour les éphèbes fragiles et en quelque sorte spiritualisés par une santé délicate. L'idéalisation de la mort par le père et par le fils est indéniable. Ils associent son image à une sorte de dignité. Il semble que pour eux la vie et ses manifestations quotidiennes ait quelque chose de vulgaire et qu'*a contrario* la mort, elle, apparaisse sous des dehors faits de distinction.

En revanche, la manière dont Klaus Mann réagissait à l'attrait de la mort ne ressemble pas à l'attitude de son père en la circonstance. Il semble que Thomas Mann ait réussi dans son œuvre à exorciser la mort, en lui conférant certains aspects démoniaques, alors que Klaus Mann s'est livré entièrement à la fascination qu'Eros Thanatos exerçait sur lui.

On ajoutera encore que le père et le fils ont combattu le fascisme, mais avec des moyens et un investissement personnel différents.

Thomas Mann, trop schopenhaurien pour croire vraiment à un monde futur fondamentalement meilleur a su garder la tête froide et regarder les événements avec un certain détachement. En revanche, Klaus, dont la constellation psychique était beaucoup plus fragile, n'a pu offrir au monde et au dur principe de réalité la même résistance et il a choisi, au terme d'une lutte acharnée, l'évasion dans la mort.



...c'est un « vieillard » de 53 ans que nous voyons sur son dernier portrait

ANNEXES AU CHAPITRE PREMIER

Comparaison entre les structures des deux biographies de Tchaïkovski, celle de Richard Stein et celle de Klaus Mann.

Manuscrit de Klaus Mann : La constellation des personnages dans *Symphonie Pathétique* et traduction en français.

TCHAÏKOWSKI (Richard Stein)

LA VIE DE PIOTR ILLITCH

Problématique de l'enfance (1840-1859).....	87
Le « Cas » Tchaïkovski	87
Les parents de Piotr Illitch	93
Les années d'enfance	98
Les années d'école.....	104
Métamorphose et ascension (1859-1869).....	111
Le jeune fonctionnaire	111
L'étudiant en musique de Saint Petersburg	117
Le professeur de théorie de Moscou.....	123
Tchaïkovski fiancé	128
Combats et méprises (1869-1877).....	35
Les trois opéras d'essai	135
La première demeure	143
Wagner et Tolstoï.....	150
Piotr Illitsch écrivain.....	160
Tchaïkovski époux	68
L'artiste (1877-1885)	176
Guérison au soleil.....	176
Le philosophe solitaire.....	185
Contemplation	193
Nouveaux combats	200
Les dernières années (1885-1893).....	207
La deuxième demeure.....	207
Tournées de concerts à l'étranger	215
Au sommet de la gloire.....	227
La fin	240

SYMPHONIE PATHÉTIQUE (Klaus Mann)

Table des Matières

PREMIÈRE PARTIE (TOURNÉE À L'ÉTRANGER 1887-1888)

- Chapitre 1 : Berlin (Décembre 1887)
- Chapitre 2 : Leipzig (Janvier 1888)
Rencontre avec Grieg et sa femme - Brahms
- Chapitre 3 : Berlin - Hambourg - Magdebourg - Leipzig
De nouveau Berlin : retrouve Désirée Artôt
- Chapitre 4 : Retour en arrière (Enfance : Mère, Fanny Dürbach, Sacha)
(Adolescence : Apoukhtine - Début de la carrière de compositeur)
- Chapitre 5 : Paris - Rencontre avec un voyou
Projet : Cinquième symphonie

DEUXIÈME PARTIE (DERNIÈRES ANNÉES 1888-1893)

- Chapitre 6 : Vladimir - Moscou (Composition) - Rome
- Chapitre 7 : Vie heureuse en compagnie de Vladimir à Frolowskoe
Madame von Meck cesse de lui verser sa rente Doutes religieux
- Chapitre 8 : Sacha malade - Doutes - Paris - Mort de Sacha - Voyage à New York
- Chapitre 9 : L'Amérique - Désir de mourir - Retour en Russie - Retrouvailles avec Fanny à Montbéliard
- Chapitre 10 : Vie mondaine à Moscou - Désir de mourir - Mort d'Apoukhtine - Sixième Symphonie (Symphonie-programme) - Suicide - Mort (6.11.1893)

Anton Rubinstein
Nikolaj R.

[Die pädagogische
Freunde. Ant. d. d. d.
ledig. d.
Die Diener.
(27)

Konst. Nation.

Alexander.

[Dasylor, d.
Volksw.]

Junge Leute

(W. d. Freund.)
Wladimir Bob.

[Der Jungling -
John d. Schwiter,
Ereid d. M. d. d.
Trick und Antw.
Ersatz für John
und G. d. d.]

Morante

Ladislav

Jungfrau

[Kamraden.
Nicht final.
Konstant.]

Modell -
Analyse

[Die Familien-
komplex.
Konstant.]

Der Vater

[Nicht final,
aber konstant.]

Die Konstante

[Morphologie -

Kotek.
Sokolowski

[Die J. d. d.
Freunde.
Platonische
Verlöbnis.]

Brahms

Grieg

Tsch.

Fächer.

Der Mutter.

[Verloren]

Sarka.

[Beginn der
Entscheidung,
dann Tod.]

Fanny Dinsbach.

Der Mutterliche.
Konstante.

Antonina

[Die Gattin.
Das bitterliche
Malkus.]

Die Arbeit

[Das mangelhafte
Abmessen. Die
harte Arbeit.]

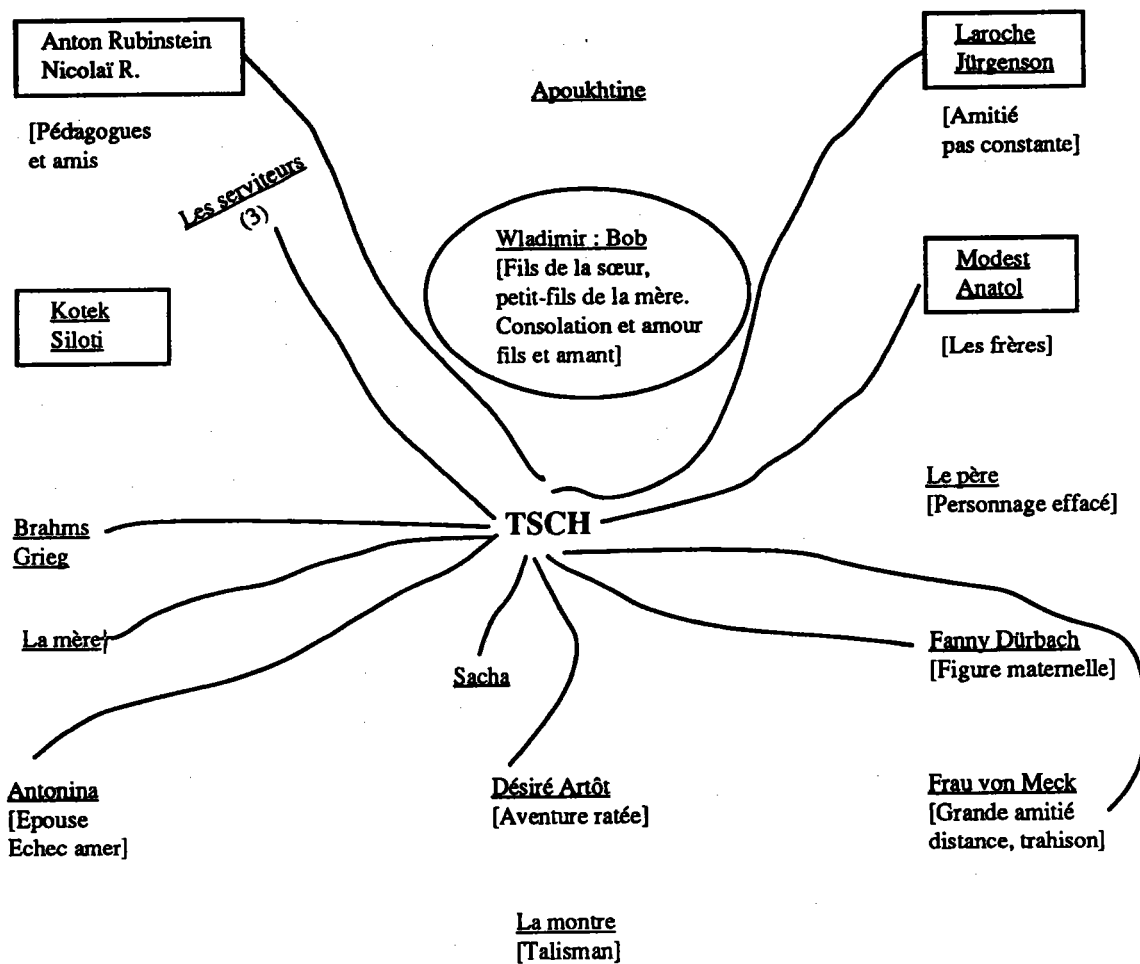
Franz J. Mack.

[Die vom Freund.
Die El. für die d. d.
Am S. d. d.
die Entscheidung.]

X der d. d. d.
Charm. Man
sind ihn
z. d. d.

Die Uhr [Talisman.]

Die Freundschaft



La constellation des personnages dans *Symphonie Pathétique* (traduction)

CHAPITRE II

KLAUS MANN ET L'HOMOSEXUALITÉ

L'objectif de notre analyse de *Symphonie Pathétique* était de prouver à quel degré l'auteur s'était identifié, dans toutes les composantes de son être, à son personnage. Cette identification pouvait sembler paradoxale puisque Klaus Mann avait ici choisi le genre littéraire de la « biographie ». Pourtant, à plusieurs reprises, le travail conscient de l'écrivain et la mise en œuvre de mécanismes inconscients semblaient se superposer dans ce roman biographique.

Le portrait psychique que nous avons pu dresser de Klaus Mann-Tchaïkovski comporte plusieurs facettes, dont chacune est source de conflits internes :

- l'homosexualité ;
- la création, en raison des doutes sur sa valeur ;
- le sentiment religieux, à la fois souffrance et réconfort ;
- la névrose, qui évolue vers la dépression.

Nous allons, dans le présent chapitre, nous intéresser au thème de l'homosexualité, tel qu'il apparaît dans les œuvres de fiction ainsi que les écrits autobiographiques de Klaus Mann, notamment son journal intime.

Pourquoi choisir ici de juxtaposer ces deux types d'écrits ? Ceci découle tout naturellement des premières constatations qui se sont imposées à nous, à l'issue du travail sur *Symphonie Pathétique*.

Klaus Mann est un auteur qui se dévoile autant, sinon plus, dans ses œuvres de fiction que dans ses autobiographies. Le seul moyen de progresser dans la recherche de son mythe personnel, c'est-à-dire de sa personnalité inconsciente et profonde, est de passer au crible tous les indices décelables dans ses écrits, d'interpréter ses silences comme ses déclarations explicites, en s'interrogeant sur le public auquel il s'adresse et les mécanismes de défense qu'il met en œuvre.

Nous partirons toutefois de l'analyse des œuvres de Klaus Mann, et non des éléments biographiques, que nous utiliserons seulement pour

vérifier nos hypothèses. Cette démarche nous semble en effet respecter le choix de Klaus Mann de s'exprimer à travers la littérature.

Par ailleurs, nous ne nous posons ni en thérapeutes, ni en techniciens de la psychanalyse, et lorsque nous sommes amenés à faire appel à cette science dans le cadre de ce travail, c'est essentiellement pour mettre de l'ordre dans nos conclusions, pour les exprimer de la manière scientifique adéquate. Klaus Mann est pour nous avant tout un écrivain, un intellectuel, dont la « névrose » a influencé l'œuvre et la vie.

I- L'homosexualité dans les œuvres de fiction

Le tableau figurant dans l'introduction¹, établi à partir des principaux romans de Klaus Mann, fait apparaître une première caractéristique de ses héros, l'homosexualité. Il est même permis, à ce stade, de parler de constante. Il semble donc qu'indépendamment de la chronologie et de la maturité de Klaus Mann, il n'y ait pas de rupture dans les représentations des figures inhérentes au mythe personnel de l'auteur. Toutes sont bien, à son image, des homosexuels, cherchant à se réaliser dans une activité artistique, fuyant les échecs dans des comportements d'addiction divers.

Nos premières investigations nous permettent toutefois de nuancer cette affirmation et de faire apparaître trois catégories de personnages et trois types de situations auxquelles ces derniers sont confrontés. Nous allons nous efforcer de démontrer qu'elles correspondent à différents stades du processus d'individuation de l'auteur.

La première catégorie est celle du jeune éphèbe, caractérisé par son hermaphrodisme. Elle coïncide en grande partie avec les œuvres de jeunesse de Klaus Mann², mais on rencontre également cette catégorie dans des œuvres ultérieures comme *Treffpunkt im Unendlichen* ou *Der Vulkan*.

¹ Cf. Introduction p. 40.

² Parmi les œuvres de jeunesse de Klaus Mann, nous comptons celles écrites entre 1924 et 1926, à savoir celles regroupées dans le recueil *Vor dem Leben*, la pièce de théâtre *Anja und Esther*, les nouvelles figurant dans le recueil *Abenteuer des Brautpaars : Die Jungen ; Der Vater lacht* et le roman *Der fromme Tanz*.

La deuxième est celle des personnages célèbres, confrontés, en raison de leur sexualité, à des situations d'échec. Il s'agit des héros d'*Alexander*, Roman der Utopie, de *Symphonie Pathétique* et de la nouvelle *Vergittertes Fenster*³.

Enfin une troisième catégorie correspond à une tentative de dépasser la dimension narcissique de cette forme de sexualité. Elle correspond à une démarche morale consciente chez l'auteur.

A. Hermaphrodisme des héros de Klaus Mann

Les œuvres de jeunesse expriment essentiellement, avec des nuances, la révolte de l'adolescent contre le monde des adultes. Le thème que l'on retrouve comme un fil conducteur dans le recueil *Vor dem Leben*, et notamment dans les *Légendes de Kaspar Hauser*, les nouvelles *Die Jungen*, *Der Vater lacht*, la pièce de théâtre *Anja und Esther* et le roman *Der fromme Tanz*, est le mal de vivre sans modèle. Les attitudes de défi qui en découlent, sont dirigées contre la génération des pères, dont les héros s'efforcent de se distinguer par une vie sans contraintes ni tabous sexuels ou moraux. La perversion, essentiellement l'homosexualité masculine ou féminine, parfois l'inceste, y jouent un rôle prépondérant.

Dans *Die Jungen*, où Klaus Mann s'est, de son propre aveu, représenté sous les traits de Harald⁴, l'auteur retranscrit l'amour ressenti par lui pour Uto Gartmann, un adolescent dont il fit la connaissance en pension⁵. La façon dont cet amour est relaté reste très pudique, très enfantine, au sens « angélique » du terme.

La même pudeur n'est plus de mise dans les œuvres où l'arrière plan autobiographique est l'objet d'une transposition plus élaborée.

3 [Edition citée] : MANN, Klaus. *Vergittertes Fenster*, in *Abenteuer des Brautpaars. Die Erzählung Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. R.G. Munchen 1981*, p. 214 et suivantes.

4 MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 149 : *Die meisten meiner novellistischen Versuche befaßten sich mit Typen und Problemen meiner eigenen Generation. Gleich die erste Geschichte, betitelt Die Jungen schildert die wunderlichen Verhältnisse in der Bergschule Hochwaldhausen mit nicht gerade diskreter Deutlichkeit.*

[La plupart de mes nouvelles avaient pour thème des types et des problèmes de ma génération. Déjà la première histoire intitulée *Die Jungen* dépeint les relations étranges dans l'école de montagne de Hochwaldhausen avec une précision pas vraiment discrète.]

5 Cf. MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 121 et suivantes.

Le héros de *Der fromme Tanz*, Andreas, évolue dans le demi-monde berlinois, parmi des êtres androgynes et décadents, homosexuels pour la plupart. Le premier roman de Klaus Mann qui traite ouvertement de l'homosexualité, voire de la bisexualité, peut passer, *a posteriori*, comme un acte courageux de la part de son auteur, qui n'allait pas manquer de s'attirer de véhémentes critiques, en avouant ainsi de manière non déguisée sa « perversion »⁶.

L'homosexualité, la prostitution, faisaient certes partie d'un certain « folklore » berlinois dans les années 20, que goûtait le milieu intellectuel et artiste, mais il ne faut pas oublier que l'Allemagne de Weimar était restée très puritaine. La législation contre les homosexuels (article 175 du Code Pénal) datant de 1871, ne fut abrogée qu'en 1969 et Stephan Zynda note qu'entre 1925 et 1926, 1226 personnes furent condamnés en Allemagne pour homosexualité⁷.

A côté du couple formé par Andreas et Niels, couple qui n'exista jamais vraiment, sauf dans les rêves d'Andreas, et qui, de ce fait, donne de la relation homosexuelle une image dépourvue de connotation sexuelle, le roman abonde en personnages ambigus qui entretiennent d'étranges liaisons.

La jeune femme androgyne, Barbara, dont Andreas fait la connaissance à la pension Meyerstein, où sont hébergées les jeunes artistes du roman, vit avec une danseuse mais aime secrètement Paul. Celui-ci ne parvient pas à exprimer son amour pour Andreas et, acceptant son échec, se donne la mort.

Paul est représenté comme un être fragile et inconsistant, dont la seule raison d'être serait l'amour. Klaus Mann le dépeint en des termes qui soulignent tout ce qui est morbide en lui, en fait un produit du contraste entre la mièvrerie presque choquante et la vocation au malheur qu'on lit dans son regard :

« Son visage, soigné à grand renfort d'eaux parfumées et d'essences, était d'un blanc laiteux. Andreas n'avait jamais vu de visage aussi vide. Les yeux qui, de ce visage, regardaient Andreas étaient sans éclat et d'une mateur inquiétante. »⁸

6 Cf. la définition freudienne de la « perversion » in FREUD, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, p. 18.

7 ZYNDA, Stefan. *Sexualität bei Klaus Mann*, p. 55.

8 [Edition citée] : MANN, Klaus. *Der fromme Tanz*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1986, p. 58 : *Sein Gesicht, säuberlich*

Niels, qui a éveillé la passion d'Andreas, a un enfant de la confidente de ce dernier, Franziska, qui est représentée comme très masculine. Un épisode du roman, significatif à cet égard, relate qu'un jeune homosexuel aborde Franziska dans un bar, la prenant pour un travesti⁹.

Pour compléter ce chassé-croisé de relations amoureuses, il faut encore évoquer le docteur Dorfbaum : il rencontre Andréas dans un cabaret, devient son protecteur et l'accompagne à la recherche de Niels. Dorfbaum oppose à la représentation de la jeunesse androgyne et névrosée, le personnage légèrement ridicule et pitoyable de l'homosexuel vieillissant, qui cherche, à travers ses relations amoureuses avec des jeunes gens, à assouvir à la fois un besoin de nature sexuelle et un désir refoulé de paternité.

D'une manière générale, on constate que tous les rapports amoureux évoqués dans *Der fromme Tanz* présentent un facteur commun : dans un couple il y a celui qui aime et souffre de son amour et celui qui est aimé et paraît insouciant. On décèle dans cette œuvre aussi le reflet d'une jeunesse en quête d'identification, prête à toutes les expériences, notamment dans le domaine de la sexualité, hésitant entre l'amour homosexuel et hétérosexuel. Pourtant le roman ne renferme pas de peinture sociale. Il ne constitue pas non plus une prise de position polémique en faveur de l'homosexualité, mais a pour objet de retracer en priorité le parcours initiatique d'Andreas. En dépit de sa vie agitée et de ses penchants homosexuels, ce personnage poursuit une quête métaphysique. Celle-ci l'amène à renoncer à son amour pour Niels et à se consacrer à l'amour de la création, envisagée comme manifestation omniprésente du mystère divin.

L'homosexualité n'apparaît dans *Der fromme Tanz* ni comme problématique, ni comme incompatible avec une certaine moralité.

L'identification de Klaus Mann au personnage d'Andreas ne permet pas, à ce stade de notre étude, de tirer d'autres conclusions que celle d'une certaine franchise de l'auteur sur sa perversion sexuelle. Sa description des quartiers « chauds » de Berlin et de sa population interlope reste superficielle et on y cherchera vainement la dimension de critique sociale. Ce monde n'a que peu de contacts avec

gepflegt mit allen Wässerchen und Essenzen war weißlich wie Milch und so leer, wie Andreas noch niemals ein Gesicht gesehen hatte. Glanzlos und beängstigend matt sahen aus diesem Gesicht die Augen Andreas an.

9 MANN, Klaus. *Der fromme Tanz*, p. 82.

la société bourgeoise et « bien-pensante », et si Klaus Mann n'éprouve pas le besoin de défendre les homosexuels, c'est qu'il ne se sent pas menacé, qu'il ne ressent pas, à ce stade de son développement psychique, le poids de la critique. Il semble plutôt qu'il recherche cette critique, cette marginalisation de la part des adultes, car il prend un certain plaisir à choquer. Et ainsi, il ajoute à la dimension narcissique de l'œuvre une teinte d'exhibitionnisme.

Ici, il faut cependant remarquer que la psychanalyse ne dissocie pas l'exhibitionnisme du voyeurisme. Dans *Plaidoyer pour une certaine anormalité*¹⁰, la psychanalyste Joyce Mac Dougall analyse le rapport entre création et perversion, et notamment les composantes exhibitionnistes et voyeuristes. Pour elle, il s'agit de deux aspects d'une même névrose, que l'on rencontre fréquemment chez les artistes. A cet endroit, il est permis de se demander si Klaus Mann n'éprouve pas un plaisir morbide à décrire une jeunesse vouée à la déchéance, symbolisée dans le roman par les jeunes travestis, Paul et Boris :

« Mais dans un coin était assis le petit Boris, paisible et hébété par le poison qu'il prenait constamment, son visage fragile soutenu avec lassitude, ses yeux émouvants, obscurcis du dedans. »¹¹

Un autre élément intéressant, qui illustre un aspect du mythe personnel de l'auteur, réside dans la description du personnage de Niels. Cet être insaisissable, plutôt inconsistant, cristallise les passions d'Andreas. Sa blondeur, sa démarche élastique et son apparente insouciance rappellent Hans Hansen, qui en toute innocence avait déjà séduit Tonio Kröger :

« Le fait était que Tonio aimait Hans Hansen et qu'il avait déjà beaucoup souffert à cause de lui. Celui qui aime le plus est la victime

10 MAC DOUGALL, Joyce. *Plaidoyer pour une certaine anormalité*, nrf, Gallimard, Paris, 1978, p. 18 et suivantes : *La scène sexuelle et le spectateur anonyme*. Joyce Mac Dougall illustre à l'aide d'exemples tirés de son expérience de thérapeute que le fait d'avoir assisté à une scène sexuelle fait fréquemment naître le besoin de la mettre en scène. Elle ajoute, p. 36 : « *Les activités que nous avons l'habitude de considérer comme perverses - voyeurisme, exhibitionnisme ... pourraient toutes faire partie de l'expérience d'une relation amoureuse normale.* »

11 MANN, Klaus. *Der fromme Tanz*, p. 81 : *Aber in einer Ecke saß der kleine Boris, sanft und benommen vom Gifte, das er dauernd nahm, das zarte Gesicht müd aufgestützt, die Augen rührend verdunkelt von innen heraus.*

et doit souffrir, cette simple et dure leçon était déjà venue s'imposer à son âme de 14 ans. »¹²

Les deux jeunes gens, proches en âge, qui ont déjà fait l'expérience de l'amour et de la souffrance, semblent appartenir à la même famille spirituelle et être appelés à connaître le même destin.

L'amour éprouvé par le héros de Klaus Mann pour le type de personnage incarné par Niels, s'accompagne de souffrances et débouche sur le renoncement, car l'individu objet de cet amour est fondamentalement hétérosexuel et sa sensibilité fruste ne lui permet pas de répondre aux sentiments passionnés qu'il suscite.

On rencontre le même type de situation dans *Anja und Esther*. Cette pièce, dont l'action se déroule dans un « home pour enfants difficiles », a, entre autres, pour thème l'amour très spiritualisé entre deux jeunes filles, Anja et Esther. Leur relation va être remise en question par l'irruption d'un personnage assez banal :

« C'est un garçon d'allure quelque peu prolétarienne, vêtu d'une espèce de costume de marin élimé et de la casquette assortie. »¹³

Pour le monde clos de l'institution dans laquelle il arrive, il représente la nouveauté et l'exotisme. La séduction qu'il exerce est telle que Kaspar, le frère d'Anja, y succombe aussi et décide de suivre en ville le couple formé par Erik et Esther. Anja reste alors seule, fidèle à sa passion, et repousse Jakob qui l'aime en secret depuis longtemps.

Au-delà de la complexité des relations, on remarque le même attachement pour un être différent, insensible au trouble qu'il crée, et le besoin éprouvé par l'auteur de donner à l'amour homosexuel une dimension « sacrée ». Nous étudierons ce besoin de manière approfondie dans le chapitre consacré à la religion, mais il est important d'évoquer cet aspect déjà à ce stade de notre travail.

12 [Edition citée] : MANN, Thomas. *Tonio Kröger* in *Die Erzählungen*, p. 300 : *Die Sache war die, daß Tonio Hans Hansen liebte und schon vieles um ihn gelitten hatte. Wer am meisten liebt, ist der Unterlegene und muß leiden -, diese schlichte und harte Lehre hatte seine verzehnjährige Seele bereits vom Leben entgegengenommen.*

13 [Edition citée] : MANN, Klaus. *Anja und Esther* in *Der siebente Engel*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1989, p. 19 : *Er ist ein Bursche von etwas proletarischem Aussehen, ineiner Art von ramponiertem Matrosenanzug mit dazugehöriger Mütze.*

Une variante de l'homosexuel incompris, solitaire et désespéré, est présentée dans le roman *Treffpunkt im Unendlichen*, écrit en 1932. Richard Darmstädter est un jeune juif qui est rejeté par son père et son milieu, et croit trouver l'amour en la personne de Walter. Mais Walter est en fait un jeune gigolo fruste et dépourvu de scrupules, mais hétérosexuel, qui se refuse à lui en se retranchant derrière une pseudo-moralité :

« « Mais quoi, ne commençons pas avec ça. Si c'était ce que tu cherchais, je retourne tout de suite à Berlin. » Je tremblais de peur qu'il ne soit capable de rentrer. Puis, à Marseille, lorsqu'il disparut immédiatement dans un bordel du port. »¹⁴

Walter partage toutefois les derniers jours de Richard à Nice dans un hôtel sur la *Promenade des Anglais*. Richard, non content de l'entretenir et de lui payer ses sorties dans les bars louches, lui lègue les restes de sa fortune et donne ainsi à son suicide un sens particulier, celui de la générosité gratuite, en même temps qu'il règle ses comptes avec son père, qu'il hait depuis l'enfance.

Treffpunkt im Unendlichen offre une vaste palette de personnages secondaires, dont beaucoup sont homosexuels, comme le chroniqueur mondain Maurice Larue ou la jeune femme de chambre, surnommée Froschele, qui aime sans espoir l'héroïne, Sonja. Klaus Mann dépeint également, avec beaucoup de détails, le milieu des noctambules et des travestis berlinois.

L'arrière-plan sur lequel se détache l'histoire d'amour des personnages centraux de *Treffpunkt im Unendlichen*, Sonja et Sébastien, rappelle les descriptions des œuvres citées plus haut. Il y manque toutefois la perspective religieuse et l'accomplissement personnel dans le renoncement qui lie la thématique de *Der fromme Tanz* à celle d'*Anja und Esther*.

Les souffrances de Richard Darmstädter et son amour d'intellectuel pour les êtres simples, de « race aryenne », sont les mêmes que celles éprouvées par Andreas dans le roman *Der fromme Tanz*. Elles rappellent *Tonio Kröger* et mettent ainsi en évidence le lien indéniable entre le mythe personnel du père et celui du fils :

14 [Edition citée] : MANN, Klaus. *Treffpunkt im Unendlichen*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1984, p. 175 : « Nee, du, mit so was fangen wir erst gar nicht an. Wenn du daraufhinauswolltest, fahre ich gleich zurück nach Berlin. « Ich zitterte vor Angst, er könnte fahren. Dann in Marseille, als er gleich in einem Hafepuff verschwand.

« En fait je voudrais encore écrire quelque chose. Une étude psychologique et médicale sur le masochisme de l'intellectuel face à l'être naïf, proche de la nature. La souffrance aveugle de l'esprit face à la créature simple. Son plaisir à se sacrifier...

« Chapitre entier sur l'amour de l'homme brun pour l'homme blond. L'amour du juif pour l'aryen. Fierté et humilité du juif. Se rabaisser devant celui que l'on méprise...

« Bêtises, je ne veux plus écrire aucune considération. Plus me regarder avec vanité dans le miroir et pratiquer à travers l'auto-analyse un culte de la personnalité profonde. Se sacrifier en silence. Mourir. »¹⁵

La deuxième partie du texte cité témoigne du besoin de Klaus Mann d'aller plus loin que les apparences, de descendre dans les profondeurs de l'être. La version sordide et désespérée du parcours de l'intellectuel qu'il offre ici, marque un pas de plus dans l'évolution vers le pessimisme. Car Darmstädter nie toute possibilité de sublimation par l'art ou les autres créations de l'esprit, et donne libre cours à ses pulsions masochistes qui trouvent leur satisfaction dans le suprême abandon, dans le retour volontaire au néant.

S'il nous paraît important de nous arrêter au cas de Darmstädter, c'est parce que le journal de Klaus Mann contient l'aveu que l'auteur s'est identifié à ce personnage, comme à d'autres auparavant :

« Parcours *Der fromme Tanz*. Avec beaucoup d'émotion et de honte... Quelle naïveté, quel enthousiasme mélancolique. C'est tout à fait moi - ce n'est plus du tout moi. Très loin de moi - très proche. Malgré tout heureux que cela existe ; cela sera un jour de nouveau vivant. (Cela, *Die Jungen, Sonja, Kindernovelle, Anja und Esther*,

15 MANN, Klaus. *Treffpunkt im Unendlichen*, p. 176 : *Eigentlich möchte ich doch noch einiges schreiben. Psychologisch-medizinische Betrachtung über den Masochismus des geistigen Menschen gegenüber dem naiven, naturnahen. Der Leidenrausch des Geistes vor der einfachen Kreatur. Seine Lust, sich aufzuopfern...*

Eigenes Kapitel über die Liebe des dunklen Menschen zum hellen. Die Liebe des jüdischen Menschen zum Arier. Stolz und Demut des Juden. Sich erniedrigen vor dem, den man verachtet...

Unsinn. Ich will überhaupt keine Betrachtungen mehr schreiben. Nicht mehr eitel mich selbst bespiegeln und durch Selbstanalyse heimlichen Selbstkult treiben. Sich stumm aufopfern. Sterben.

peut-être le chapitre du suicide à Nice et le haschisch de *Treffpunkt*, ...Qu'y aura-t-il encore ?) »¹⁶

Nous constatons ici que Klaus Mann ne fait pas mystère du lien étroit qui unit chez lui l'œuvre littéraire et la biographie. Ceci corrobore l'hypothèse selon laquelle l'auteur, par son identification à divers personnages, se crée un roman familial dont les membres reproduisent à des degrés divers une figure mythique issue de son propre inconscient.

On note en outre une tendance à nier toute notion de faute attachée à la perversion sexuelle. On cherchera vainement dans ses œuvres des représentations choquantes, ou encore des allusions à l'opinion publique et à une quelconque condamnation de l'homosexualité par la morale religieuse.

Pourtant, dans sa première autobiographie *Kind dieser Zeit*, publiée en 1932, il écrit à propos de ses expériences berlinoises :

« Il ne pouvait y avoir de pire péché, ni de plus répugnant, c'était vraiment délicieux. »¹⁷

On devine donc déjà chez l'auteur un déni d'une certaine réalité, évoquée dans les écrits autobiographiques, mais dont on ne retrouve pas trace dans ses romans. Le choix des termes « péché » et « répugnant » montre bien que Klaus était, déjà à cette époque parfaitement conscient du jugement porté par la religion et la morale bourgeoise sur l'inversion.

Dans *Anja und Esther*, le déni confine au défi. Anja qui vit avec Esther une passion très intense, rêve même de recevoir la consécration de l'Eglise, de voir cet amour reconnu par Dieu.

¹⁶ MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, edition spangenberg, München, 1989, annotation du 28 décembre 1933, p. 183 : Im Frommen Tanz. Mit wie viel Rührung und Beschämung. Was für eine Naivität, was für ein melancholischer Enthusiasmus. Sehr Ich - gar nicht mehr Ich. Sehr fremd - sehr nah. Beinah unheimlich. Trotz allem froh, dass es da ist ; es wird eines Tages wieder lebendig sein (Das, Die Jungen, Sonja, Kindernovelle, Anja und Esther, vielleicht Nizza-Selbstmord-Kapitel und » Haschich « aus Treffpunkt...Was wird noch kommen ?

¹⁷ [Edition citée] : MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1984, p. 156 : Sündiger und widerlicher konnte nichts mehr sein, es war wirklich ganz herrlich.

Dans cette pièce, comme dans *Der fromme Tanz*, l'homosexualité est représentée hors de toute dimension morale. Elle ne constitue qu'un aspect de plus de la révolte de Klaus Mann contre les bourgeois, manifestation extrême du conflit « père-fils » avoué dans *Kind dieser Zeit* :

« L'opposition père/fils ici évoquée figure moins au premier plan dans ce qui allait devenir le recueil *Vor dem Leben* (que dans *Der fromme Tanz* ou *Anja und Esther*) ou est beaucoup plus fortement déformée. C'est précisément à cette époque que j'essayais avec violence, étant intellectuellement dans beaucoup de domaines très dépendant de mon père, de faire apparaître ce que je ressentais en moi comme s'opposant à lui. »¹⁸

Il faut attendre la nouvelle *Abenteuer des Brautpaars*, écrite en 1929, pour déceler un soupçon de réprobation chez Jak, lorsque Gert, jeune femme à l'allure masculine, lui annonce par provocation qu'elle part à Copenhague rejoindre son amie :

« « Est-ce que cela vous étonne ? » demanda-t-elle encore, sur un ton extrêmement méprisant. Il fit une moue dégoûtée : « Non, en fait non. C'est à la mode maintenant. »¹⁹

L'aveu de Gert suscite d'ailleurs également l'intérêt de Jak puisqu'il tombe amoureux de la jeune lesbienne ; et celle-ci finira par abandonner sa compagne pour suivre le jeune homme.

La description des deux personnages principaux de *Abenteuer des Brautpaars* s'inscrit dans la droite ligne du mythe de l'homme « féminin » et de la femme « androgyne », qui constituent comme deux moitiés complémentaires d'un être unique, sexuellement indifférencié :

18 MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 179 : *Der hierangedeutete Vater-Sohn-Gegensatz tritt in dem Vor dem Leben-Band, wie er später wurde, weniger in den Vordergrund (als in Der fromme Tanz oder Anja und Esther) oder er ist viel stärker umstilisiert. Gerade damals, als ich intellektuell in vielem von meinem Vater abhängig war, versuchte ich heftig, das an mir herauszuarbeiten, was ich als ihm entgegengesetzt empfand.*

19 MANN, Klaus. *Abenteuer des Brautpaars*, p. 136 : « *Wundert Sie das? », fragte sie noch, äußerst verächtlich. Er machte eine angeekelte Miene: » Nein, eigentlich nicht. Das ist ja jetzt Mode. «*

« Elle avait un type de jeune aristocrate anglais, habitué à faire beaucoup de sport, lui par contre ressemblait plutôt à une bohémienne passionnée. »²⁰

Leur complémentarité n'est d'ailleurs pas que physique. Klaus Mann souligne :

« Ils étaient frère et sœur dans l'âme. »²¹

Nous verrons dans la partie consacrée aux relations familiales quelle importance le motif de la gemellité revêt dans l'œuvre de Klaus Mann.

Comment expliquer la rupture avec la dominante homosexuelle amorcée dans cette nouvelle ? S'agit-il à ce moment chez Klaus Mann d'un besoin de « rentrer dans le rang », de s'affranchir de l'étiquette d'auteur homosexuel ? Ressent-il les premiers doutes, les premières angoisses liées à ses penchants ? La nouvelle *Abenteuer des Brautpaars* ne permet pas à elle seule de répondre à cette question. L'amour de Jak pour Gert n'est d'ailleurs pas dépeint sous un jour idéalisé puisqu'il coïncide avec la déchéance morale de Jak qui, pour subsister, vole la caisse de son parti et trahit ainsi la confiance d'un ami.

Nous avons souligné, lors de l'étude des œuvres de fiction de Klaus Mann, deux caractéristiques de l'homosexualité de ses héros : le mélange de perversion et de pureté et l'indifférenciation sexuelle qui les conduit à rechercher des partenaires différents d'eux - parfois hétérosexuels - et par-là complémentaires. Cette recherche du double n'est cependant jamais couronnée de succès, parce que la quête des personnages, peu réaliste, repose sur une erreur fondamentale : ils ne se rendent pas compte qu'il est impossible d'aller à l'encontre de ses pulsions sexuelles car celles-ci sont le fruit d'une structuration psychique précoce.

L'échec de cette recherche du double, ressenti de façon plus ou moins marquée et plus ou moins cruelle par les héros de Klaus Mann, en fonction de leur degré de maturité psychique, est le reflet de l'échec affectif de l'auteur. Dans les pages de son journal, les

20 MANN, Klaus. *Abenteuer des Brautpaars*, p. 134 : *Sie hatte den Typ eines englischen jungen Aristokraten, der viel Sport zu treiben gewohnt ist, er hingegen sah mehr wie eine leidenschaftliche Zigeunerin aus.*

21 MANN, Klaus. *Abenteuer des Brautpaars*, p. 151 : *Sie waren Geschwister in ihrer Seele.*

évoqueries de la pulsion de mort sont indissociables du constat d'échec de la sexualité. On note, à la date du 2 juillet 1932 :

« Depuis que j'ai quitté Munich, depuis Babs, je n'ai fait l'amour que contre paiement comptant : il fallait que je paye. Des marins, des masseurs, des garçons qui faisaient le trottoir [...]. La force de poursuivre une relation unique de manière plus intime et plus approfondie n'est pas là. »²²

Plus désespérée encore, à une époque pourtant riche en expériences et fertile du point de vue littéraire, est la constatation du 5 juillet 1933 :

« Je réfléchis à toutes mes tentatives malheureuses ou à moitié heureuses. Dans certains cas : l'échec évident dû à la sexualité. Encore plus amers sont les autres, là où ce n'était pas le cas. (Surtout : René et Hans Aminoff). Les autres si nombreux. Comme il est rarement question de « malchance » dans ces derniers cas, la faute, l'échec doit venir de moi. Une explication : le fait que je réagis rarement - de plus en plus rarement - aux homosexuels... Je ne pourrai supporter les six mois qui viennent si je continue à vivre comme durant ces derniers mois... »²³

B. Biographies d'homosexuels

Dans les deux biographies *Alexander* et *Symphonie Pathétique* et dans la nouvelle biographique *Vergittertes Fenster* Klaus Mann franchit un nouveau pas vers le constat d'échec. Dans ces œuvres, qui ont toutes pour héros un homosexuel, l'homosexualité prend des

22 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 2 juillet 1933, p. 152 : *Ich habe, seit ich von München fort bin, seit Babs, die Liebe nur für Barzahlung gemacht ; ich mußte zahlen. Matrosen, Masseur, Strich [...]. Die Kraft, irgendeinem einzelnen Fall inniger und ausführlicher nachzugehen, ist nicht da.*

23 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 5 juillet 1933, p. 153 : *Ich überdenke all die mißglückten oder halb-geglückten Versuche. In einigen Fällen: deutlich das Scheitern am Sexuellen. Noch bitterer die anderen, wo es nicht daran lag. (Vor allem : René und Hans Aminoff). Die vielen anderen. Da es » Pech « in diesen letzten Dingen kaum gibt, muß eine Schuld, ein Versagen bei mir sein. Eine Erklärung daß ich selten - immer seltener - auf Schwuhle reagiere... Ich werde das Leben nicht aushalten, wenn ich das nächste halbe Jahr soweit erlebe, wie die letzten Monate...*

formes différentes. Nous verrons que c'est en fait pour mieux masquer le même drame intérieur.

Dans *Alexander*, l'homosexualité est pratiquée couramment répandue. Le père d'Alexandre, pourtant hétérosexuel, n'hésite pas à sacrifier à la mode en violant l'esclave Pausanias.

Alexandre éprouve quant à lui pour Clitus un amour très fort, qui le rend aveugle aux sentiments que lui porte un autre de ses proches, Héphaïstion. Cet échec sur le plan affectif aura pour conséquence le meurtre de Clitus et la mort d'Héphaïstion qui ne peut supporter la dernière humiliation que lui inflige Alexandre²⁴, son mépris et son infidélité.

En mourant, Alexandre reconnaît ses fautes au cours d'un dialogue avec l'ange redresseur de torts, émissaire d'un Dieu qui, en quelque sorte, cautionne l'homosexualité :

« « Tu as misérablement failli à ta mission ; tu aurais donc pu imaginer que l'heure de ta mort ne serait pas une fête délicieuse. »

« « Tous ceux que j'ai tués m'aimaient », se défendait-il sur son lit de mort. Et l'ange, non plus furieux, mais rempli de piété, de recueillement et de dignité répliqua :

« « La prochaine fois tu seras capable de mourir pour ceux que tu aimes. »²⁵

La relation triangulaire entre Alexandre, Clitus et Héphaïstion n'est pas sans rappeler celle qui est au centre des œuvres précédemment évoquées. Elle illustre ici une conception plus désespérée encore de l'amour, car elle conduit à la destruction des personnes chères. La perte de ces êtres est d'autant plus amère que l'échec est présent sur tous les plans. Alexandre a failli à sa mission, il n'a pu faire le bonheur ni de son peuple, ni de son entourage.

24 [Edition citée] : MANN, Klaus. *Alexander*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1985, p. 152 et suivantes [Il s'agit d'un spectacle trivial de noces collectives, organisées par Alexandre, auxquelles il ordonne à Héphaïstion de participer].

25 MANN, Klaus. *Alexander*, p. 179 : » *Du hast deine Sendung wesentlich verfehlt ; So hättest du dir denken können, daß deine Todesstunde kein Wonnefest sein würde.* «

» *Alle liebten mich , die ich tötete* «, *verteidigte sich der auf dem Lager. Und der Engel, nicht mehr wild, sondern ganz Andacht, Sammlung und Würde :*
» *Das nächste Mal wirst du so weit sein, daß du für die sterben kannst, die du liebst.* «

Si Klaus Mann s'est identifié à Alexandre, c'est à travers son homosexualité. Il écrit dans *Der Wendepunkt* :

« Je vivais en compagnie d'Alexandre, sa souffrance causée par Clitus, l'ami farouche, était aussi la mienne. »²⁶

Les siècles qui séparent les événements décrits de la date de rédaction du roman, créent la distance qui permet à Klaus Mann de faire d'Alexandre un héros, comme lui, homosexuel.

Les nombreuses évocations de la liberté des mœurs de l'époque, qui rappellent les *Dialogues* de Platon²⁷ et les descriptions du climat de camaraderie et d'homosexualité qui régnait dans l'armée d'Alexandre²⁸, traduisent peut-être une certaine nostalgie de l'auteur pour ces temps révolus ; peut-être faut-il y voir aussi l'aveu implicite qu'il a pris conscience des attaques et des humiliations que la société réserve à ceux qui s'écartent de la norme.

Outre l'accent mis sur l'homosexualité, un autre aspect de la liberté que l'auteur prend avec son modèle consiste dans la représentation de la cellule familiale, qui exagère la brutalité et la veulerie du père et fait du matriarcat le modèle social qu'Alexandre ne parviendra d'ailleurs pas à réaliser.

Olympia la mère d'Alexandre évoque en ces termes nostalgiques le matriarcat :

« Nous les femmes sommes plus douces, plus intelligentes, plus travailleuses que vous, nous en savons aussi plus sur les dieux. Sous notre règne la terre était presque le paradis. »²⁹.

26 MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 217 : *Ich lebte mit Alexander, sein Schmerz um Kleitos, den spröden Freund, war auch der meine.*

27 BUFFIERE, F. *Eros adolescent. La pédérastie dans la Grèce antique*, Belles Lettres, Paris, 1980.

28 MANN, Klaus. *Alexander*, p. 48 : *An diesem Morgen verband enthusiastische Kameradschaft den Alexander mit seinen Soldaten, die ebenso jung waren. Alle liebten sich untereinander : sie waren alle nicht älter als fünfundzwanzig, auch das Jahr stand im Anfang - und der Feldzug würde groß werden.* [Ce matin une camaraderie liait Alexandre à ses soldats, aussi jeunes que lui. Tous s'aimaient entre eux : ils n'avaient pas plus de 25 ans, l'année elle-même en était à son commencement - et la campagne serait glorieuse.]

29 MANN, Klaus. *Alexander*, p. 48 : *Wir Frauen sind milder, klüger, fleißiger als ihr, wir wissen auch mehr von den Göttern. Unter unserer Herrschaft war die Erde beinahe das Paradies.*

Au lieu de conquérir par la force, Alexandre est appelé par sa mère à instaurer le règne de l'amour, substituant son bras à celui de cette dernière. La mère d'Alexandre, dans la mesure où elle est représentée comme une figure dominatrice et où elle remplace le père, illustre ce que les psychanalystes nomment la « mère phallique », c'est-à-dire qu'elle est porteuse à la fois de traits maternels et de traits paternels. Nous évoquerons ce personnage plus en détail dans la deuxième partie, consacrée aux relations familiales.

Alexander s'achève, malgré la perspective de rédemption entrevue lors du dialogue entre le roi mourant et l'ange, par un échec. Il faut voir là une constatation pessimiste de l'absence de réciprocité dans toute relation amoureuse. La faillite d'Alexandre est, pour Klaus Mann, à mettre sur le compte de l'impossibilité d'un échange réel avec l'être aimé.

Dans *Vergittertes Fenster*, texte publié en 1937, Klaus Mann a choisi pour héros un autre monarque homosexuel qui connut un destin tragique, Louis II de Bavière. La nouvelle relate les derniers jours du souverain, emprisonné dans son château de Sarnberg. Klaus Mann fait défiler la vie du roi au moyen d'un long monologue. Parmi les nombreux reproches que s'adresse le prince déchu, la plupart concernent son homosexualité. Sa vie durant, il se serait laissé aller, contre sa religion, à ses penchants pour les beaux écuyers et à quelques passions plus élevées, comme celles que lui inspiraient Richard Wagner ou Joseph Kainz. Or, la religion catholique interdit cette forme d'amour et il est torturé par le remords.

Sa logique douloureuse lui fait fouetter ses amants passagers, car il pense ainsi apaiser la colère divine. Il satisfait dans le même temps ses penchants sadomasochistes. Tourmenté, Louis II s'est efforcé de réprimer ses pulsions qui, par épisodes, refaisaient surface. Dans son dialogue avec Dieu, les promesses de repentir alternent avec l'aveu de sa faiblesse et de la nature morbide de ses penchants :

« Sans cesse j'ai tout fait pour contenir ces pulsions interdites, maîtriser ces mauvaises envies. Je me suis toujours commandé à moi-même : « Garde-toi de l'amour interdit, hautement contre nature ! »[...] Cela ne servait à rien : je succombais de nouveau. Moi, le Roi, je péchais contre la loi royale - qui est aussi ta loi, ô, Seigneur mon Dieu ! Mais tu sais bien, ô Tout-puissant, combien Satan est fort dans notre pauvre chair - laquelle était poussière et redeviendra poussière. Je regrette, Seigneur. Je ne veux et ne peux plus penser à autre chose qu'à mon repentir. S'il existe quelque chose

que je puisse invoquer pour ma défense, c'est que j'ai beaucoup souffert. »³⁰

Ces propos prêtés à Louis II mettent l'accent sur sa souffrance, conséquence de l'incompatibilité entre sa sexualité et son sentiment religieux ; et cette souffrance a nourri la pulsion de mort du souverain.

Si le destin dont traite *Vergittertes Fenster* est tragique, c'est en partie en raison du déchirement entre Moi et Surmoi, entre pulsions perverses et idéal de pureté et de grandeur. Les tensions qui en découlent conduisent alors à la névrose. Le parcours de Louis II est encore plus douloureux et le bilan de sa vie plus désespéré que celui de Tchaïkovski, qui connut grâce à Wladimir une passion pure, qui fut pour lui un moyen de se rapprocher de Dieu.

Dans cette nouvelle, nous nous trouvons bien loin de la société libérale et sans carcan moral dépeinte dans *Alexander*, mais dans une société aux lois strictes, fondée sur une religion austère et répressive.

En 1937, après quatre années d'exil marquées en plus de difficultés de tous ordres et par de nombreuses déceptions sur le plan affectif, on remarque que le désespoir de Klaus Mann atteint un paroxysme. Dans *Vergittertes Fenster*, les notions de mort et d'homosexualité apparaissent étroitement liées et la dimension religieuse, partout présente, ne contient pas de promesse de salut mais constitue au contraire une source de tourments.

Les deux œuvres, *Vergittertes Fenster* et *Alexander*, auxquelles il convient d'ajouter le roman *Symphonie Pathétique* traité dans le chapitre précédent, marquent une rupture avec la représentation d'une jeunesse en crise et décrivent des destins achevés. L'auteur s'attache essentiellement à la maturité des héros, vécue comme problématique, car ils éprouvent le sentiment d'avoir gâché leurs

30 MANN, Klaus. *Vergittertes Fenster*, in *Abenteuer des Brautpaars*, p.234 : *Immer wieder habe ich alles darangesetzt, die verbotenen Triebe im Zaun zu halten, die bösen Lüste zu zügeln. Ich habe mir selber Befehle gegeben: » Enthalt dich der sündigen, höchst unnatürlichen Liebe! « [...] Nichts nützte: ich verging mich aufs neue. Ich, der König, frevelte gegen das königliche Gesetz - das auch Dein Gesetz ist, Herr Du mein Gott! Aber du weißt ja, Gewaltiger, wie stark Satan ist in unserem armen Fleische - welches Staub warund zu Staub zerfallen wird. Ich bereue, Herr. Gar keinen anderen Gedanken kann und will ich mehr fassen, außer dem einen, daß ich bereue. Wenn es irgend etwas gibt, was ich zu meiner Entschuldigung anführen darf, so ist es daß ich sehr gelitten habe.*

possibilités et se sont réfugiés dans la névrose. Le choix de Klaus Mann de dépeindre des personnages qui partagent la même sexualité perverse, peut être interprété comme un besoin de trouver des modèles, de s'identifier à des héros susceptibles d'idéalisation. Cependant, le parti-pris négatif et l'accent mis dans ces œuvres sur l'échec, sont préoccupants, et il est permis de s'interroger sur la fonction cathartique pour l'auteur d'une telle identification.

C. Abandon de l'homosexualité comme norme de la relation à l'« Autre »

La troisième catégorie de personnages et de situations que nous avons retenue, est en quelque sorte une catégorie hybride. D'une part, on note toujours l'attachement de Klaus Mann aux représentations de héros androgynes, proches de ceux des œuvres de jeunesse, d'autre part, les personnages principaux ne sont plus des homosexuels.

Dans les romans de la maturité, *Treffpunkt im Unendlichen*, *Flucht in den Norden*, *Mephisto* et *Der Vulkan*, Klaus Mann met en scène des destins hétérosexuels. Parallèlement, on voit apparaître le thème de l'engagement politique, rendu nécessaire par la gravité des événements qui se produisaient en Allemagne. La moralité politique et sociale est-elle incompatible avec la perversion sexuelle ? Cette hypothèse semble justifiée dans *Flucht in den Norden* et *Der Vulkan*, où le choix politique finit par l'emporter.

Notre méthode qui jusqu'à maintenant s'est efforcée, après l'analyse des textes, de rechercher la réalité sous-jacente à la fiction, nous livre des détails troublants, qui traduisent l'oscillation de l'auteur lui-même entre homosexualité et hétérosexualité

Klaus Mann a connu lors d'un voyage en Finlande celui qui lui a servi de modèle pour le personnage de Ragnar, héros masculin de *Flucht in den Norden* et, d'après le témoignage de son journal, il a eu avec lui une liaison³¹. Or, dans son roman, il fait de cet ami un personnage hétérosexuel.

31 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 5 Juillet 1933, p. 153 : *Noch bitterer die anderen, wo es nicht daran lag. (Vor allem : René und Hans Aminoff)*.
[Encore plus amers les autres, là où ce n'était pas le cas. (Surtout : René et Hans Aminoff)].

Dans *Flucht in den Norden*, l'hétérofixation de la relation entre Ragnar et Johanna - qui par ailleurs présente au physique et au moral des traits masculins³² - peut s'expliquer par le besoin de protéger la réputation de son ami aux yeux des lecteurs. On peut également y déceler une attitude de déni, le désir de gommer les allusions à sa propre sexualité. C'est la thèse défendue par Lutz Winckler³³ qui affirme qu'il existe un lien entre la conscience idéologique de Klaus Mann et l'amputation de sa libido.

De même, pour le portrait d'acteur arriviste et sans scrupules, dressé dans *Mephisto*, Klaus Mann a pris comme modèle son ex-beau-frère, Gustav Gründgens, homosexuel notoire³⁴. S'il n'en a pas fait un modèle de vertu - ses relations avec la danseuse noire et son comportement sadomasochiste l'empêchent de porter l'étiquette d'homme « moral » au sens conventionnel du terme - il refuse de le distinguer de la norme bourgeoise du fait de sa sexualité. Une des raisons qui inspire cette option est vraisemblablement le désir d'éviter toute assimilation sommaire entre nazis et homosexuels. Mais il est permis d'en imaginer d'autres, plus intimes, que nous évoquerons dans le chapitre consacré aux relations entre Klaus et sa sœur Erika.

Une autre illustration du dépassement de la problématique homosexuelle chez Klaus Mann nous est livrée dans *Der Vulkan* à travers le destin de Kikjou. Ce dernier avait eu une liaison avec l'écrivain Martin Korella. Pieux et pervers à la fois, il avait abandonné son ami, par lâcheté sans doute, sans jamais avoir tenté de le sauver, comme fasciné par le spectacle de sa déchéance. Après la mort de Martin, Kikjou rêve qu'il rencontre un ange. Ce dernier qui, dans ses travestissements, annonce étrangement le diable de Palestrina du roman *Doktor Faustus*³⁵, communique avec lui, en un

32 MANN, Klaus. *Flucht in den Norden*, p. 24 : *Das Gesicht Johannas war frischer und knabenhafter... Sehr liebenswert war die helle Stirn, und herrlich die Formung des Hinterkopfes, der, weit und edel ausladend, einem kühnen und begabten Knaben zu gehören schien.*

[Le visage de Johanna était plus juvénile et plus masculin... Son front clair était très charmant et la courbe de sa nuque bien bombée semblait appartenir à un jeune garçon hardi et intelligent.]

33 WINCKLER, Lutz. *Artist und Aktivist. Zum Künstlerthema in den Exilromanen Klaus Manns*, in *Klaus Mann. Text und Kritik* 93/94, München, 1987, p. 73-87.

34 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 19 décembre 1930, p. 20 : *Auch viel, und böse, an Gustaf und seinen Charly gedacht, die eben draussen bei Ricki sind.*

35 MANN, Thomas. *Doktor Faustus*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, Bd. 1230, 1984.

dialogue d'allure mystique, dans lequel transparaît l'auteur qui à 16 ans se délectait à la lecture des mystiques rhénans³⁶. De ce dialogue naît le désir de Kikjou de poursuivre l'œuvre inachevée de Martin, de sublimer ainsi dans l'écriture et l'engagement politique son amour défendu.

Kikjou, seul dans sa chambre, repentant, s'accuse de ses faiblesses. Cependant, il reste confiant en l'amour de Dieu, d'un Dieu qui considère que les homosexuels sont des êtres humains à part entière, ni meilleurs, ni pires que les autres :

« Peut-être que Dieu que j'aime trouve aimable ce que les hommes dans leur folie trouvent répugnant. Nous ne savons pas quand nous suscitons le dégoût et quand nous suscitons la joie. Mais j'ai besoin de quelques jours calmes pour réfléchir. »³⁷

« « Je le peux [te quitter] » cria Kikjou. « Car je veux vivre. Dieu ne m'a pas créé pour que je sombre dans la déchéance. Ce que nous faisons, c'est un péché contre le Saint Esprit. »³⁸

Derrière ces propos on décèle à la fois la peur de la vengeance divine et le besoin de se décharger de sa faute sur un autre.

Après la mort de Martin, David, émigré juif, excédé par la piété démonstrative de Kikjou lui crie :

« Epargnez-vous vos vœux pieux et vos prières ! Si votre cher Dieu existait vraiment, Martin en a été plus proche que vous avec tous vos discours et vos litanies. »³⁹

C'est la voix et la conviction de Klaus Mann, sa Foi dans la miséricorde divine qui s'expriment ici par la bouche de David.

36 MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 109 et suivantes.

37 [Edition citée] : MANN, Klaus. *Der Vulkan*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1986, p. 95 : » *Vielleicht ist dem lieben Gott besonders wohlgefällig, was die Menschen in ihrer Torheit für entsetzlich halten. Uns wird nicht mitgeteilt, wann wir Anstoß und wann wir Freude erregen. Aber ich brauche ein paar stille Tage, um nachzudenken.* «

38 MANN, Klaus. *Der Vulkan* p. 229 : » *Ich kann es [dich verlassen].* « *schrie Kikjou.* » *Denn ich will leben. Gott hat mich nicht dazu geschaffen, daß ich mich zugrunderichte. Was wir treiben, das ist die Sünde wider den Heiligen Geist.* «

39 MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 314 : *Sparen Sie sich Ihre frommen Wünsche und Gebete! Wenn es Ihren lieben Gott überhaupt geben sollte, dann ist Martin ihm näher gewesen als Sie, mit allen Ihren Sprüchen und Litaneien.*

Kikjou, qui a eu la révélation de sa mission lors de sa rencontre avec l'ange, répond alors humblement :

« Vous avez sans doute raison. Nous ne savons pas qui le Seigneur aime, qui il préfère. »⁴⁰

Les autres personnages du roman, figures d'émigrés pour lesquels Klaus Mann s'est largement inspiré de son entourage, connaissent, en fonction de leur nature et de leurs pulsions, des itinéraires divers.

Si le destin dramatique de Martin Korella ne constitue qu'une action parallèle du roman, ce dernier ne marque pas de rupture avec la peinture du milieu homosexuel des autres œuvres et comporte de nombreux personnages androgynes, comme l'artiste Emma von Barlow. L'héroïne, Marion, sous les traits de laquelle d'aucuns, à commencer par Thomas Mann ont reconnu Erika⁴¹, présente une troublante analogie avec les personnages féminins de Sonja⁴² et de Johanna⁴³. Son dynamisme, son énergie vitale, triomphent d'ailleurs sur la composante morbide de sa personnalité, son caractère « féminin »⁴⁴ en quelque sorte :

« « Tu étais trop active », lui reproche Benjamin son mari, « Tu as aimé tes jeunes amis - presque comme un homme doit aimer une femme. »⁴⁵

Plus forte que sa sœur Tilly, qui s'était donnée à un réfugié, en avait payé les conséquences de sa vie, et apparaissait victime en quelque sorte de ses pulsions et de sa fragilité psychique, Marion représente pour Klaus Mann un modèle, un idéal, auquel il souhaiterait lui-même s'identifier.

40 MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 314 : *Wahrscheinlich haben Sie recht. Wir wissen nicht, wen der Herr liebt und bevorzugt.*

41 MANN, Klaus. *Briefe und Antworten*, p. 390.

42 Héroïne du roman *Treffpunkt im Unendlichen*.

43 Héroïne du roman *Flucht in den Norden*.

44 Pour S. FREUD, l'être humain renferme des traits de caractère masculins (qui le poussent à l'action) et des traits de caractère féminins (qui le poussent à éviter les tensions, à se réfugier dans le néant).

Cf. FREUD, Sigmund. *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, Gallimard, Paris, 1962, p. 29 : « Un certain degré d'hermaphrodisme anatomique est normal... La notion qui découle de ces faits connus depuis longtemps déjà est celle d'un organisme bisexuel à l'origine, et qui, au cours de l'évolution, s'oriente vers la monosexualité, tout en conservant quelques restes atrophiés du sexe contraire. »

45 MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 465 : « Du warst zu aktiv. « » Du hast deine jungen Freunde geliebt - beinah wie ein Mann die Frau lieben soll. «

Der Vulkan, qui retrace la lutte des exilés, est délibérément placé sous le signe de l'engagement et du combat politique. La rupture avec le climat décadent des œuvres de jeunesse, bien qu'elle ne soit pas complète, constitue malgré tout une étape décisive. Si les perversions de toutes natures sont présentes dans le roman, elles n'y jouent plus qu'un rôle de second plan, celui de coulisse de la pulsion de mort.

Le roman s'achève sur une perspective de réconciliation entre Dieu et ses créatures, toutes ses créatures. Dieu lui-même s'adresse à la création dans un dialogue imaginaire avec Kikjou :

« Votre rire et vos pleurs sont agréables à mes oreilles, votre sourire m'émeut, comme m'émeuvent vos étreintes, les baisers que vous échangez, le plaisir que vous éprouvez ensemble. Cela me plaît de vous voir manger et boire. Dans tout ce que vous faites, il y a du plaisir : mon plaisir ! Mon bonheur de père ! Jusque dans vos souffrances, je peux deviner le plaisir ; chacun de vos sentiments m'est agréable. J'aime vos mains lorsqu'elles saisissent et lorsqu'elles reposent. J'aime vos corps vivants et vos visages qui sont vivants. »⁴⁶

Cet amour universel est amour du père, reconnaissance par celui-ci de ses enfants, de leur nature et acceptation de cette dernière. On mesure ici la distance qui sépare cette forme de religion particulièrement tolérante, du dogme catholique... Le rêve de Kikjou, son exaltation extatique ne sont-ils pas la cristallisation du besoin utopique de l'auteur de trouver un réconfort, en cette période où toutes les valeurs morales semblent remises en question ?

Dans son essai *Die Linke und das Laster*⁴⁷, Klaus Mann avait déjà pris la défense des homosexuels. Dans une de ses dernières lettres, écrite peu de temps avant sa mort, il lance, sur le ton de la provocation, un appel en faveur des homosexuels qu'il souhaite voir occuper dans un nouvel Etat les plus hautes fonctions :

46 MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 553 : *Euer Lachen und euer Weinen klingen Mir angenehm, euer Lächeln rührt Mich, Mich rühren eure Umarmungen, die Küsse, die ihr tauscht, die Lust, die ihr beienander empfindet. Es gefällt Mir, euch essen und trinken zu sehen. In alles, was ihr tut, ist Lust gemischt - : Meine Lust ! meine väterliche Wonne ! Noch in euren Schmerzen kann Ich die Lust erraten ; jeder eurer Affekte ist Mir Wohlbehagen. Ich liebe eure Hände, wenn sie zupacken und wenn sie ruhen. Ich liebe eure lebendigen Körper und eure Gesichter, die lebendig sind.*

47 [Edition citée] : MANN, Klaus. *Die Linke und das Laster in Heute und Morgen*, Nymphenburger Verlagshandlung, München, 1969, p. 130-137.

« Je ferais en sorte que seuls les pédérastes obtiennent des postes intéressants ; la morphine bienfaisante sera mise en vente libre. »⁴⁸

L'amertume perceptible sous la fanfaronnade souligne le désespoir de l'auteur et permet de prendre la mesure du cheminement accompli depuis la première vision, toute esthétique et déculpabilisée, de l'homosexualité, à ses débuts. L'exil, les déceptions et persécutions liées à l'homosexualité font naître les premiers doutes dans la bonté de Dieu et le pardon des fautes, et Klaus Mann constate ici implicitement son échec social et personnel.

D. Interprétation psychanalytique.

En tant qu'homosexuel, Klaus Mann a longtemps cherché dans la littérature des modèles qui lui permettent de justifier sa sexualité et son Moi d'homosexuel vis-à-vis de sa conscience, de son Surmoi. La psychanalyse voit d'ailleurs derrière cette quête un désir de substituer au père d'autres modèles, plus susceptibles d'idéalisation.

Or, si l'on considère les personnages de Klaus Mann, qu'il s'agisse des héros des biographies ou des nouvelles biographiques, on s'aperçoit que le choix de l'auteur s'est porté sur des êtres en situation d'échec : un conquérant qui faillit à sa mission, un artiste doutant de sa valeur et un monarque névrosé, tourmenté par le choix difficile entre sa sexualité et sa religion.

Dans les trois cas, l'échec social et personnel, provient d'une incompatibilité entre le principe de réalité et le Surmoi, qui s'est fixé des objectifs trop élevés, compte tenu de la constitution initiale, de la fragilité psychique du héros homosexuel. L'échec de la sublimation à travers l'art ou la religion, tel qu'il est décrit ici par Klaus Mann, est aveu implicite des doutes de ce dernier sur sa propre activité créatrice.

Cet aveu marque une étape dans le parcours littéraire de Klaus Mann, qui prend ses distances par rapport à l'auto-satisfaction, au narcissisme perceptible dans ses œuvres de jeunesse. Ces dernières donnaient de l'homosexualité une vision déproblématisée, illustrée par des personnages jeunes et beaux, ni vraiment hommes, ni

48 MANN, Klaus. *Briefe und Antworten*, lettre du 15 mai 1949, p. 619 : *Ich würde auch dafür sorgen, daß nur Schwule gute Stellungen kriegen ; der Verkauf des heilsamen Morphium wird freigegeben.*

vraiment femmes, figures semble-t-il figées dans leur hermaphrodisme, sans que cela n'entraîne de doutes sur leur identité profonde, et derrière lesquels se profile l'image dédoublée d'un auteur encore immature, « gâté par la vie ».

Or, ainsi que Freud l'a exposé dans son essai *Les aberrations sexuelles*⁴⁹, l'indifférenciation sexuelle, encore appelée « hermaphrodisme psychique », est responsable d'une fragilité mentale du sujet, moins apte que l'hétérosexuel à faire face aux attaques de l'extérieur.

Cette fragilité, cette faille de la personnalité, par laquelle s'infiltré la pulsion de mort, apparaît incontestablement dans le journal de Klaus Mann, où sont étroitement associées les allusions aux déceptions sentimentales, à la prise de drogue, aux insomnies et aux doutes existentiels.

La troisième phase de l'évolution du motif de l'homosexualité dans l'œuvre de Klaus Mann coïncide avec le début de l'exil et avec une période créatrice très féconde et pourrait s'intituler « phase hétérofixée ». Les héros de ses romans d'exil ne sont plus homosexuels. Nous avons pu interpréter ce choix comme concomitant d'une prise de conscience morale au plan conscient et ajouterons l'hypothèse d'une aspiration inconsciente à la pureté.

Gert Mattenklott a écrit que l'homosexualité de Klaus Mann est le plus profond scandale de sa vie et le thème fondamental de son œuvre⁵⁰. Nous pensons avoir démontré au cours de notre analyse, qui découle de la représentation schématique du premier tableau de l'introduction, la justesse du postulat de G. Mattenklott. L'allusion que celui-ci fait au scandale renvoie naturellement à la réception des œuvres de Klaus Mann par son public. Par ailleurs, il est impossible de séparer chez Klaus Mann l'œuvre et la vie, ce qui, replacé sur le plan de l'inconscient, explique la nature de ses tourments.

Klaus Mann, sensible de ce fait à la critique (son journal et ses écrits autobiographiques le prouvent) a pu souffrir de se sentir rejeté à certains moments de sa vie, et éprouver de la même manière un sentiment de dégoût vis-à-vis de lui-même. Nous avons noté, en réaction à ce sentiment, l'émergence d'un parti pris religieux et

49 FREUD, Sigmund. *Les aberrations sexuelles* in *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, p. 19-65.

50 MATTENKLOTT, Gert. *Die Wunde Homosexualität. Klaus Mann in Nach links gewendet*, Argument Studienhefte 42, Berlin, 1980, p. 12-21.

d'une perspective rédemptrice dans *Der Vulkan*. Ces deux éléments illustrent bien chez lui une volonté de spiritualisation.

En revanche, l'ancrage de l'œuvre dans le pessimisme lorsqu'il s'agit de destins individuels d'homosexuels, notamment de Richard Darmstädter, de Froschele et de Martin Korella, les associations morbides : homosexualité, drogue, solitude, échec de la sublimation, traduisent la remontée à la surface de la pulsion de mort, qui se manifeste à travers tous les comportements d'addiction mentionnés plus haut.

Afin de vérifier ces hypothèses, nous allons à présent nous consacrer à l'étude des éléments biographiques, évoqués par l'auteur dans son Journal intime.

II- L'homosexualité dans les *Tagebücher* de Klaus Mann

La mise en évidence de trois types d'œuvres dans lesquelles Klaus Mann traite de l'homosexualité, nous a permis de conclure à une constante de la représentation de ce thème, tandis que les destins des homosexuels subissent une nette évolution vers le pessimisme. Les efforts de dépassement de la problématique homosexuelle, amorcés dans la dernière phase créatrice de Klaus Mann, s'apparentent à des attitudes de défense. Ils équivalent à un parti pris moral qui, dans le subconscient de l'auteur, devient de plus en plus incompatible avec la perversion sexuelle.

L'étude des *Tagebücher* de Klaus Mann, qui couvrent la période comprise entre 1931 et 1949, nous permettra tout d'abord de vérifier nos hypothèses d'identification, avancées à l'issue du travail effectué sur *Symphonie Pathétique*. Nous pourrions ensuite aller plus loin dans la découverte du mythe personnel de l'auteur, dont les rêves, les fantasmes, tels qu'ils s'expriment a priori sans fard dans les *Tagebücher* constituent autant de facettes. Et enfin nous comparerons les défenses mises en œuvre - si défenses il y a - dans les confessions intimes et dans les œuvres de fiction.

L'homosexualité est l'un des thèmes les plus fréquemment abordés dans les *Tagebücher*. Un bref survol des mentions relatives à ce type de relation, durant l'année 1936 par exemple, permet à ce propos de parler de compulsion. Cette année précise correspond pour Klaus Mann à une période assez instable sur le plan relationnel. Il convient également de mentionner l'apparente franchise de l'auteur, qui note toutes ses rencontres de passage, ou presque, au jour le jour et fait

généralement état de leur issue. Ceci permet déjà de poser la question du statut du journal intime de Klaus Mann. Est-il possible d'accorder une foi sans limites aux déclarations de l'écrivain, ou bien existe-t-il toujours une barrière, celle imposée par le recours à l'écriture, même, comme c'est le cas ici, sous une forme moins élaborée que celle des œuvres destinées au public ?

Plusieurs indices laissent supposer que Klaus Mann reste en-deçà de la vérité lorsqu'il s'agit de ses aventures homosexuelles. On note en date du 18 janvier 1937 :

« Pierre, vieil amour de routine »⁵¹,

alors que c'est la première fois que ce partenaire est évoqué, ou encore en date du 7 janvier 1938 :

« massage, mais sans »⁵²,

sous-entendant que c'était ici l'exception et que la fréquentation des établissements de massages impliquait ce type de relations.

Après cette première remarque « quantitative », nous allons nous efforcer de détailler les formes sous lesquelles l'homosexualité apparaît dans les *Tagebücher*.

Nous l'avons déjà souligné, Klaus Mann note ses rencontres au jour le jour, avec beaucoup de régularité et un évident besoin de précision. Est-ce pour se souvenir ? Il s'agit parfois simplement d'un nom, d'autres fois, il accompagne ces annotations de réflexions et de descriptions.

Les rêves, que Klaus Mann rapporte également avec beaucoup de précision, présentent presque toujours une composante homo-érotique. On note aux dates du 21 décembre 1932 :

« Ai rêvé de manière très vivante de Hans, durant la dernière nuit de cette année. »⁵³ ;

51 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 18 janvier 1937, p. 101 : *Pierre - routinierte alte Liebe*.

52 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 7 janvier 1938, p. 10 : *Massage, aber ohne*.

53 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 31 décembre 1932, p. 103 : *Sehr lebendig von HANS geträumt in der letzten Nacht dieses Jahres*.

du 31 mars 1933 :

« Rêvé que Bruno Frank voulait avoir des rapports avec moi parce qu'Erika, sur qui il avait des vues, était partie en excursion avec un jeune ouvrier barbu. »⁵⁴ ;

du 12 mai 1935 :

« Ai beaucoup rêvé, de manière très agitée. Raimund Hofmannsthal, que je voulais séduire mais qui devint tout d'un coup très fatal et dangereux. E., je ne sais comment, se trouvait là. »⁵⁵ ;

et du 17 mars 1936 :

« Rêve que je ne voulais pas coucher avec Green. »⁵⁶.

Il arrive que ces rêves présentent des traces d'angoisse. C'est notamment le cas lorsqu'il associe les persécutions nazies à celles menées contre les homosexuels⁵⁷.

Quand les relations entretenues par Klaus Mann étaient parfois durables et constituaient de véritables relations de couple, il notait ses pensées et souvent les souffrances causées par la personne aimée.

Au fil des années, son journal révèle les relations suivantes :

- années 1931-1932 : Willi Luschnat⁵⁸ ;
- année 1933 : Babs, etc ⁵⁹ ;

54 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 31 mars 1933, p. 128 : *Geträumt, daß Bruno Frank es mit mir treiben wollte, weil E. mit der er es vorhatte, mit einem kleinen, bärtigen jungen Arbeiter einen Ausflug gemacht hatte.*

55 MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 12 mai 1935, p. 106 : *Viel und unruhig geträumt. Raimund Hofmannsthal, den ich verführen wollte, der aber plötzlich sehr fatal und gefährlich wurde. E. irgendwie dazwischen.*

56 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 17 mars 1936, p. 31 : *Geträumt, daß ich es mit Green nicht treiben wollte.*

57 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 16 février 1933, p. 117 : *Dann von SS-Leuten verfolgt worden, weil unerlaubterweise mit französischem Soldaten nachts ausgegangen war.*

58 Willi : jeune ami berlinois de Klaus Mann. Cf. MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, p. 209.

59 Babs : Herbert Franz, acteur aux *Münchener Kammerspiele* - joua en 1930 lors de la première de la pièce de Klaus Mann *Geschwister*, tirée de l'oeuvre de Jean Cocteau *Les enfants terribles*.

- année 1934 : Sklenka⁶⁰ ;
- années 1935-1936 : relations de passage (Brian, Henk, Michael, Emery)⁶¹ ;
- années 1937-1938 : Thomas Q. Curtiss⁶² ;
- année 1939 : Thomas Q. Curtiss et Ury⁶³ ;
- année 1940 : Ury et relations de passage ; Frank aus Arizona⁶⁴ ;
- année 1941 : Klaus Mann note que sa vie sexuelle est inexistante⁶⁵ ;
- année 1943 : Johnny, Christopher L., Thomas Q. Curtiss. Klaus Mann s'inquiète de son absence de vie sexuelle⁶⁶ ;

Parfois Klaus Mann s'exprime sur l'homosexualité, sous forme de considérations générales ou en réagissant plus ou moins violemment aux positions anti-homosexuelles de certains intellectuels.

On note, en date du 29 mars 1934 :

-
- 60 Sklenka : Hans Sklenka, jeune acteur autrichien, durant une période membre du cabaret *Die Pfeffermühle*, fondé par Erika
 - 61 Brian : Brian Howard, écrivain anglais, ami de Klaus Mann depuis la fin des années 20.
Henk : ami hollandais de Klaus Mann.
Michael : Michael Logan, danseur. Klaus Mann l'avait rencontré en 1936 à New York.
Emery : Emery Muscetra, New-Yorkais d'origine italienne, rencontré dans un hôtel en 1936, cf. MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 9 novembre 1936, p. 84.
 - 62 Thomas Queen Curtiss : né en 1907, critique de théâtre américain et relation de Klaus Mann depuis 1937.
 - 63 Ury : jeune homme d'origine russe, compagnon de Klaus Mann avec lequel il avait fait un voyage en Californie en 1939.
 - 64 MANN, Klaus. *Tagebücher 1940-1943*, annotation du 9 janvier 1940, p. 11, annotation du 11 février 1940, p. 17, annotation du 30 mai 1940, p. 40, annotation du 8 juillet 1940, p. 47 et annotation du 6 septembre 1940, p. 55 : *Ein neuer boy-friend, Frank aus Arizona*.
 - 65 MANN, Klaus. *Tagebücher 1940-1943*, p. 87 : *Wenig Sexlife. Zuviel Arbeit - und zu viel Benzadrin*.
 - 66 MANN, Klaus. *Tagebücher 1940-1943*, annotation du 11 octobre 1943 : *Mein Sexuelleben - beziehungsweise sein Nicht-Vorhandensein während der vergangenen vier Monate - wird allmählich beunruhigend*.

« A propos d'Hemingway ; sa haine des homosexuels ; son fascisme pervers. »⁶⁷ ;

et du 22 mai 1935 :

« Marinetti m'énerve considérablement. Il fait des plaisanteries stupides sur les homosexuels. »⁶⁸

Au même titre que les rêves, ces remarques traduisent chez l'auteur un malaise, qui puise sa source dans un sentiment de faute vague et de culpabilité inavouée.

A l'issue de ce tour d'horizon descriptif, nous allons nous efforcer d'analyser ces manifestations, envisagées comme des symptômes permettant de mettre en évidence la structure profonde de la personnalité homosexuelle de Klaus Mann.

A cet égard, il convient tout d'abord de s'interroger sur le type physique sur lequel Klaus Mann projette son « idéal du Moi ». Les quelques descriptions qu'il donne de ses compagnons font nettement apparaître deux groupes de personnages. Le premier s'apparente aux figures de jeunes éphèbes, tels ceux qui peuplent ses romans. On note :

- le 8 janvier 1938 : « avec le petit H.B. à l'hôtel. »⁶⁹ ;
- le 26 mai 1938 : « Joli garçon »⁷⁰ ;
- le 30 octobre 1931 : « Petit matelot à la jolie nuque »⁷¹.

Le second type répond à d'autres critères esthétiques, mêlant beauté efféminée et virilité équivoque, comme cela ressort de la description du 25 janvier 1936 :

67 MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 29 mars 1934, p. 25 : *Über Hemingway, seinen anti-schwuhlen Affekt ; seinen perversen Fascismus...*

68 MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 22 mai 1935, p. 109 : *Marinetti geht mir ungeheuer auf die Nerven. Macht blöde anti-Päderasten-Witze...* [Marinetti : journaliste et critique aux tendances fascistes.]

69 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 8 janvier 1938, p. 10 : *Mit dem kleinen H.B. ins Hotel.*

70 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 26 mai 1938, p. 43 : [En français dans le texte].

71 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 30 octobre 1931, p. 12 : *Kleiner Matrose mit hübschem Hinterkopf.*

« Henk, beau comme un jeune Dieu de la guerre. »⁷².

Son sens esthétique fait regretter à Klaus Mann le caractère éphémère de la beauté physique. Il note à propos d'une de ses relations de jeunesse :

« Sklenka - complètement changé ; grossi, dépourvu de tout charme... fini. Quel dommage que ce qui est beau passe ... Ah, ce que j'ai enduré par amour pour lui. »⁷³

Les rêves sont, comme les « fantasmes » des projections de l'imagination par laquelle le Moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité. Ils trahissent les préoccupations intérieures et les angoisses du sujet. Chez Klaus Mann, ils sont organisés autour de deux problèmes fondamentaux, le manque de réciprocité dans la relation amoureuse et l'aspect sadomasochiste de celle-ci.

Si on s'appuie sur son journal, les véritables relations amoureuses sont toujours impossibles⁷⁴ pour Klaus Mann. L'auteur est constamment présent comme sujet du rêve et Erika, qui souvent est évoquée, est le témoin de ses relations homosexuelles, comme dans l'annotation du 12 mai 1935, citée plus haut⁷⁵. Nous reviendrons, lors de l'étude des relations frère-sœur, sur le rôle qu'Erika a joué comme témoin des relations amoureuses de son frère. Dans les rêves que nous évoquons, il est également important de noter que Klaus Mann projette un double fantasme : le désir de séduire⁷⁶ et la peur de la relation rapprochée⁷⁷.

72 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 25 janvier 1936, p. 16 : *Henk, schön wie ein junger Kriegsgott.*

73 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 13 avril 1937, p. 124 : *Sklenka. Völlig verändert ; dick geworden, entzaubert... Vorbei ... » Wie schade, daß alles Schöne vergeht... « Ach, was habe ich ausgestanden um den...*

74 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotations des 17 octobre 1931, p. 10 [René], 31 décembre 1932, p. 103 (Hans), 31 mars 1933, p. 128 [rêve de Bruno Frank].

MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 12 mai 1935, p. 106 [Raimund Hofmannsthal].

MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 17 mars 1936, p. 31 [Green].

75 Cf. note 55.

76 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 20 octobre 1939, p. 139 : *Oft, die sehr erfreulichen jungen proletarischen Typen... Fast alle gefallen mir, Packträger, Kellner, Liftboys, usw... weiße oder schwarze. Fast alle sind sie mir angenehm. Ich könnte mit allen schlafen...*

77 Mais il ajoute plus bas : *Die schönsten Lieder sind die ungesungen.* [Les plus beaux chants sont ceux qui n'ont pas été chantés].

Un autre rêve, celui du 16 février 1933⁷⁸, est intéressant dans la mesure où il a pour thème les poursuites contre les homosexuels et traduit une angoisse que l'on peut interpréter comme une peur de la punition infligée au sujet par le principe de réalité, ou de l'auto-punition, infligée par le Surmoi ou son substitut. Deux autres rêves, mentionnés en date du 1er août 1933 et du 10 août 1933, s'inscrivent également dans cette catégorie :

« Cette nuit j'ai encore fait des rêves effroyables. Le retour de R. [Richard Hallgarten] »⁷⁹ ;

« Trop rêvé. D'abord rêve horrible de R. - puis terrible angoisse. »⁸⁰.

En relation directe avec cette attitude ambiguë, avec ce désir associé à la peur du contact, il faut évoquer la nature sadomasochiste de la relation amoureuse, telle que Klaus Mann l'exprime dans son journal. Il semble en effet que Klaus Mann ait provoqué littéralement un certain type de situations en recherchant le plaisir à travers des rencontres hasardeuses, qui le mettent en relation avec des gigolos⁸¹, des voleurs⁸², des voyous sans moralité⁸³, comme s'il recherchait la punition qu'il n'ose pas s'infliger en renonçant de lui-même à ce type de rencontres. Dans le même ordre d'idées, on peut noter le penchant de Klaus Mann pour des hommes hétérosexuels, qui ne pourront, par définition, pas répondre à ses sentiments.

Si on pousse plus avant l'examen du journal, on observe aussi que, même lorsque la relation « de couple » semble combler Klaus Mann, il se plaît à se tourmenter en songeant à la rupture de celle-ci. On note en date du 25 octobre 1934 :

78 Cf. note 57.

79 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 1er août 1932, p. 73 : *Nachts wieder entsetzlich geträumt. R's Wiederkehr.*

80 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 10 août 1932, p. 73 : *Zu viel geträumt. Erst schrecklich von R - danach furchtbar Angst.*

81 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 26 mai 1938, p. 43 : *Charly aus Basel, joli garçon, assez cher...*

82 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 17 septembre 1936, p. 73 et MANN, Klaus. *Tagebücher 1940-1943*, annotation du 15 septembre 1940, p. 60.

83 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 11 mai 1936, p. 52 : *Man soll nie mit jemandem gehen, der einem nicht gefällt. Der Schwanz hat mehr Instinkt als der Kopf.* et MANN, Klaus. *Tagebücher 1940-1943*, annotation du 22 septembre 1940, p. 63.

« Que signifiera ce visage pour moi dans six mois ? »⁸⁴

et du 14 décembre 1937 :

« Ce n'est pas encore l'adieu définitif. Mais je souffre déjà à la pensée du véritable adieu qui ne saurait tarder. »⁸⁵

La relation avec Thomas Quinn Curtiss lui donne de fréquentes occasions de noter sa tristesse⁸⁶. Il souligne que l'amour ne peut qu'être accompagné de souffrances.

Parallèlement à ces comportements masochistes, on note que le choix de Klaus Mann se porte fréquemment sur des êtres frustes, des « prolétaires », qu'il n'aura aucune peine à humilier et à manipuler et dont il note avec un plaisir sadique les défaillances « intellectuelles ». A cet égard, son comportement avec Ury est particulièrement révélateur⁸⁷.

Il se produit donc chez Klaus Mann une nette séparation entre le physique et le mental, de sorte que l'on peut parler ici de « clivage ». Ceci nous amène tout naturellement à nous intéresser aux mécanismes de défense mis en œuvre dans le journal intime, sous la poussée du sentiment de culpabilité.

Sur ce plan, on remarque tout d'abord, dans la forme même des annotations de l'auteur, la présence de divers mécanismes de déni. Lorsque Klaus Mann aborde certaines relations, il adopte des tournures elliptiques, comme en témoignent, entre autres, les annotations du 23 juillet 1932 : « tendresse »⁸⁸ ou du

84 MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 25 octobre 1934, p. 67 : *Was wird dies Gesicht in einem halben Jahr für mich bedeuten ?*

85 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, p. 173 : *Noch nicht der eigentliche Abschied von ihm. Aber ich leide schon jetzt unter dem eigentlichen bevorstehenden.*

86 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 29 juin 1937, p. 141 : *Ab und zu Anfechtungen von Schwermut, Gefühl der Hoffnungslosigkeit - auch meine Arbeit, auch C. betreffend.*

87 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 22 janvier 1939, p. 121, du 5 août 1939, p. 123, du 27 août 1939, p. 130 : *Ury, der mich abholen kommt, zeigt Kraft und Anmut seines braunen Körpers. Bin dann doch wieder stolz auf ihn, obwohl ich mich erst gerade über seine Faulheit und Stumpfheit geärgert hatte... [Ury qui vient me chercher affiche la force et le charme de son corps bronzé. Je suis à nouveau fier de lui, bien que je vienne juste de m'irriter de sa paresse et de son indifférence].*

88 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 23 juillet 1932, p. 67 ; du 28 juillet 1932, p. 69.

30 mai 1933 : « Bonzo »⁸⁹, un simple prénom, qui est en fait un diminutif.

Plusieurs annotations sont dans une langue étrangère (essentiellement en français), ce qui nous amène à nous interroger. De qui Klaus Mann se cache-t-il ainsi ? Non pas d'un éventuel lecteur puisque ces journaux n'étaient pas destinés à un public, mais vraisemblablement de lui-même, de la partie de lui-même qui pourrait lui reprocher un certain type de relations, telles qu'elles ressortent des annotations suivantes :

« Drôle, vulgaire mais excitant »⁹⁰ ;

« Willi passe la nuit ici. L'amour [en français dans le journal]⁹¹, ou encore

« Tu ne montes pas chéri »⁹².

Afin de faire taire une voix intérieure qui lui adresse des reproches, Klaus Mann met inconsciemment en œuvre d'autres mécanismes, et notamment la « dénégation » de la faute. C'est ainsi qu'il s'efforce parfois de présenter l'homosexualité et les relations entre partenaires du même sexe comme tout à fait naturelles, sinon normales⁹³. Dans le même but, il lui arrive de solliciter de manière rhétorique l'aide de Dieu, comme en date du 12 mai 1938 :

« Pensé à T. C'est lui, c'est seulement lui que j'aime de tout mon cœur [en français dans le texte]. Aussi vrai que Dieu m'assiste. »⁹⁴

89 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 25 novembre 1932, p. 94.

90 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 2 janvier 1932, p. 27.

91 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 17 janvier 1933, p. 33.

92 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 7 mai 1933, p. 133.

93 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 13 décembre 1931, p. 19 : *Ein reizvolles Hamburger Mädchen Inge, mit dem E. flirtet* [Une jeune hambourgeoise charmante, Inge, avec qui Erika flirta] et annotation du 19 décembre 1933, p. 20 : *Auch viel, und böse an Gustav und seinen Charly gedacht, die eben draußen bei Ricki sind* [Egalement beaucoup pensé à Gustav et à son Charly, qui sont justement dehors chez Ricki].

MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 19 juin 1939, p. 144 : *W. Auden und sein Knabe* [W. Auden et son jeune ami].

Wystan Auden : écrivain anglais, mari d'Erika Mann.

94 MANN, Klaus. *Tagebücher 1937-1938*, annotation du 12 mai 1938, p. 40.

Plus ambiguë est l'annotation du 19 avril 1936, qui laisse entrevoir clairement le lien que Klaus Mann établit entre homosexualité et péché, sans pour cela reconnaître la condamnation par la religion (et par Dieu) de cette forme d'amour :

« Je n'ai pas honte de gaspiller mon sperme comme un chien. La volupté a son sens, sa justification mystique en soi... »⁹⁵

Enfin, on note en date du 26 octobre 1935 une tentative de présenter l'amour homosexuel comme un moyen d'échapper à l'emprise de la drogue, comme un instrument au service d'une autre morale, celle du salut du corps :

« Une chose est sûre : je dois dans les mois qui viennent avoir une liaison pas trop désespérée. Sinon Thun [la drogue] va gagner. »⁹⁶

Ce qui caractérise enfin les allusions fréquentes aux relations homosexuelles, ce sont les nombreux clivages. Nous noterons tout d'abord le clivage entre une certaine forme de pureté⁹⁷ et la perversion voire la bestialité, les nombreuses allusions aux pratiques sexuelles de groupe et aux relations triangulaires⁹⁸. Nous noterons

95 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 19 avril 1936, p. 40 : *Ich schäme mich nicht, daß ich meinen Samen verschwende, wie ein Hund. Die Wollust hat ihren Sinn, ihre mystische Rechtfertigung in sich...*

96 MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 26 octobre 1935, p. 140 : *Eines steht fest, ich muß im Lauf der nächsten Monate eine feste, nicht gar zu trostlose Liaison haben ; oder der Thun [nom donné à la drogue] siegt.*

97 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 9 novembre 1936, p. 84 : *Peut-être, c'est le commencement d'un grand amour...* [en français dans le texte], annotation du 28 juillet 1937, p. 147 : *Wenn ich mit C. nicht glücklich sein kann, dann lerne ich diese schwere Kunst überhaupt nicht mehr* [Si je ne parviens pas à être heureux avec Tomski, je n'apprendrai plus jamais cet art difficile].

98 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 4 décembre 1931, p. 17 : *Avec un jeune paysan assez gentil (et avec des choses fort grosses, dans un endroit près de la Kaufingerstrasse.)* [en français dans le texte], annotation du 2 janvier 1932, p. 27 : *On trouve un garçon qui s'appelle Narcissus. Avec lui chez B. Tous les trois. Assez drôle et vulgaire mais excitant*, annotation du 14 janvier 1933, p. 110 : *grosse Orgie...* [en français dans le texte].

Cf. aussi MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 15 février 1936, p. 21 : *Mitnehmen von Jungen... L'amour à trois...*

encore le clivage entre tendresse et sensualité, sensible à travers de nombreuses remarques, telles celles des 12 novembre 1938 et du 24 octobre 1939⁹⁹. Ce dernier clivage conduit fréquemment Klaus Mann à mener de front deux liaisons durables avec deux types de partenaires, répondant chacun à des besoins différents, soit purement charnels, soit intellectuels, sans qu'aucune relation ne lui apporte pourtant de véritable satisfaction.

Quant au besoin de réassurance narcissique, mentionné plus haut, il amène Klaus Mann à avoir des discussions théoriques sur l'homosexualité, avec son frère Golo par exemple¹⁰⁰ et à critiquer l'attitude ouvertement anti-homosexuelle de certains intellectuels¹⁰¹.

Le système de défense assez élaboré que nous venons d'évoquer se retrouve dans les deux types d'œuvres étudiées, les œuvres de fiction et les *Tagebücher*. Dans les œuvres de fiction, la relation avec l'Autre présente les mêmes caractéristiques que dans les évocations que l'auteur fait de sa propre vie sexuelle. L'échec de la sexualité est chez Klaus Mann, comme chez ses héros, le résultat d'une attirance pour des partenaires qui ne pourront pas répondre à leur amour. La prédominance des relations sadomasochistes est le reflet de ce choix impossible, elle provient de l'incompatibilité entre le besoin de plaire et la peur du rapproché¹⁰², que nous avons pu mettre en évidence dans les deux types d'œuvres.

Cf. aussi MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 28 janvier 1939, p. 84 : *La nuit compliquée. Bonzo. Tomski. T. qui a le béguin pour B. B. qui reste chez moi.* [en français dans le texte]

annotation du 4 février 1939, p. 84 : *La complication avec Bonzo ; bien étrange. Tout à fait sérieux.- : pour le moment. Quelle confusion lamentable ! Comme une intrigue dans un de mes livres.* [en français dans le texte].

99 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 12 novembre 1938, p. 71 : *Enfin j'aime encore mon fou cruel. Mais ma tendresse pour le petit sauvage timide est grandissant... Comment la fin de tout ça sera-t-elle ?* [en français dans le texte],

annotation du 24 octobre 1939, p. 140 : *Mais puis T. est plus gentil, plus tendre que jamais. Resté seul avec lui, on fait l'amour, dans une manière bien excitante. Et j'oublie, de nouveau, les douleurs, les angoisses, la solitude.*

100 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 11 juin 1932, p. 57 : *Unterhaltung mit Golo (das Schwuhle in der Nazi-Bewegung ; warum es hier abzulehnen, verallgemeinernde Polemik gegen das Schwuhle aber verwerflich...)* [Conversation avec Golo (L'homosexualité dans le mouvement nazi ; pourquoi est-elle ici à refuser, polémique généralisatrice contre l'homosexualité, mais critiquable ...)].

101 Cf. notes 67 et 68.

102 « Peur du rapproché » : terme employé en psychanalyse pour désigner la peur du contact direct avec l'autre. On trouve fréquemment ce type de comportement ambivalent : désir de plaire et peur du contact chez les « états limites ».

Tout ceci conduit les personnages, comme Klaus Mann lui-même, à tenter de se protéger contre certaines représentations insupportables et amène l'auteur à mettre au point certains mécanismes de défense. Parmi ces derniers nous avons noté le clivage entre tendresse et sensualité - voire entre idéal de pureté et perversion - et la négation de la faute liée à l'homosexualité, ainsi que d'une certaine réalité.

Il est donc évident, au terme de cette confrontation, que l'homosexualité est une source d'angoisse pour Klaus Mann. Les rêves rapportés dans son journal et les destins tragiques vécus par ses héros homosexuels en sont une illustration. Les défenses n'ont donc pas été efficaces à ce point de vue et nous touchons là un aspect fondamental de la personnalité profonde de Klaus Mann, sa fragilité psychique.

Les défenses mises en œuvre ont pour but de maintenir séparées les bonnes et mauvaises introjections chez Klaus Mann. Les mauvaises menacent son psychisme fragile et ébranlent sa confiance en soi. Il cherche à aimer un être imaginaire qui ressemblerait à son « idéal du Moi », par retour sur des fantasmes antérieurs nés durant la petite enfance. Mais il revit la blessure narcissique, causée à ce moment-là par un retrait d'amour de la personne aimée et éprouve alors un sentiment de honte et d'angoisse de perte d'objet. Il ne lui reste plus alors d'autre issue que de reproduire les mêmes relations, attitude qui s'apparente à une fuite dans la compulsion de répétition. Cette quête n'aboutit pas en raison de l'ambivalence fondamentale causée par le besoin d'amour et la peur du rapproché.

CHAPITRE III

L'ACTIVITÉ CRÉATRICE

Nous allons maintenant nous intéresser à la deuxième caractéristique de la figure mythique de Klaus Mann, également mise en évidence dans le premier tableau de l'introduction, l'activité créatrice.

L'étude des figures d'artistes dans l'œuvre de Klaus Mann et la recherche, par comparaison, superposition et permutation de leurs diverses représentations, fait apparaître une évolution de l'activité créatrice, du repli narcissique vers l'engagement, sous la poussée d'une intention communicatrice de plus en plus nette. Cette dernière s'oppose cependant durant toute la vie de l'auteur à une démarche morbide, sans doute fruit de la composante narcissique de sa personnalité et des doutes nés de son rapport conflictuel avec le public.

Chez Klaus Mann, cette lutte entre tentative de sublimation et repli « névrotique » sur le Moi - prélude à l'aspiration au néant - présente des formes différentes dans les œuvres de jeunesse et celles que l'on pourrait qualifier d'œuvres de maturité.

Les premières œuvres, dont les héros sont de très jeunes gens, sont le produit d'une créativité rapide, incontrôlée, fébrile, à l'image de la vie sexuelle du jeune écrivain. L'impression de spontanéité qui se dégage de cette première phase créatrice ne doit pas masquer la crise à l'origine du choix de la carrière d'écrivain. Sans vouloir ici anticiper sur nos conclusions, il est permis de mentionner l'origine problématique de ce choix, lié à la figure paternelle, dont la production littéraire particulièrement féconde inspire au jeune Klaus Mann des sentiments ambigus, l'envie d'imiter le père, et en même temps d'éliminer celui-ci par l'acte symbolique que constitue l'affrontement sur le même terrain d'activité.

Par la suite, les œuvres de Klaus Mann découlent directement de cette confrontation avec une figure idéalisée. Il s'agit des biographies d'artistes déjà évoquée dans le chapitre consacré à l'homosexualité et dans lesquelles l'auteur cherche, à travers l'identification à un modèle, une justification tant du point de vue de son activité créatrice que de celui de son existence personnelle.

La troisième période créatrice de Klaus Mann, ou période de maturité, qui du point de vue chronologique coïncide avec le début de l'exil, est placée sous le signe d'une sensibilisation au contexte politique et social et d'un déplacement de l'objet des pulsions agressives vers l'ennemi national-socialiste. Cette crise, liée à l'expérience de l'exil, prend en quelque sorte le relais de la crise d'adolescence et se déroule non plus sur un plan individuel mais sur celui, plus vaste, de la société en général. Elle nous amènera à rechercher dans les œuvres de Klaus Mann les traces des événements qui ont ainsi pu modifier son psychisme, lui ont permis d'accomplir ce pas vers une moralisation de sa création. En d'autres termes, nous essaierons d'approfondir le rôle du Surmoi dans cette démarche et de découvrir la nature des pulsions que l'auteur essaie de sublimer dans l'écriture.

Afin d'atteindre notre objectif, nous commencerons par interroger les œuvres de fiction, à la recherche de l'étendue ou des limites de l'identification et des renseignements qu'elles nous livrent sur la fonction de l'écriture chez Klaus Mann.

I- Les personnages d'artistes dans les œuvres de fiction de Klaus Mann

A. Les héros des œuvres de jeunesse

Tous les héros des œuvres de jeunesse cherchent à se réaliser à travers une activité artistique ou intellectuelle.

La jeune Maria dans la nouvelle *Die Jungen* veut devenir danseuse. Harald, qui ne veut en aucun cas embrasser une carrière militaire comme son père, hésite entre : « Faire du cabaret, jouer la comédie, écrire des poèmes. »¹ Ces trois modes d'expression ont tenté l'auteur lui-même, comme en témoigne son autobiographie, *Der Wendepunkt*².

¹ MANN, Klaus. *Die Jungen*, in *Abenteuer des Brautpaars - Die Erzählungen*, Deutscher Taschenbuch Verlag GmbH & Co. K.G., München, 1981, p. 31 : *Ich gehe ans Kabarett, ich spiele Theater, ich schreibe Gedichte.*

² MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1984, chapitre V, p. 148 et suivantes.

Les deux jeunes héroïnes de *Anja und Esther*³ sont danseuses et, comme les autres pensionnaires de l'établissement, affectionnent les déguisements excentriques et un maquillage appuyé, pour donner au public une image provocante de leur révolte contre les adultes.

Cet exhibitionnisme narcissique se retrouve chez d'autres personnages. Les héros du roman *Der fromme Tanz*⁴ sont issus du monde des cabarets berlinois : danseurs, travestis, clowns tristes... Ils accueillent avec beaucoup de générosité le jeune Andreas qui partage pour un temps leur existence de saltimbanques. Mais Andreas a d'autres ambitions. Il veut être peintre, s'élever jusqu'à Dieu par l'intermédiaire de son art. Ce choix s'accompagne de souffrances. En effet, il a jusqu'ici échoué et ressent d'autant plus douloureusement cet échec que son entourage compte des artistes reconnus. L'ami de son père, Frank Bischof, un quinquagénaire au talent incontesté, est pour lui un reproche vivant. L'incompatibilité entre son ambition, au service d'une quête quasi-religieuse, et sa conscience de l'échec, est à l'origine de la fugue d'Andreas, attitude de fuite par excellence. Ses expériences berlinoises, sa rencontre de l'autre, personnifié par Niels, lui ouvriront les yeux. Et il découvre enfin que c'est dans l'amour de la création uniquement que l'on manifeste à Dieu la foi qu'on a en lui.

Dans la nouvelle *Der Vater lacht*⁵ Klaus Mann donne du problème de la quête d'identité une version très crue, dans la mesure où il va jusqu'au bout de sa « représentation ». L'héroïne de cette nouvelle a, elle aussi, pensé trouver dans l'art, l'écriture ou la philosophie, un sens à sa vie :

« Il avait vu qu'elle sculptait des petits personnages de danseurs en bois rouge. Souhaitait-elle fréquenter l'école des beaux-arts ? Elle rédigeait bien aussi des traités littéraires et scientifiques ? Peut-être pensait-elle faire carrière à l'université ? »⁶

3 MANN, Klaus. *Anja und Esther* in *Der siebente Engel*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1989.

4 MANN, Klaus. *Der fromme Tanz*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1986.

5 MANN, Klaus. *Der Vater lacht*, in *Abenteuer des Brautpaars*, p. 34-63.

6 MANN, Klaus. *Der Vater lacht*, in *Abenteuer des Brautpaars*, p. 45 : *Er hatte gesehen, daß sie aus rotem Holze kleine tanzende Figuren schnitzte. Ob sie die Kunstgewerbeschule besuchen wollte? - Sie befasse sich wohl auch mit der Abfassung literarisch-wissenschaftlicher Abhandlungen? Vielleicht, meinte er..., dachte sie an die Universitätskarriere.*

Cette incertitude sur son avenir, les difficultés à trouver sa voie, sont pour Cunégonde source de conflit. Poussée à bout par son père, elle laisse exploser toute sa haine contre les exigences imposées par la société bourgeoise représentée par ce dernier :

« Tu aurais fait cela ? Tu m'aurais frappée ? Parce que je n'ai encore rien accompli ? Parce que naturellement tu crois que je ne ferai jamais rien ? Parce que tu considères comme impensable que quelque chose sorte de tout cela, c'est cela ? c'est cela ? »⁷

Der Vater lacht qui est placé sous le signe de l'opposition violente entre une adolescente et son père, ajoute à la dimension du conflit entre les générations celle de la relation incestueuse père-fille. L'ambivalence des sentiments éprouvés par la fille à l'égard de son père, trouve sa solution dans la consommation d'un inceste savamment orchestré par Cunégonde elle-même. Sa perversité - Ne va-t-elle pas petit à petit éloigner de son père tous les objets qui pourraient le rattacher au souvenir de la mère morte ?⁸ - dépasse celle des parents « monstrueux » mis en scène dans la fameuse « séduction primitive ». Mais c'est ainsi et seulement à travers cette union monstrueuse, que Cunégonde, tout en niant la différence des générations et les liens du sang, trouve une solution à ses problèmes d'identification.

Le parti pris choquant de Klaus Mann, qui transforme ici la séduction rêvée un acte sexuel réel dont l'initiative revient à la fille, procède vraisemblablement chez lui d'un désir profond de provocation. Cette provocation prend pour cible la figure paternelle, sans qu'il soit facile de distinguer la part des processus conscients et inconscients dans cette « parodie » du *Zauberberg*, écrite l'année même de la parution du roman de Thomas Mann⁹.

L'hôtel thermal, dans lequel Cunégonde conduit son père convalescent, est certes moins luxueux que le *Berghof*, mais sa clientèle est également cosmopolite, les repas copieux et la montagne toute proche incitent aux promenades solitaires dans la neige. Le

7 MANN, Klaus. *Der Vater lacht* in *Abenteuer des Brautpaars*, p. 47 : » *Hättest du das? Hättest du mich geschlagen? Weil ich noch nichts geleistet habe? Weil du selbstverständlich glaubst, daß ich niemals etwas leistenwerde? Weil du es für ganz undenkbar hältst, daß aus alledem etwas kommt, eines Tages etwas kommt? «*

8 MANN, Klaus. *Der Vater lacht* in *Abenteuer des Brautpaars*, p. 52 : *Versehentlich stieß sie mit ihrem weiten, tief herabhängenden Ärmel das Bild der toten Mutter auf dem Nachttisch um...*

9 MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, S. Fischer, Berlin, 1924.

Conseiller - comme Hans Castorp - est en proie à une agitation fébrile, à un trouble croissant. Cunégonde l'évite ou du moins semble plus distante que jamais. Dans la description de la jeune femme, Klaus Mann insiste à plusieurs reprises sur ses pommettes slaves, caractéristique qu'elle partage avec Clawdia Chauchat, l'héroïne féminine de *Der Zauberberg*.

On retrouve l'influence de Thomas Mann jusque dans le style de la nouvelle. Mais ce mimétisme confine à la parodie, car Klaus va plus loin que son père. Il ose en effet pousser la démonstration jusqu'au bout et ce qui aurait pu rester à l'état de rêve fou devient réalité dans son texte. Ce soir-là¹⁰, alors que dans sa chambre le Conseiller essaie d'écrire, Cunégonde rend visite à son père. Et à ce moment, celui-ci reconnaît les bottes qui l'avaient déjà troublé le lendemain de l'arrivée de sa fille. Avec une audace inégalée, Cunégonde soumet alors son père à une véritable tentative de séduction. Le conseiller ne peut que balbutier, répéter sans conviction des protestations de pure forme :

« Et si maintenant je dansais devant toi ; est-ce que cela te ferait plaisir ? »

« Ne m'embrasse, pas, ne m'embrasse pas, tu es ma fille. Ne m'embrasse pas », suppliait le conseiller ministériel.

« As-tu peur, mon vieux papa ? »¹¹

Le rêve du Conseiller se concrétise. La perversion de la fille l'emporte sur la faiblesse du père.

Dans *Der Vater lacht*, Klaus Mann met en scène le « fantasme de la séduction par les parents » mais il inverse les rôles. Or, comme S. Freud l'a démontré¹², il s'agit bien souvent de séduction

¹⁰ MANN, Klaus. *Der Vater lacht in Abenteuer des Brautpaars*, p. 59 : *An diesem Abend - der sichelförmige Mond stieß sich wie ein silbernes, spitziges Ding aus dem Himmel heraus - an diesem Abend besuchte Kunigunde den Vater in seinem Zimmer.* [Ce soir-là, la lune en forme de croissant se détachait du ciel, tel un objet argenté et pointu. Ce soir-là, Cunégonde rendit visite à son père dans sa chambre].

¹¹ MANN, Klaus. *Der Vater lacht in Abenteuer des Brautpaars*, p. 60 : « Wenn ich nun vor dir tanzen würde ; hättest du Freude daran ? »
« Nicht küssen - nicht küssen, du bist meine Tochter. Nicht küssen, « flehte der Ministerialrat.
« Hast du denn Angst, alter Papa? »

¹² FREUD, Sigmund. *Der Wolfsmensch*, Gesammelte Werke, Bd XII, Imago, London, 1914, p. 137.

imaginaire, comme celle que le père avait vécue dans son rêve, épisode que l'on trouve fréquemment à l'origine des névroses. Le dénouement proposé par Klaus Mann dépasse le fantasme, va jusqu'au bout de la pulsion et règle ainsi une situation œdipienne complexe.

Les deux êtres se réveillent au petit matin et partent tous deux d'un rire inextinguible et bienfaisant. Ce rire traduit leur soulagement. Le seul moyen de régler leur conflit était de transformer leur agressivité libérée en amour. Cet amour demeure toutefois ambigu : il renferme les deux faces de la pulsion sexuelle, celle qui unit les êtres et celle morbide, « contre nature ».

Les personnages sont tous deux très stylisés. Le père austère jusqu'à l'excès mais malgré tout émouvant, incarne sans doute Thomas Mann. Cunégonde, mi-fille, mi-garçon, mi-ange, mi-démon, est une incarnation de Klaus Mann qui, par l'intermédiaire de l'écriture, cherche à régler son conflit, à trouver une issue à l'ambivalence des sentiments, au combat acharné que se livrent en lui Eros et Thanatos. Comme la forme littéraire met une certaine distance entre son vécu et les événements relatés, elle atténue le caractère choquant qu'ils présentent pour le public et constitue un bon exemple des attitudes de défenses auxquelles nous avons déjà fait allusion dans ce travail.

Mais on peut aisément déceler, au-delà de la mise en scène parodique, les traces enfouies d'un conflit interne plus profond. Car il convient de souligner, à l'issue de ce tour d'horizon qu'aucun des personnages des œuvres de jeunesse ne trouve vraiment dans l'art de raison de vivre ni de véritable consécration. Ce qui caractérise leur approche de la création est qu'ils vivent leur art comme une provocation et non pas comme un moyen de communication. On note dans leur attitude une distance vis-à-vis du public pouvant aller jusqu'au rejet du monde environnant :

« Kaspar (à Gimietto) : « Est-ce que c'était bien ? Et est-ce que cela a plu au public ? »

« Gimietto : « Je ne sais pas, ils ont bien applaudi. Mais certains ont ri aussi et d'autres ont sifflé. Je crois qu'ils ne nous aiment pas beaucoup. »

Pour S. Freud, il s'agit d'une scène de rapport sexuel entre les parents, observée ou supposée d'après certains indices et fantasmée par l'enfant. Elle est généralement interprétée par celui-ci comme un acte de violence de la part du père et conduit fréquemment à la névrose.

« Kaspar (détournant son visage) : « Mais maintenant nous allons danser. Et même s'ils sont fâchés en bas dans l'assistance, nous allons bien danser. »¹³

En fait l'attitude dédaigneuse et l'assurance apparente de ces deux personnages trahissent une peur du jugement des autres, et notamment des adultes. C'est pourquoi ils provoquent eux-mêmes les réactions négatives auxquelles ils s'attendent.

Petit à petit cependant, la provocation exhibitionniste et stérile qui caractérise les œuvres de jeunesse va céder la place chez Klaus Mann à une véritable intention communicatrice, même si celle-ci ne rencontre pas toujours un public réceptif.

B. Biographies d'artistes

Dans un premier temps c'est lui-même que Klaus Mann a tenté de « communiquer » par le biais de biographies d'artistes. Il a choisi ces derniers proches de lui, afin de livrer à son public par personne interposée ses propres préoccupations, ses doutes et ses angoisses, liés à son art.

L'artiste par excellence, c'est Piotr Illitch Tchaïkovski, à qui Klaus Mann a consacré *Symphonie Pathétique*. Nous avons montré dans le premier chapitre à quel point l'écrivain s'était identifié au musicien dans toutes les composantes de sa personnalité.

Deux autres héros de Klaus Mann, l'acteur Hendrik Höfgen, comme son précurseur, le danseur Gregor Gregori, mis en scène dans le roman *Treffpunkt im Unendlichen*, s'inscrivent dans la même catégorie des hommes célèbres.

Les trois personnages que nous évoquons sont des névrosés. Ils souffrent de problèmes d'identification et le manifestent par des comportements pathologiques. Une comparaison entre ces trois natures d'artistes, placés par Klaus Mann au centre de ses romans, permet de noter que plus la conscience morale des artistes est

¹³ MANN, Klaus. *Anja und Esther in Der siebente Engel*, p. 35 : Kaspar zu Gimietto: » War es auch gut ? Und hat es den Leuten gefallen? «
- Gimietto: » Ich weiß nicht, geklatscht haben sie schon. Aber manche lachten auch und manche zischten. - Ich glaube, sie mögen uns nicht sehr. «
- Kaspar wendet das Gesicht : » Aber jetzt tanzen wir zusammen. Und mögen die dann noch so verärgert da unten sitzen - wir machen es schön. «

marquée, plus le sentiment d'échec, les doutes, sont perceptibles chez eux.

Chez Tchaïkovski, la névrose procède du conflit entre son narcissisme d'artiste qui le pousse à assouvir son besoin de puissance, voire à mépriser ses semblables, et son besoin maladif d'être aimé. Son rapport ambigu à la critique et le sentiment de ne pouvoir atteindre les objectifs qu'il s'était fixés sont à l'origine de l'échec de sa tentative de sublimation dans l'art. Chez lui, l'intention communicatrice reste en retrait du besoin de reconnaissance, de la volonté de puissance, mais elle est malgré tout plus affirmée que chez H. Höfgen. En effet, le personnage central de *Mephisto* s'efforce de faire taire ses doutes sur son propre talent pour goûter dans son rapport privilégié avec le public une satisfaction narcissique ; en cela Höfgen ressemble fortement à son prédécesseur.

L'analyse détaillée de la personnalité d'Hendrik Höfgen va nous permettre de préciser la conception de l'artiste de Klaus Mann, que nous avons déjà abordée dans l'étude de *Symphonie Pathétique*.

La scène d'un théâtre francfortois constitue le point de départ de la fulgurante carrière mais aussi, comme nous le verrons, de la dégradation morale de l'acteur H. Höfgen. Ce dernier nous est dépeint comme l'archétype du « comédien »¹⁴ : capricieux, volage, hystérique et excessif dans ses amours comme dans ses haines, sûr de lui sur scène mais désarmé, en proie au doute dans la vie privée. Il sait jouer de son charme, séduire, agacer et ne laisse personne indifférent. Son talent est indiscutable mais son narcissisme exacerbé¹⁵ le pousse à aller toujours plus loin, toujours plus haut ; comme il ne reconnaît par-dessus le marché d'autres modèles que les personnages qu'il joue, il apparaît capable de toutes les compromissions. Ce goût pour la démesure ne fait toutefois pas taire en lui tout sens critique. Il continue à admirer secrètement les êtres droits et purs, tels Dora Martin, la grande comédienne juive, la générale Bruckner et le père de sa femme Barbara, ou même Otto Ulrichs, son compagnon communiste.

Mais H. Höfgen s'efforce de plus en plus de faire taire la voix de sa conscience et accepte certaines relations pour rentrer en grâce auprès du régime national-socialiste. Lors de sa rencontre avec le Ministre

¹⁴ « comédien » : terme pris ici à la fois dans le sens d'artiste de théâtre et de personnage hypocrite, aimant jouer la comédie.

¹⁵ « narcissisme » : ce terme désigne ici la contemplation de soi, l'attention exclusive portée à soi.

Président¹⁶, il a le sentiment de conclure un pacte avec le diable. C'est là le tournant de sa vie. Le comédien s'allie aux assassins. L'acteur séduit le pouvoir mais en même temps ne peut pas résister à l'attrait de celui-ci :

« Frissonnait-il seulement de bonheur et de fierté ? Ou bien ressentait-il quelque chose d'autre - à son propre étonnement ? Et de quoi s'agissait-il ? Était-ce la peur ? C'était presque du dégoût... Maintenant je me suis souillé, pensait Hendrik avec consternation. Maintenant j'ai une tâche sur la main, dont je ne me débarrasserai plus... Maintenant je me suis vendu... Maintenant je suis marqué ! »¹⁷.

Après avoir franchi ce point de non-retour, Hendrik se trouve définitivement coupé de son passé. Son univers devient celui du luxe frelaté, d'où les vraies valeurs ont disparu. L'argent et le pouvoir sont les deux motivations essentielles de toute cette société dépourvue de sens moral. Et Höfgen ne peut plus renouer avec le monde de sa femme qui, elle, est partie à Paris pour pouvoir lutter contre le fascisme avec une ancienne comédienne du théâtre de Hambourg. Les autres amis de Höfgen ont disparu dans les camps de concentration. Höfgen n'apparaît pas seulement comme un traître dans sa vie personnelle, sa trahison est également flagrante dans un autre domaine, celui de son art. Il doit accepter de voir son talent rabaissé, de le voir manœuvré à des fins politiques et privé de toute profondeur. Il joue des farces stupides ou des pièces exaltant les valeurs de la patrie, à la gloire des « êtres supérieurs ». En contrepartie, il a le plaisir de toucher de près le pouvoir, tandis que le sien va croissant, et de se plonger à tout instant dans les abîmes vers lesquels l'entraîne son goût pour le morbide.

A force de tromper les autres, Höfgen finit par se tromper lui-même et parvient même à faire taire son sens critique. Il tente certes de sauver son ami communiste Otto Ulrichs en faisant jouer ses relations, mais doit capituler devant la menace.

16 « Ministre-Président » : Dans son roman *Mephisto*, Klaus Mann désigne ainsi Göring.

17 [Edition citée) : MANN, Klaus. *Mephisto*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1988, p. 232 : *Waren es Glück und Stolz allein, die ihn erschauern ließen? Oder spürte er auch noch etwas anderes - zur eigenen Überraschung? Und was war dieses andere? War es Angst? Es war beinahe Ekel... Jetzt habe ich mich beschmutzt, war Hendriks bestürztes Gefühl. Jetzt habe ich einen Flecken auf meiner Hand, den bekomme ich nie mehrweg... Jetzt habe ich mich verkauft... Jetzt bin ich gezeichnet!*

L'évolution qu'il connaît l'amène au bord de la schizophrénie. Dans un dialogue imaginaire avec Hamlet, il se dispute avec le personnage dont il n'arrive plus à cerner la vérité. Hamlet, empruntant la voix de Klaus Mann, lui parle en ces termes :

« Tu n'es pas de mes semblables. Tu avais le choix, mon cher : entre la distinction et la carrière. Et bien, tu t'es décidé. Sois heureux, mais laisse moi en paix. »¹⁸

Malgré la réception chaleureuse de la pièce de Shakespeare par le public berlinois, Hendrik, seul dans sa chambre, est déprimé et surexcité à la fois. Les bruyantes acclamations ne lui font pas oublier qu'il a échoué. L'intrusion d'un jeune communiste venu, tel un spectre, venger la mémoire d'Otto Ulrichs et le souvenir de ses amis d'antan, tout cela est plus qu'Hendrik n'en peut supporter. Il s'effondre dans les bras de sa mère, redevient un petit garçon qui s'interroge, alors qu'il est déjà trop tard, sur son parcours :

« Qu'est-ce que les gens veulent de moi ? Pourquoi me poursuivent-ils ? Pourquoi sont-ils si durs ? Je ne suis qu'un comédien tout à fait ordinaire ! »¹⁹

Ici, par delà le portrait psychologique d'un artiste véritable, pour lequel Gustav Gründgens lui a servi de modèle, Klaus Mann nous décrit une trahison. Si le roman n'avait été que l'étude de la personnalité d'un comédien génial, mais névrosé et hystérique, il serait permis d'éprouver une certaine pitié pour Hendrik. Mais la critique du régime national-socialiste et des comportements qu'il engendre y joue un rôle essentiel. Dans ce contexte, l'artiste ne peut rester neutre. S'il fréquente le pouvoir criminel, il ne peut que se corrompre et trahir ici son peuple et son art. On retrouve ici les thèses développées par Klaus Mann dans sa lettre à Gottfried Benn, à qui il reprochait sa trop grande réserve à l'égard du régime. Cette attitude ne pouvait passer, étant donné sa notoriété, que pour un abandon :

¹⁸ MANN, Klaus. *Mephisto*, p. 332 : « *Du bist nicht meinesgleichen. Du hattest die Wahl, mein Lieber: zwischen der Vornehmheit und der Karriere. Nun, du hast dich entschieden. Sei glücklich, aber laß mir meine Ruhe!* »

¹⁹ MANN, Klaus. *Mephisto*, p. 344 : « *Was wollen die Menschen von mir? Warum verfolgen sie mich? Weshalb sind sie so hart? Ich bin doch nur ein ganz gewöhnlicher Schauspieler!* »

« Mais il faut bien que vous sachiez que pour moi - et pour quelques autres - vous faites partie du très petit nombre de ceux que nous ne souhaitons en aucune façon voir passer « de l'autre côté ».

« Quiconque se comporte de façon ambiguë en cette heure, ne sera plus jamais des nôtres. »²⁰

Klaus Mann traite ici pour la première fois avec autant d'intensité du rapport entre esthétique et éthique. La solution de repli dans une tour d'ivoire, représentée dans le roman par Théophile Marder, est criminelle aux yeux du romancier. La tentation de l'auteur pour cette attitude détachée, sensible dans ses premiers écrits, cède très nettement le pas à l'engagement politique et moral.

Dans *Treffpunkt im Unendlichen* Klaus Mann avait déjà mis en scène un personnage de carriériste sans scrupules, le danseur Grégor Gregori. Sa description physique comme son comportement hystérique font de lui, comme nous l'avons déjà dit, un précurseur d'Hendrik Höfgen. Car son art lui sert également à assouvir son besoin de puissance. Comme plus tard chez Hendrik, la réussite professionnelle de Gregori s'accompagne d'un échec lamentable sur le plan affectif et moral.

D'une manière générale, il n'y a pas de rupture entre la représentation des artistes encore adolescents dans les œuvres de jeunesse et celle des personnages plus mûrs. Il s'agit pour la plupart d'êtres homo- ou bisexuels, qui ne sont donc pas parvenus à une différenciation sexuelle et dont la quête d'identité à travers l'art passe par la souffrance et le doute. La fragilité psychique qui les caractérise s'extériorise dans des comportements d'addiction divers, dont une sexualité « perverse ». Ils présentent tous des traits de caractère communs, indissociables, semble-t-il, de la conception que Klaus Mann a de l'artiste. Comme Tchaïkovski qui transpose sa douleur en notes de musique, ce sont des natures hystériques qui extériorisent sur scène des problèmes affectifs certains. Leur relation ambiguë à la critique reproduit leurs relations amoureuses, elle est à la fois source de plaisir et d'angoisse, mais les satisfactions narcissiques ne parviennent qu'imparfaitement à combler le vide

²⁰ MANN, Klaus. *Prüfungen - Schriften zur Literatur*, p. 178, lettre à Gottfried Benn du 9 mars 1933 : *Aber freilich müssen Sie wissen, daß Sie für mich - und einige andere - zu den sehr wenigen gehören, die wir keinesfalls an die » andere Seite « verlieren möchten. Wer sich aber in dieser Stunde zweideutig verhält, wird für heute und immer nicht mehr zu uns gehören.*

laissé par une brèche originelle. Cependant, on note que les crises de la jeunesse sont vécues de manière moins dramatique que celles de la maturité, dans la mesure où le principe de réalité, et notamment le public, joue dans le deuxième cas un rôle déstabilisant. Par ailleurs, une dimension nouvelle apparaît, étroitement liée à cet aspect social, celle de la moralisation de la création.

Nous allons maintenant nous intéresser aux œuvres de Klaus Mann plus axées sur l'aspect éthique du rôle de l'artiste.

C. Les intellectuels-héros « engagés » des œuvres de Klaus Mann

Les romans *Treffpunkt im Unendlichen* et *Der Vulkan* ont, malgré leurs contextes différents, de nombreux points communs. Le premier, portrait d'une société en crise dans les années 30, comme le second, chronique de l'émigration, retracent de nombreux destins d'artistes. Il s'agit généralement d'écrivains dont la vocation est plus affirmée que dans les œuvres de jeunesse mais vécue de manière moins douloureuse que dans *Symphonie Pathétique*.

Ces artistes sont eux-aussi névrosés, mais à des degrés moindres que dans les œuvres citées précédemment. Le jeune Sébastien, journaliste et écrivain, et l'actrice Sonja, personnages principaux de *Treffpunkt im Unendlichen*, considèrent leur art comme un moyen d'existence, une profession comme une autre :

« Sonja ne parvenait pas à prendre le théâtre aussi au sérieux que c'était l'habitude ici. « J'adore jouer » avait-elle coutume de dire, « mais finalement il y a aussi d'autres choses intéressantes sur terre. »²¹

A propos de Sébastien, Klaus Mann écrit :

« Il avait la plume très facile : si facile qu'il n'avait jamais pris cette activité vraiment au sérieux. »²²

²¹ MANN, Klaus. *Treffpunkt im Unendlichen*, p. 196 : *Sonja gelang es einfach nicht, das Theater in dem Grade ernst zu nehmen, wie es hier üblich war. » Ich spiele ja riesig gern «, pflegte sie von sich zu sagen, » aber schließlich gibt es auch noch ein paar andere interessante Kleinigkeiten auf der Welt. «*

²² MANN, Klaus. *Treffpunkt im Unendlichen*, p. 53 : *Das Schreiben fiel ihm sehr leicht: so leicht, daß er diese Beschäftigung niemals völlig ernst genommen hatte.*

A travers la description des chambres d'hôtel modestes, des bars où se rencontrent les compagnons de bohème, Klaus Mann dépeint une existence à première vue facile, qui masque souvent avec peine un énorme mal de vivre. Les psychismes fragiles, en quête d'oubli, se tournent vers les paradis artificiels, qui offrent souvent plus de souffrance que de délivrance. C'est le cas de la pauvre Froschele, jeune provinciale montée à Berlin pour l'amour de Sonja et de la cocotte vieillissante, Grete.

Cette vie sans but ne satisfait personne. Tous ne pourront pas trouver une issue. Froschele sombre dans la démence toxicomaniaque, Grete perd l'espoir d'un riche mariage et sa confiance en elle et à la fois en la vie ; Darmstädter se suicide à Nice ; Greta meurt à Paris dans un accident de voiture, qui est en fait un suicide masqué.

L'action de *Treffpunkt im Unendlichen*, éclatée entre Paris et Berlin, se recentre dans la deuxième partie sur les personnages de Sébastien et Sonja. Ces derniers font partie de cette « bohème » des grandes villes, dont ils se distinguent toutefois par une particularité : ils sont les seuls à disposer d'un véritable talent. Leur art ne leur apporte cependant pas une véritable raison de vivre. Ils s'interrogent sur le sens de leur existence, conscients qu'ils sont de la vanité de leurs parcours respectifs. Un voyage vers le Sud, envisagé comme une évasion du quotidien, les rapproche. Ils se rencontrent à Fez et vivent dans un décor oriental et sous la protection d'un jeune arabe un bonheur intense. Cet amour ne dure pas. Le mal fait irruption, prenant ici la forme de la drogue, fournie par un vieux Marocain. Tous deux cèdent à la tentation, poussés par la curiosité. Comme les effets tardent à se faire sentir, Sébastien et Sonja augmentent les doses jusqu'au malaise.²³

Le jeune homme survit, mais Sonja dont la santé était déjà affaiblie par le rythme trépidant de la vie berlinoise et le voyage harassant, ne peut lutter longtemps. L'intensité dramatique des dernières pages du roman est soulignée par les lettres des proches de Sonja, que Klaus Mann place à la fin du roman, montrant qu'à Paris et à Berlin, la vie continue avec ses promesses et ses souffrances. Sébastien est toujours aussi seul, peut-être plus qu'avant. On peut se demander si, comme ses anciens compagnons, il ne va pas sombrer lui aussi dans le désespoir.

²³ MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 242 et suivantes.

Treffpunkt im Unendlichen correspond à une véritable crise chez Klaus Mann. C'est en effet l'époque où il commence à manifester les premiers doutes sur le mode de vie qui était le sien jusqu'alors. La vie de « bohème », loin des réalités sociales et politiques, lui apparaît vaine et superficielle. Il recherche un but et aspire à une mission.

Les personnages de *Treffpunkt im Unendlichen* sont à la fois repoussants et fascinants. Ils sont repoussants parce qu'ils se laissent aller sans retenue à leurs penchants et fascinants ou pitoyables parce qu'ils sont désespérément seuls, souvent sans parents, sans modèles, sans buts et gaspillent leurs sentiments au hasard. Ce roman qui, par son décor et ses personnages, pourrait s'apparenter à *Der fromme Tanz*, amorce un tournant chez Klaus Mann ; car ici la chronique de la décadence et du morbide devient la source d'une prise de conscience morale.

Le roman que Klaus Mann écrit en 1934, *Flucht in den Norden*²⁴, n'a certes pas pour héros des personnages d'artistes mais une jeune étudiante antifasciste. Il offrira à l'auteur l'occasion d'approfondir cette démarche morale dans laquelle il s'est lancé. Après avoir souligné la tentation d'abandonner toute forme de lutte à laquelle son héroïne était sur le point de céder²⁵.

Klaus Mann choisit en effet délibérément de donner à son roman une fin morale. C'est ce dont témoigne l'appréciation qu'il porte sur *Flucht in den Norden* dans *Der Wendepunkt*²⁶, où il confie au

²⁴ MANN, Klaus. *Flucht in den Norden*, Querido Verlag, Amsterdam, 1934.

²⁵ [Edition citée] : MANN, Klaus. *Flucht in den Norden*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1984, p. 227 : *Es gibt Stunden - da möchte ich so gern sterben [...] Noch nie habe ich das jemandem erzählt, aber dir erzähle ich es. Oft ist mir zumute, daß ich lieber sterben möchte als alles, alles andre.* [Il y a des heures - où j'aimerais tellement mourir [...]. Je ne l'ai encore raconté à personne, mais à toi je le raconte. Souvent j'ai l'impression que je préférerais la mort à toute autre chose.]

²⁶ MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 333 : *So sind die Geschichtenerfinder! Delektieren sich erst an der moralischen Bedrängnis und sinnlichen Schwäche ihrer Geschöpfe, um die armen, erfundenen Charaktere schnöde im Stich zu lassen, sowie die problematisch-sündige Eskapade vorüber ist und der Ernst des Lebens beginnt. Die brave Antifaschistin Johanna, die in einem muffigen Pariser Hotelzimmer mit den Genossen hungert und konspiriert, ist nicht mehr interessant. Aber die innerlich gespaltene, zerrissene, aufgewühlte Johanna, die wollüstige Amazone und kämpferische Buhlerin, die Liebende mit dem schlechten Gewissen, das Heldenmädchen mit dem Penchant für rauschhaft exzessive Sexualität, die gefiel mir, war mir ein Gegenstand psychologischer Neugier und poetisch-menschlicher Sympathie.*

lecteur qu'il a certes préféré privilégier l'histoire d'amour et arrêter le cours du récit au moment où l'héroïne, qui a décidé de suivre la voie du devoir et n'est donc plus « intéressante » du point de vue psychique, part aider ses amis en exil. La description du conflit auquel est confrontée Johanna n'est cependant pas un simple épisode sans lendemain dans l'œuvre de Klaus Mann. La décision prise par la jeune étudiante préfigure en effet *Der Vulkan*²⁷, le grand roman d'exil écrit par Klaus Mann en 1938.

Der Vulkan offre une large palette de destins d'artistes émigrés ou engagés dans la lutte antifasciste, en France, en Tchécoslovaquie ou en Espagne, plus tard aux Etats-Unis. Les exilés essaient tous de surmonter, de diverses manières, la crise politique et la déstabilisation psychologique qui en découle pour eux.

Marcel Poiret, écrivain français brillant, aux passions excessives, trouve dans la lutte une raison de vivre. Son engagement le conduit jusqu'à la mort sur un champ de bataille en Espagne.

Le poète Martin Korella, que l'exil, le désœuvrement et la solitude, conduisent à rechercher l'oubli dans la drogue, connaît une fin tragique. La dépendance qui s'instaure a raison de ses faibles forces et il meurt avant d'avoir pu laisser un témoignage de son talent. Sa création, résolument narcissique, était en quelque sorte inadaptée à l'époque, dépourvue d'intention communicatrice. Son ami Kikjou a les yeux ouverts par cette mort. Ceci le conduit à rompre avec son existence de parasite. Il prend la suite de Martin et achève son œuvre, témoignant ainsi du destin de ces exilés pour qui il éprouve admiration et respect.

Après une vie agitée d'actrice engagée et de conférencière, Marion von Kammer, qui de par sa sensibilité et ses ressources vitales rappelle Sonja, l'héroïne du roman *Treffpunkt im Unendlichen*,

[Ainsi sont les auteurs d'histoires ! Ils commencent par se délecter du conflit moral et de la faiblesse de leurs personnages, pour laisser lâchement tomber ces pauvres créatures issues de l'imagination, dès que l'escapade coupable est passée et que le sérieux de la vie commence. La gentille antifasciste Johanna qui meurt de faim et conspire dans une chambre d'hôtel misérable à Paris n'est plus intéressante. Mais la Johanna partagée, déchirée, bouleversée, l'amazone sensuelle et la maîtresse belliqueuse, la femme aimante torturée par la mauvaise conscience, l'héroïne au goût pour la sexualité enivrante et excessive, celle-ci me plaisait, était pour moi un objet de curiosité psychologique et de sympathie poétique et humaine.]

²⁷ MANN, Klaus. *Der Vulkan*. Roman unter Emigranten, Querido Verlag, Amsterdam, 1939.

trouve auprès du professeur Abel, universitaire juif, également engagé, une raison de croire en l'avenir. Elle parvient à surmonter une pulsion de mort, à laquelle sa sœur Tilly, privée du soutien qu'offre l'engagement personnel et fragilisée par sa soumission au principe de plaisir, a succombé. La naissance de son enfant, à la fin du roman, donne raison à son mari :

« A qui servirait tout ton combat et ta révolte si ce n'était à lui et à tous ses frères ? Que nous importerait l'humanité si nous ne croyions pas à son avenir - si nous n'aimions pas les générations à venir ? »²⁸

Beaucoup trouvent dans l'engagement une raison de vivre, d'exister. Leur narcissisme d'artistes, l'idéalisation de leur Moi, confronté au principe de réalité, ne peuvent conserver leur première forme. L'amour des autres les rend aptes à la sublimation de leurs pulsions égocentriques. Ils se servent alors de l'art comme d'un moyen de transfert vers le plus haut. L'intention communicatrice et la nécessité de faire passer le message antifasciste, prennent alors le dessus.

Pour conclure ce survol des différentes représentations de l'artiste dans les œuvres de fiction de Klaus Mann, soulignons à nouveau que les personnages en question - à l'exception de ceux des œuvres de jeunesse - oscillent entre la tentation du repli sur des positions narcissiques et la conscience de la négativité d'une telle attitude. Le rôle joué par le contexte politique dans cette prise de conscience est essentiel. Il ne faut toutefois pas négliger les aspects problématiques et déchirants de ce dilemme, qui renvoie à un conflit profondément ancré en l'auteur lui-même.

A l'époque de la rédaction des œuvres de jeunesse, Klaus Mann n'a pas encore trouvé sa voie et la création artistique n'apparaît pas dans ses textes sous un jour bien défini. Elle constitue une facette de la quête d'identité de l'« artiste » et s'accompagne de provocation exhibitionniste. Le conflit œdipien et son corollaire, le refus des adultes, se traduisent par un repli sur le Moi.

Les personnages qui illustrent les œuvres de maturité de Klaus Mann, hésitent pour leur part entre intention communicatrice et repli sur le « Moi » narcissique. Ils idéalisent leur art avec d'autant plus

²⁸ [Edition citée] : MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 513 : *Was sollte all dein Kampf und dein Aufbegehren, wenn es nicht für ihn wäre, und für all seine Brüder? Was ginge uns die Menschheit an, wenn wir nicht an ihre Zukunft glaubten - wenn wir die kommenden Geschlechter nicht liebten.*

d'énergie qu'ils ne trouvent pas à l'extérieur de véritable sens à leur vie : ni dans l'amour, ni dans une relation vraie et intense avec leur public. Tchaïkovski essaie de surmonter ses déceptions en se persuadant qu'il appartient à une élite et qu'il est de par son art plus proche de Dieu. Il justifie de cette manière l'incompréhension d'un entourage dont il se sent victime.

Höfgen, dont le talent est reconnu à l'extérieur mais dont la conscience est malmenée par sa trahison évidente, ne peut pas se persuader comme Tchaïkovski d'être un « élu » et n'a donc pas la possibilité de se raccrocher à une transcendance. De ce fait, il ne lui reste plus qu'à essayer de se persuader qu'il n'est qu'un homme comme les autres, injustement poursuivi par les fantômes de ses anciens amis.

Par delà les différences qui les séparent, Höfgen et Tchaïkovski ont cependant un point commun. Ils ne parviennent pas véritablement à sublimer leurs pulsions dans leur art et leur échec existentiel est indiscutable. Ils n'ont pas réussi à communiquer avec un public et c'est cette marginalisation qui finalement sera la source de leur échec.

L'exemple le plus outré de ce type d'artiste, préférant la « tour d'ivoire » au contact réel avec le monde extérieur, nous est donné par Sylvester Marschalk, personnage secondaire du roman *Treffpunkt im Unendlichen*. Cet homme au génie multiforme, dont Klaus Mann nous fait, avec l'ironie qui lui est propre, un Tonio Kröger balkanique, semble vouloir se réfugier dans un intellectualisme forcené pour trouver la justification de ses complexes. Il nie par ailleurs l'idéal de supériorité intellectuelle, auquel il a sacrifié toute vie sociale :

« Il n'écrivait pas seulement - des sonnets et des romans policiers, des comédies classiques, des satires et des essais - il composait aussi des fugues, sculptait, étudiait la physique, les mathématiques et la chimie : il y a quelques semaines il avait passé des examens écrits et oraux de chinois ; il possédait, en outre, huit langues européennes et composait dans quatre d'entre elles. Lui, Sylvester Marschalk, issu des Balkans, était un intellectuel pur, dans chaque fibre de son être et doué de capacités cérébrales étonnantes. Cependant ou justement pour cette raison, il méprisait les

intellectuels, la seule valeur qui importait pour lui, qu'il appréciait vraiment, était celle de la perfection raciale. »²⁹

Enfin, il y a les artistes, ou intellectuels, non moins doués de talent, mais chez qui le principe de réalité, c'est-à-dire, dans le contexte de l'époque, la nécessité de l'engagement personnel et politique, l'emporte sur le principe de l'« art pour l'art ». Ils ont pour noms Marion von Kammer, Marcel Poiret, Kikjou, David Deutsch. Ce dernier, intellectuel d'une grande culture, abandonne la littérature pour exercer la profession d'horloger, pour se rendre utile autrement, comme Marcel Poiret, parti se battre pour la liberté sur le front espagnol.

Nous avons vu que pour beaucoup, l'engagement moral signifie l'abandon de l'activité créatrice pour une autre, plus pratique. Ceci nous amène à amorcer notre interrogation sur le rapport de Klaus Mann à l'écriture.

Le fait que l'activité créatrice - quelle qu'elle soit - apparaisse chez lui souvent comme une fuite devant la réalité extérieure, un repli sur soi, le fait que la prise de conscience de la nécessité de l'engagement soit toujours douloureuse et accompagnée de doutes, puis qu'elle signifie souvent un changement radical, un abandon de la profession artistique : tout cela jette une lumière ambiguë sur le rapport de Klaus Mann à sa propre création. S'agit-il d'une vocation, d'un choix dicté par les circonstances ou bien du passe-temps stérile d'un jeune homme en quête d'identification au travers d'un roman familial, dont les héros sont des projections à peine voilées de son Moi inconscient ?

Nous reviendrons dans notre conclusion sur l'aspect problématique de ces attitudes récurrentes de fuite devant la réalité et le cheminement vers le désespoir propre aux dernières œuvres de Klaus Mann. Mais auparavant, nous allons nous efforcer de cerner, au travers des textes autobiographiques et du journal intime, le

²⁹ MANN, Klaus. *Treffpunkt im Unendlichen*, p. 63 : *Er schrieb nicht nur - Sonette und Detektivromane, klassische Komödien, Satiren und Essays -, er komponierte auch Fugen, modellierte, studierte Physik, Mathematik und Chemie: vor ein paar Wochen hatte er seine Prüfung in chinesischer Schrift und Sprache gemacht ; er beherrschte, außerdem, acht europäische Sprachen und dichtete in vier von ihnen. Er war, Sylvester Marschalk aus dem Balkannest, Intellektueller durch und durch, mit jeder Faser seiner Existenz und mit einer erstaunlichen Leistungsfähigkeit des Hirns. Trotzdem, oder gerade deshalb, verachtete er die Intellektuellen, der einzige Wert, der bei ihm galt, den er voll nahm, war der vollendeter Rasse.*

rapport de l'auteur à la littérature et la part des processus conscients et inconscients dans l'origine et le développement de sa vocation d'écrivain.

II- Etude de la création de l'activité créatrice dans les œuvres autobiographiques

A. *Kind dieser Zeit*

Comme le Journal de Klaus Mann ne couvre que la période comprise entre 1931 et la mort de l'auteur en 1949, nous ne disposons pour retracer les débuts de sa vocation d'écrivain que du témoignage - plus ou moins fiable - de sa première autobiographie, *Kind dieser Zeit*³⁰.

La confrontation entre les œuvres de fiction et la réalité nous permettra de retracer le parcours créateur de Klaus Mann et de préciser la nature profonde de sa nature d'artiste.

Kind dieser Zeit, écrit en 1932, alors que l'auteur a 26 ans, relate son enfance et son adolescence sur fond de guerre, d'inflation et de crise. Nous serons amenés à y faire allusion, dans la mesure où Klaus Mann y retrace avec précision ses débuts précoces d'écrivain.

Le rêve semble avoir toujours joué un rôle important dans la vie de l'auteur, tout comme ce qu'il lit et ce qu'on lui raconte. La fiction chasse souvent dans son esprit la réalité :

« La relation de l'enfant à son environnement est sans obligation, sans contraintes et fantastique. Elle est plus déterminée par ses rêves, par ce qu'il lit ou ce qu'on lui raconte que par des faits attachés aux perceptions vitales. »³¹

Dans le chapitre *Gymnasiast* [lycéen]³², il note la facilité avec laquelle il écrivait les textes les plus divers :

³⁰ [Edition citée] : MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1984.

³¹ MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 27 : *Die Beziehung des Kindes zur Umwelt ist unverbindlich, locker und phantastisch. Sie ist mehr durch seine Träume, durch das, was es liest oder was man ihm erzählt, bestimmt, als durch vitale Gefühlsstatsachen.*

³² MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 67 et suivantes.

« Les pièces de théâtre, les vers et les romans montaient de mon pupitre comme des bulles de savon - légers, presque immatériels. Des contes dramatiques que, j'espérais, la « société de mime » ou un théâtre de marionnettes jouerait ; des strophes de compliments purement rhétoriques, parfaitement hypocrites, destinés à des jeunes filles. »³³

Klaus Mann trouve, en 1932, des mots sévères pour juger ses premiers essais littéraires. Il reproche à ces créations un manque de rigueur formelle, des défauts de construction, l'abus des adjectifs « pervers » et « vicieux ». Il critique son exhibitionnisme de mauvais goût. Lorsqu'il s'agit de son rapport ambigu au père-juge, il a tendance à excuser son propre comportement par sa jeunesse et la crise politique latente. Son sentiment d'appartenir à une élite est aussi puéril que le trahit la phrase :

« Faites attention, faites attention, cette époque est étrange. Et elle a pour enfants des êtres étranges : nous. »³⁴

Ces vers de Hofmannsthal, que Klaus Mann a choisis pour figurer en exergue de *Die Jungen*, traduisent le narcissisme et le parti-pris anti-adultes d'une jeunesse en crise.

Plus loin, il note l'influence de Nietzsche sur les psychismes immatures, influence encore renforcée par l'esprit du mouvement de la jeunesse, tendant à développer chez les jeunes un individualisme excessif³⁵.

L'esprit critique que Klaus Mann manifeste dans son autobiographie est rendu possible par le recul de dix ans qui sépare les événements décrits du moment de la rédaction ; il n'épargne ni la qualité littéraire des premiers écrits, ni le puéril besoin de reconnaissance, lié à l'ambition artistique de l'auteur :

³³ MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 91 : *Die Theaterstücke, Verse und Romane stiegen wie Seifenblasen von meinem Schülertisch auf - unverbindlich, fast gewichtslos, Märchendramen, von denen ich hoffte, daß der Mimikbund oder ein Marionettentheater sie aufführen würde: völlig ungefühlte, rhetorische Huldigungstropfen an Mädchen.*

³⁴ MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 133 : *Merkt auf, merkt auf, die Zeit ist sonderbar. Und sonderbare Kinder hat sie: uns.*

³⁵ MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 142.

« Maintenant il fait nuit. J'aimerais tellement devenir célèbre. »³⁶,

écrit l'adolescent un soir de l'année 1919 dans son journal intime.

Dans sa prime jeunesse, Klaus Mann choisit de montrer ses œuvres à ceux qui représentent pour lui l'autorité ou la réussite sociale, au premier rang desquels figure son père :

« A l'âge de treize ans, j'écrivis une sorte de roman initiatique sous une forme abrégée : *Heinrich Holmann, l'histoire d'une jeunesse* ; c'est ce que j'ai écrit, à mon sens, de plus intéressant à cette époque. J'ai dû le ressentir car ce fut le seul travail que je montrai à mon père. Je me souviens qu'il m'a dit en me le rendant, qu'il l'avait lu « non sans déplaisir » - et il ajouta encore quelques mots qui me rendirent assez fier. »³⁷

Plus loin, il analyse sans complaisance les raisons qui lui firent adresser la nouvelle *Vorfrühling*³⁸, qui traitait d'homosexualité, à son professeur. Klaus Mann insiste plus loin sur sa manie de confesser ses sentiments les plus troubles, qui s'apparente à un exhibitionnisme pour lui indissociable de la nature de l'artiste :

« L'individualisme le plus extrême, le plus délirant, nous poussait presque à une auto-adoration. Ces triomphes pathologiques du Moi, nous pensions devoir les acheter par des humiliations, mais les humiliations étaient encore de nouveau de simples actes de mégalomanie. »³⁹

Toutes ses expériences de l'époque sont retranscrites dans les œuvres de jeunesse, dans lesquelles, nous l'avons souligné, on ne perçoit aucune tentative de dépasser la problématique individuelle. Il semble

³⁶ MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 100 : *Jetzt ist es dunkel. Ich möchte so gern berühmt werden.*

³⁷ MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 93 : *Mit dreizehn Jahren schrieb ich eine Art abgekürzten Entwicklungsroman, » Heinrich Holmann, die Geschichte einer Jugend « ; sie ist das Interessanteste, was ich von mir aus dieser Zeit an Geschriebenem finde. Das muß ich gefühlt haben, denn als einzige Arbeit zeigte ich gerade diese meinem Vater. Ich erinnere mich, daß er mir sagte, als er sie mir zurückgab, er habe sie » nicht ungern gelesen « - und einige Worte mehr, die mich ziemlich stolz machten.*

³⁸ MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 121.

³⁹ MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 140 : *Extremster, ausschweifendster Individualismus trieb uns fast zur Selbstvergöttlichung. Diese irren Triumphe des Ichs glaubten wir durch Demütigungen erkaufen zu müssen, aber die Demütigungen waren doch wider nur Akte des Größenwahns.*

que tous les efforts de Klaus soient allés dans le sens de l'opposition plus ou moins consciente au père ; c'est ce désir de s'opposer qui lui a suggéré d'emprunter la même voie que Thomas Mann, de se mesurer à lui sur son terrain, celui de la littérature.

Cette impression d'ensemble est toutefois corrigée par les dernières pages de sa première autobiographie et ses notes relatives à l'année 1924. On sent chez lui le besoin de devenir adulte, de dépasser la problématique père-fils. Le sentiment est renforcé par la déclaration optimiste du jeune écrivain qui croit en sa mission :

« Si ma confiance dans les forces qu'un mélange de sangs a fait naître en moi n'était pas aussi inébranlable : je devrais reposer la plume et renoncer à l'outil par lequel seulement il m'est accordé de mener ma vie conformément à ses propres lois et ainsi de servir la vie en général. »⁴⁰

Ce qui caractérise ce témoignage, destiné à un public, c'est une double attitude de l'auteur vis à vis de son œuvre et de ses débuts. Klaus Mann se montre à la fois très critique, jouant en quelque sorte le rôle du juge, porteur de traits paternels, et attendri par l'évocation d'une époque révolue, vers laquelle il semble vouloir régresser.

B. Autres témoignages

Dans son essai *Woher wir kommen und wohin wir müssen* écrit en 1930, Klaus Mann souligne le lien étroit entre la problématique individuelle et le rapport à la collectivité et insiste sur le fait que les deux domaines ne sont pas incompatibles :

« Si le résultat de toute cette dépense n'a été que d'avoir aidé, à travers l'accomplissement et la représentation de notre propre existence, d'une nécessité mystique, l'humanité à progresser, ne serait-ce que d'une fraction de pas : comme nous devrions être reconnaissants. »⁴¹

⁴⁰ MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 196 : *Wäre mein Vertrauen in die Kräfte, die eine Mischung des Blutes in mir gezeugt hat, nicht so unerschütterlich fest, wie es ist-: ich müßte die Feder weglegen und so auf das Werkzeug verzichten, mit dem allein mir vergönnt ist, mein Leben seinen Gesetzen nach zu führen und so dem allgemeinen Leben zu dienen.*

⁴¹ [Edition citée] : MANN, Klaus. *Woher wir kommen, wohin wir müssen*, édition spangenberg im Ellermann Verlag, München, 1980, p. 243 : *Wenn das Resultat des ganzen Aufwandes gewesen ist, daß wir mit der Erfüllung und Darstellung unserer eigenen, mystisch notwendigen Existenz der*

L'étude des débuts littéraires de l'auteur apporte une pièce supplémentaire au portrait de Klaus Mann. Il semble qu'au stade décrit dans *Kind dieser Zeit* l'écriture constitue une phase transitoire, une première tentative de s'exprimer. Le champ de vision de l'écrivain adolescent est encore dominé par le Moi tout-puissant et l'affirmation de l'identité semble passer par l'élimination de l'« Autre » gêneur, du père rival. Si cette mise hors d'état de nuire est possible dans la fiction littéraire, elle pose plus de problèmes dans la vie. Klaus Mann se voit alors contraint d'avoir recours à des compromis, de neutraliser l'ennemi en obtenant son approbation ou de se donner bonne conscience par divers artifices comme ceux évoqués plus haut.

Cette phase résolument narcissique, qui n'aboutit pas encore à la sublimation, est malgré tout considérée par S. Freud⁴² comme positive dans la mesure où elle constitue une étape intermédiaire d'unification du Moi, une victoire sur l'anarchie des pulsions sexuelles, qui permettra dans un stade ultérieur une identification à autrui. Nous avons noté un changement de perspective à la fin de l'autobiographie *Kind dieser Zeit*. C'est également ce qui ressort de cette citation extraite de *Heute und Morgen* :

« Nous avons vécu, en tant que corps, si complètement, avec tant de plaisir et de tristesse que nous pouvons de nouveau commencer à penser. »⁴³

Commencer à penser, c'est-à-dire commencer à s'intéresser au monde, aux autres, c'est le premier pas vers une philosophie de l'homme, un pas accompli du narcissisme primaire vers le narcissisme secondaire, de l'égo vers l'Autre. La libido du Moi s'enrichit alors d'une autre dimension, celle de libido d'objet.

Klaus Mann commence à s'intéresser au monde, aux autres. C'est le premier pas vers une philosophie de l'homme, un pas accompli du narcissisme primaire vers le narcissisme secondaire, de l'égo vers

Menschheit um den Bruchteil eines Schrittes weitergeholfen haben: wie dankbar müßten wir sein.

⁴² Cf. FREUD, Sigmund. *Totem und Tabu*, Gesammelte Werke, Bd IX, Imago, London, 1912.

FREUD, Sigmund. *Zur Einführung des Narzißmus*, Gesammelte Werke, Bd X, Imago, London, 1914.

⁴³ Cf. MANN, Klaus. *Heute und Morgen - Zur Situation des jungen geistigen Europas*, Gebrüder Enoch Verlag, Hamburg, 1927, p. 21 ... : *Wir haben uns, als Körper, so tief erlebt, so ganz und gar, mit so viel Lust-, so viel Trauer, daß wir auch wieder anfangen dürfen zu denken.*

l'Autre⁴⁴. La libido du Moi s'enrichit alors d'une autre dimension, celle de libido d'objet.

Dans *Der Wendepunkt*, deuxième autobiographie de Klaus Mann, parue en 1942 sous le titre *The turning point*, et sous sa forme allemande remaniée en 1949, on retrouve les thèmes de la première autobiographie et des œuvres de jeunesse. Leur origine reste perceptible mais prend une forme différente. Le déracinement et l'isolement ne sont plus le reflet de la névrose individuelle mais ont un arrière plan historique.

Le 13 mars 1933, Klaus Mann quitte l'Allemagne, en raison de son refus de toute compromission avec le régime national-socialiste. C'est aux Pays-Bas qu'il devient une des personnalités marquantes de l'exil intellectuel, voire un chef de file de l'opposition antifasciste. A Amsterdam il fonde la revue littéraire *Die Sammlung*, qui, en raison de son parti-pris pluraliste mais également militant, devient rapidement un forum de l'opposition des intellectuels contre le nazisme. A cette époque, comme l'écrit son frère Golo, Klaus Mann, stimulé par la nécessité de la lutte, déborde de dynamisme :

« Klaus n'a jamais vécu de manière plus intense, plus impatiente, plus active que durant les premières années de l'émigration ; c'est également la raison pour laquelle il n'a jamais été aussi heureux. »⁴⁵

Nous avons déjà souligné plus haut que le roman *Flucht in den Norden* témoignait d'un souci de moralisation du rôle de l'écrivain, et que, tout en ayant lui aussi été tenté par l'abandon au principe de plaisir, l'auteur souligne en guise d'avertissement, l'aspect morbide de cette attitude de fuite devant ses responsabilités. Ce changement de comportement n'élimine toutefois pas chez Klaus Mann un certain scepticisme quant à l'issue du combat. Dans une lettre à sa mère, datée du 30 août 1934, il confesse :

« Je crains que ce ne soit en partie comme le ressent ma Johanna : ce qui se passe là-bas est la seule chose valable - mais une

⁴⁴ FREUD, Sigmund. *Das Ich und das Es*, Gesammelte Werke, Bd XIII, Imago, London, 1923.

⁴⁵ MANN, Klaus. *Briefe und Antworten*, p. 643 : *Nie lebte Klaus intensiver, tätiger, als in den ersten Jahren der Emigration ; darum wohl auch : nie glücklicher.*

première question se pose, à savoir si nous vivrons sa victoire et une seconde, si nous pourrions y participer, si nous la vivions. »⁴⁶

Malgré la tentation du pessimisme que révèlent les propos cités après le dépôt de bilan de *Die Sammlung*, Klaus Mann ne s'avoue cependant pas vaincu. Il poursuit son activité journalistique, donne des conférences, rédige des pétitions⁴⁷, participe à diverses manifestations. En août 1934, il se rend au Congrès des écrivains soviétiques, même s'il a toujours montré une distance certaine à l'égard du communisme. En 1936 il part pour les Etats-Unis, où il entend poursuivre la lutte, avec un double objectif. Il souhaite sensibiliser la population américaine à l'horreur du fascisme et défendre auprès du public une certaine image de l'Allemagne et de ses citoyens, afin d'éviter l'amalgame entre « allemand » et « fasciste ». Cette mission était pour lui une chance de survivre et il vécut et écrivit de façon toujours plus intense durant ces années agitées et douloureuses⁴⁸, même si, comme nous l'avons noté plus haut, il était périodiquement assailli de doutes sur l'utilité de son combat :

« Il faut que j'écrive. Peut-être que je préférerais peindre ou danser ou cultiver des tulipes ; mais on n'a pas le choix. Par ailleurs on peut se dire que la forme littéraire de la « mise en ordre » n'est pas plus dénuée de sens et pas moins utile qu'une autre. »

« Condamné à l'acte vain, au travail gratuit, je fais mon devoir derrière ma machine à écrire. Des pages se couvrent de signes noirs : le tiroir se remplit de pages écrites. Ce sera un roman, destiné au néant... Mon livre, dans la mesure où il est bien là, s'intitule *Le Vulkan : Roman de l'émigration*. »⁴⁹

46 MANN, Klaus. *Briefe und Antworten*, p. 196, lettre du 30 août 1934 : *Ich fürchte, es ist schon ungefähr so, wie meine Johanna es empfindet: das dort drüben ist das Einzige - es ist nur erstens die Frage, ob wir seinen Sieg noch erleben werden, und die zweite, ob wir mittun könnten, wenn wir ihn dann erlebten.*

47 MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, p. 82, 83, 151 et 152.

48 MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, chap. X, p. 342 et suivantes.

49 MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 376 : *Ich muß schreiben. Vielleicht würde ich lieber malen oder tanzen oder Tulpen züchten: aber man hat keine Wahl. Übrigens darf man sich sagen, daß die literarische Form des » Ordens « nicht sinnloser und nicht weniger notwendig ist als irgendeine andre.*

Zur vergeblichen Tat, zum » Umsonst « verpflichtet, tue ich Dienst an der Schreibmaschine. Seiten füllen sich mit schwarzen Zeichen: die Lade füllt sich mit beschriebenen Seiten. Es wird ein Roman, zum Verfall bestimmt... Mein Buch, solange es da ist, heißt Der Vulkan: Roman unter Emigranten.

Le conflit père-fils n'occupe durant la période de l'émigration qu'un rôle de second plan. L'ennemi nazi a pris, dans la constellation créatrice de Klaus Mann, la place du père rival et de ce fait « haï ». L'auteur puise dans le sentiment de mettre ses efforts au service d'une cause noble la justification de son action et par-là de son existence. Durant cette période l'activité de Klaus Mann est fébrile. Il part en tournées de conférences, rédige des romans, des essais, publie le périodique antifasciste *Decision*, et pour finir s'engage dans l'armée.

Cette activité paraît se dérouler à une cadence vertigineuse, comme si Klaus Mann essayait de se griser pour faire taire sa pulsion de mort. Cette dernière est malgré tout latente, comme en témoignent deux tentatives de suicide et la dépendance croissante de la drogue qui l'oblige à subir de fréquentes cures de désintoxication.

Le dernier essai de Klaus Mann, *Die Heimsuchung des europäischen Geistes*⁵⁰, rédigé en 1949, témoigne des doutes auxquels l'écrivain est en proie. L'auteur dresse le bilan de la crise qui ébranle le monde d'après-guerre. Il place dans la bouche d'un étudiant ses propres paroles de désespoir :

« Le combat entre les deux géants anti-intellectuels - l'argent américain et le fanatisme russe - ne laisse aucune place à l'indépendance ni à l'intégrité intellectuelle. »⁵¹

Ceci lui fait envisager une solution extrême de suicide collectif par une sorte de projection de sa propre aspiration à la mort :

« Nous sommes parvenus à un point, où seul le geste le plus dramatique, le plus extrême, aura une chance d'être remarqué et de parler à la conscience des masses aveugles, hypnotisées. »⁵²

A la fin de sa vie, Klaus Mann ne croit plus en l'efficacité du rôle de l'écrivain, a perdu confiance en ses possibilités de modifier le cours

⁵⁰ MANN, Klaus. *Die Heimsuchung des europäischen Geistes - Aufsätze*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1973.

⁵¹ MANN, Klaus. *Die Heimsuchung des europäischen Geistes*, p. 115 : *Der Kampf zwischen den beiden anti-geistigen Riesenmächten - dem amerikanischen Geld und dem russischen Fanatismus - läßt keinen Raum mehr für intellektuelle Unabhängigkeit und Integrität.*

⁵² MANN, Klaus. *Die Heimsuchung des europäischen Geistes*, p. 115 : *Wir sind an einem Punkt angelangt, wo nur die dramatischste, die äußerste Geste irgendeine Aussicht hat, bemerkt zu werden und den blinden hypnotisierten Massen ins Gewissen zu reden.*

des choses. De fait, sa production littéraire des dix dernières années est peu importante et, nous l'avons vu, il ne rompt son silence que pour lancer des cris d'alarme.

Quels sont les événements qui ont pu ainsi modifier le psychisme de l'auteur ? Quels sont les circonstances qui l'ont conduit, dans une première phase, à s'attacher à moraliser sa création puis, dans une seconde, à s'acheminer de plus en plus vers le désespoir et à céder enfin à sa pulsion de mort ? On peut envisager dans un premier temps l'intrusion de la réalité provocante du national-socialisme, le sentiment de culpabilité lié à sa sexualité, à son narcissisme, à ses comportements morbides, et peut-être le besoin de compenser le relatif échec sur le plan professionnel et social par une œuvre au service du bien.

Le fait que Klaus Mann ait rédigé jusqu'à la fin de sa vie et pratiquement sans interruption un journal, auquel il confiait ses préoccupations les plus intimes, sans pour cela lui donner une forme littéraire achevée, laisse penser que son pseudo-narcissisme n'est en fait qu'une tentative de préserver son identité menacée par les agressions extérieures. Les doutes tiennent dans le journal une place importante, ainsi que les préoccupations politiques, mais la plus grande partie de ces notations au jour le jour est toutefois réservée à des aventures homosexuelles. On remarque à cet endroit la grande franchise de l'auteur qui, pas plus que dans ses romans, ne cherche à donner de lui-même une image idéalisée. En revanche, on ne trouve nulle part de jugement moral ni de justification, et ceci nous amène à formuler une nouvelle fois l'hypothèse d'un blocage, d'une impossibilité pour l'auteur d'exprimer certains sentiments profondément refoulés. Dans tous les cas, son journal est dépourvu des masques imposés par la création littéraire. Il a fréquemment ressenti ce besoin de se confier sans détours, tel qu'en témoigne cette note citée dans *Der Wendepunkt* :

« Je veux écrire un livre sérieux, un livre honnête. »

« Est-ce qu'un roman peut être tout à fait honnête, tout à fait sérieux ? Peut être. Mais je ne veux pas écrire de roman : pas maintenant. Je suis las de tous les clichés et des artifices littéraires. Je suis las de tous les masques, de toutes les dérobades. Est-ce de l'art lui-même dont je suis las ? Je ne veux plus mentir. Je ne veux plus

jouer. Je veux confesser. L'heure solennelle - c'est celle de la confession. »⁵³

Ce même besoin de se confier sous-tend ses nombreux romans autobiographiques et ses biographies romancées, lesquels, s'ils imposent le recours à certains artifices pour ne pas choquer le lecteur, mettent en scène les diverses facettes du mythe personnel de l'auteur, plus qu'ils ne s'efforcent de créer un roman familial aux figures idéalisés et grandioses.

Mais l'écriture ne peut se borner à être auto-représentation. Elle procède d'un but plus noble, au service duquel tendent les efforts de sublimation de l'auteur. Pour Klaus Mann l'écrivain a rempli son rôle si, comme André Gide,

« Il n'esquive pas les conflits cruciaux de notre époque, mais les intègre à son drame personnel. »⁵⁴

Le mot « drame », employé ici illustre particulièrement bien le rapport de Klaus Mann à l'écriture. Nous avons déjà suggéré dans l'introduction, que, chez cet auteur, les pulsions ainsi sublimées ne sont pas de nature sexuelle mais qu'il s'agit bien de pulsions de mort⁵⁵. Ceci explique son va et vient incessant entre tentative de sublimation et repli narcissique, et donne à son suicide un sens particulier, celui de l'échec de la sublimation. Cette affirmation est corroborée par les fréquentes allusions, dans ses lettres, son journal et ses autobiographies, à l'obligation d'écrire, comme si sa vocation n'était pas un choix mais une nécessité profonde, inconsciente, qui finalement ne fournit que des satisfactions narcissiques médiocres. Sa tentative de retrouver la perfection de l'enveloppe narcissique originaire échoue, non seulement à cause du contexte social et politique, mais plus vraisemblablement en raison d'une fragilité psychique.

⁵³ MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 425 : *Ich will ein ernstes Buch schreiben, ein aufrichtiges Buch. Kann ein Roman ganz ernst, ganz aufrichtig sein? Vielleicht. Aber ich will keinen schreiben: nicht jetzt, nicht zu dieser Stunde. Ich bin müde aller literarischen Clichés und Tricks. Ich bin müde aller Masken, aller Verstellungskünste. Ist es die Kunst selbst, deren ich müde bin? Ich will nicht mehr lügen. Ich will nicht mehr spielen. Ich will bekennen. Die ernste Stunde - das ist die Stunde der Konfession.*

⁵⁴ MANN, Klaus. *André Gide and the crisis of modern thought*, Creative Age Press Inc., New York, 1943, p. VII-VIII.

⁵⁵ « Pulsion de mort » : catégorie de pulsions qui s'opposent aux pulsions de vie et tendent à la réduction des tensions.

Avant de nous attacher à l'étude plus détaillée de cette névrose, qui conduit Klaus Mann au suicide, nous allons ouvrir le deuxième volet de notre enquête et nous intéresser aux manifestations de son activité créatrice, dans ses *Tagebücher*, miroir de son âme et réceptacle de ses doutes.

C. Etude des *Tagebücher*

a) Généralités

Cette étude va nous permettre d'approfondir et de problématiser les thèses formulées jusqu'à présent.

Les *Tagebücher* offrent, dans un premier temps, un aperçu de l'intense activité créatrice de Klaus Mann. Au terme de chaque année écoulée, parfois de chaque trimestre, il dresse le bilan de sa production ⁵⁶.

Il est permis de s'interroger sur les motivations de cette fastidieuse comptabilité. S'agit-il d'une marque d'autosatisfaction ? Cela ne semble pas être le cas, puisque Klaus Mann note fréquemment, comme en date du 24 septembre 1932 : « Seulement écrit. »⁵⁷ Les raisons semblent plutôt relever du besoin de se souvenir et de fixer sur le papier les preuves d'un devoir à remplir envers l'activité qu'il a choisie, envers une mission qu'il se sent appelé à remplir.

Il faut également souligner que la rédaction d'un journal intime présente un double aspect chez un écrivain. Il fait partie de sa vie et lui permet en même temps de réfléchir sur lui-même et sur ce qu'il crée. Il renferme à la fois des éléments conscients et des éléments inconscients.

b) L'engagement personnel de Klaus Mann

Les *Tagebücher* renseignent également, au jour le jour, sur les progrès de la prise de conscience politique, puis plus tard de l'engagement personnel de Klaus Mann.

⁵⁶ MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 20 décembre 1931, p. 20, du 28 mars 1932, p. 47, du 24 septembre 1932, p. 80 et du 24 décembre 1932, p. 101.

⁵⁷ MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 24 septembre 1932, p. 80 : *Nur geschrieben.*

Il explique dans un premier temps pourquoi il a décidé de tenir un journal :

« Munich. Grâce à la lecture (par ailleurs très amusante et riche d'enseignements) des vieux journaux (1919-1920) pour un livre sur l'enfance, il m'est venu à l'idée de me remettre à écrire un journal. Mais je veux m'en tenir aux faits. »⁵⁸

Les *Tagebücher* renferment aussi toutes les interrogations de l'auteur sur la politique. On en trouve des traces dans les annotations des 31 janvier 1932⁵⁹, 13 mars 1932⁶⁰, 4 juin 1936⁶¹ et 12 mars 1939⁶².

Ces interrogations sont souvent liées au problème de l'émigration, plus exactement à la question de savoir quelle conduite tenir en cas de victoire national-socialiste⁶³. Klaus Mann s'interroge également sur l'avenir de l'Allemagne, comme l'illustre l'annotation du 24 mars 1933 :

« Réfléchi à propos de la façon ambiguë dont l'Allemagne, nous dégoûte ; d'une part l'européen libéral, l'intellectuel bourgeois

-
- 58 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 9 décembre 1931, p. 9 : *München. Durch die (übrigens sehr amüsante und aufschlussreiche). Lektüre der alten Tagebücher (1919-20) für Kindheitsbuch auf den Einfall gekommen, wieder Tagebuchartiges aufzuschreiben. Will mich aber an Sachlichstes halten.*
- 59 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 31 janvier 1932, p. 35. *Keyserling : die Gefahr Deutschlands - eine Karikatur Amerikas zu werden.* [Keyserling [Herman Graf von Keyserling, 1880-1946, philosophe et historien] : le danger de l'Allemagne - devenir une caricature de l'Amérique.]
- 60 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 13 mars 1932, p. 43 : *Auf der Diele mit Giehse. Gespräch, was zu geschehen hätte, wenn Hitler durchkommt.* ([Dans le vestibule avec Giehse [Thérèse Giehse, artiste, a collaboré avec Erika à l'époque du *Pfeffermühle*]. Conversation sur ce qui se passerait si Hitler réussissait].)
- 61 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 4 juin 1936, p. 56 : *Lange Unterhaltung mit E und dem Treuberg : grosse Politik* [Longue conversation avec Erika et Treuberg. Haute politique]
- 62 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 12 mars 1939, p. 90 : *...Das Politische...* [...La politique...]
- 63 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 25 avril 1932, p. 50 : *Recht ernsthaft über die Notwendigkeit des Emigrierens. Erschreckender Sieg der Narretei.* [Pensé très sérieusement à la nécessité d'émigrer. Victoire effrayante de la folie.]

en nous (terreur) ; d'autre part le socialiste. (Terreur de la régression). Tous les inconvénients du bolchevisme outré ; sans ses buts et ses espoirs. Dictature de la marche en avant - mal nécessaire. Dictature du retour en arrière - Folie. »⁶⁴

En d'autres occasions, Klaus Mann confie à son journal sa conviction profonde en matière de politique, notamment en 1937 lors de la rédaction de l'article dans lequel il prend la défense d'André Gide, au risque de provoquer sa propre rupture avec les communistes⁶⁵.

Klaus Mann envisage l'écriture comme un sauvetage, un moyen de rendre sa propre vie plus supportable. Ceci ressort de l'annotation du 20 juin 1937 :

« Tous les « radicaux », en particulier les très jeunes, sont persuadés que le monde doit ou bien être amélioré totalement, transformé en paradis par une réforme sociale, ou bien détruit, supprimé, rejeté totalement comme l'enfer.

« Tous les hommes mûrs savent que le monde est très mauvais, d'une tristesse infinie et qu'on ne pourra vraisemblablement jamais le changer. Mais que nous devons cependant tout faire pour le rendre un peu plus supportable. D'où notre engagement politique. »⁶⁶

⁶⁴ MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 24 mars 1933, p. 126 : *Darüber nachgedacht, wie merkwürdig doppelt der jetzige Zustand Deutschlands uns abstößt: einerseits den liberalen Europäer, bürgerlich-Intellektuellen in uns (Terror) ; andererseits den Sozialisten. (Terror des Rückschritts). Alle Nachteile des Bolschewismus in outriertem Grade ; ohne seine Ziele und Hoffnungen. Diktatur des Vorwärts - notwendiges Übel. Diktatur des Zurück - Irrsinn.*

⁶⁵ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 28 janvier 1937, p. 103 : *Gestern abend: F., Landauer, Hirsch meinen Streit um André Gide vorgelesen. Eine nicht unwichtige Sache. Kann meinen Bruch mit Kommunisten zur Folge haben. Ist aber notwendig, unvermeidlich. Will es noch mal überarbeiten.*

[Hier soir : ai lu ma *Dispute à propos d'André Gide*. Une affaire d'importance. Peut signifier ma rupture avec les communistes. Mais c'est nécessaire, inévitable Je vais la retravailler.]

⁶⁶ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 20 juin 1937, p. 141 : *Alle » radikalen «, besonders die sehr jungen Menschen, sind davon überzeugt dass: die Welt entweder völlig zu verbessern - durch eine soziale Reform ins Paradies zu verwandeln - sei ; oder daß die Welt als Hölle, zu zerstören, aufzuheben, jedenfalls total abzulehnen sei. Alle reiferen Menschen wissen, dass die Welt zwar sehr schlecht, unendlich traurig und wahrscheinlich auch niemals völlig zu verändern ist ; daß wir aber trotzdem alles dazutun müssen, sie relativ etwas erträglicher zu machen. Daher unser politischer Einsatz.*

De fait, l'écriture lui apporte certaines satisfactions, comme en témoignent les annotations des 29 septembre 1938⁶⁷, 4 janvier 1939⁶⁸, 25 janvier 1939⁶⁹, 28 janvier 1939⁷⁰, 27 septembre 1939⁷¹ et 20 octobre 1939⁷². Le 13 décembre 1939, après avoir noté qu'il progresse en anglais et fait le compte de toutes ses productions du moment, il conclut :

« ...le travail est une consolation : la seule. »⁷³

Cette satisfaction n'est toutefois jamais complète. On perçoit souvent ses doutes sur l'utilité de cette dépense d'énergie⁷⁴ ou la qualité de l'œuvre et ceci donne naissance chez lui à l'angoisse.

Cette dernière constatation nous amène à nous intéresser aux aspects morbides de cette activité intense et « compulsive » qui semble relever d'une nécessité profonde et faire partie intégrante de la personnalité de Klaus Mann, sans pour autant lui apporter de satisfaction profonde.

67 MANN, Klaus. *Tagebücher, 1938-1939*, annotation du 29 septembre 1938, p. 64 : *Noch spät nachts - 3 Uhr - Einfälle und Notizen. (Vortrag, Roman)*
[Tard dans la nuit - 3 heures - Idées et notes. (Exposé, roman)]

68 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 4 janvier 1939, p. 81 : *Intensiv gearbeitet...*
[Travaillé intensément].

69 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 25 janvier 1939, p. 83 : *...Ziemlich fleißig gewesen. Am III Teil, 4. Kapitel (Bernheim in Wien, Marion usw)*
[...Ai été assez studieux. Travaillé à la IIIème partie, 4ème chapitre (Bernheim à Vienne, Marion, etc.)]

70 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 28 janvier 1939, p. 84 : *Überfüllter Tag... Malgré tout...: weiter ziemlich intensiv gearbeitet.*
[Journée chargée... Malgré tout : continué à travailler assez intensément].

71 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 27 septembre 1939, p. 135 : *Mit Elan geschrieben. Aber taugt es was?*
[Écrit avec élan. Mais cela vaut-il quelque chose ?]

72 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 20 octobre 1939, p. 139 : *Gerade, in meiner unermüdlichen Art, wieder Stunden damit verbracht, am Text des Vortrags zu ändern ; Einfügungen usw...*
[Je viens de passer, à ma manière infatigable, de nouveau des heures à modifier ma conférence ; ajouts, etc.]

73 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 13 décembre 1939, p. 47 : *Arbeit ist Trost: der einzige.*

74 Cf. note 71.

c) Les aspects morbides de l'écriture chez Klaus Mann.

Nous l'avons suggéré plus haut, l'activité littéraire intense de Klaus Mann n'est pas exempte de traits pathologiques. On note, en date du 24 octobre 1932 :

« Perdu du temps, je déteste tellement cela que cela me donne des nausées. »⁷⁵

Il s'adresse par ailleurs souvent des reproches quant au volume de sa production. Lors des bilans trimestriels, ou annuels mentionnés plus haut, il note fréquemment « Seulement écrit », comme s'il existait une relation entre la quantité de ses écrits et le sentiment de paix avec soi-même ou comme s'il avait un certain nombre de devoirs envers sa profession et ne pouvait remplir ceux-ci qu'en travaillant intensément.

Il évoque également fréquemment ses difficultés à travailler et à se concentrer, souvent liées à l'absorption de drogue, surtout pendant les années que dura son séjour aux Etats-Unis. Il consigne aussi ses moments de dépression, liés aux problèmes de création :

« Intention de travailler, gâchée par la nervosité et le manque de confiance... J'ai l'impression que je n'ai jamais été plus bas, sur le plan de ma carrière. »⁷⁶

Ses réactions d'agressivité, essentiellement à l'encontre des nazis, s'expriment fréquemment dans son Journal. Ainsi, on note en particulier, en date des 26 juillet 1935⁷⁷, 1er septembre 1935⁷⁸,

⁷⁵ MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 24 octobre 1932, p. 86 : *Zeit vertan, ich hasse es so, dass es mir Übelkeit macht.*

⁷⁶ MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 5 janvier 1933, p. 109 : *Vorsatz zu arbeiten, durch Nervosität und Mangel an Zutrauen verdorben... Kommt mir vor, daß ich nie auf einem so tiefen Punkt war, auch rein karrieremäßig.*

⁷⁷ MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 26 juillet 1935, p. 119 : *Auf der Titelseite der Münchner Ill: Hitler - mit blondem Kind ; auf der Berliner Ill: Goebbels, mit blondem Kind. - Idylle, während des Programs. - An der Macht ist die SCHEISSE .*

[Sur la première page du *Münchner Illustrierter* : Hitler avec un enfant blond ; sur le *Berliner Illustrierter*, Goebbels avec un enfant blond. - Idylle pendant le pogrom. - C'est la MERDE qui est au pouvoir.]

⁷⁸ MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 1 septembre 1935, p. 125 : *Gelesen: Das braune Netz (Nazi-Organisationen im Ausland). Ziemlich schauerliche Lektüre HASS.*

[Lu : *Le réseau brun.* (Organisations nazies à l'étranger). Lecture qui donne le frisson. HAINE.]

10 octobre 1935⁷⁹ et 5 janvier 1936⁸⁰ des propos violents, emplis de haine à l'égard d'Hitler et des siens⁸¹.

C'est cette haine, qui ne parvient à s'exprimer que sous une forme détournée, par le stratagème de l'écriture, qui accompagne l'engagement de Klaus Mann. Son action journalistique et sa création littéraire ont pour but de canaliser ses pulsions agressives, qui auraient tendance à faire retour sur lui, s'engouffrant par la brèche laissée par la blessure narcissique initiale, dont nous allons dans les pages qui suivent nous efforcer de retracer la réapparition. L'agressivité que nous évoquons peut également prendre la forme de reproches, que Klaus Mann s'adresse à lui-même ou trouver une autre expression dans des comportements masochistes qui lui font noter toutes les critiques négatives qui lui sont destinées⁸² ou les haines qu'il s'attire⁸³.

⁷⁹ MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 10 octobre 1935, p. 135 : *Das Leben geht weiter. In Abessinien läßt der Duce Giftbomben werfen. Ich wünsche ihm täglich das Schlimmste und den krassen Untergang.* [La vie continue en Abyssinie, le Duce fait lancer des bombes. Je lui souhaite tous les jours le pire et la défaite la plus grossière.]

⁸⁰ MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 31 décembre 1935, p. 155 : *Und dieser Hitler ist noch immer nicht gestürzt.* [Et cet Hitler est toujours en place.]

⁸¹ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 5 janvier 1936, p. 10 : *Abends: Versuch, das Mädchen Sonja - die aus Florenz kommt und durch die italienische Propaganda total verblödet ist - politisch aufzuklären.* [Le soir : Ai tenté d'informer la jeune Sonja - qui arrive de Florence et est complètement abrutie par la propagande italienne.]

⁸² MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 8 mars 1932, p. 41 : *In der Neuen Revue, degoûtant widerlicher Artikel von André Germain KM der Narziss des Sumpfes, übelste Tantenbosheit. Grosse Lust die Spinne zu prügeln.*

[Dans la *Nouvelle Revue* article dégoûtant d'André Germain KM le narcissisme de la boue, pire méchanceté de pédéraste. Très envie de corriger cette punaise.], annotation du 24 avril 1932, p. 49 : *8-Uhr-Abendblatt durchgelesen; Witz über mich drin.. (« Kleiner Mann - was nun? »).*

[Parcouru le *8-Uhr Abendblatt* ; Plaisanterie sur moi (Et quoi encore, petit Mann ?)],

annotation du 19 mai 1933, p. 136 : *Brief von Bernard Zimmer ; aus Athen in Paris scheint nichts zu werden. (Dachte ichs doch. Es wär zu nett gewesen.* [Lettre de Bernard Zimmer ; Athènes ne donnera rien à Paris. (Je le pensais bien. Cela aurait été trop gentil.)]

MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 1er octobre 1935, p. 133 : *Ich lese mich etwas im Treffpunkt fest. Wie fremd das ist, wie weit weg. Ohne Frage : ein zu hastig gearbeitetes Buch. Es ist nicht dicht.*

[Je lis un peu *Treffpunkt im Unendlichen*. Comme tout cela m'est étranger, lointain. Indubitablement : un livre écrit trop rapidement. Cela manque de densité.],

d) Les mécanismes de défense mis en œuvre

Il convient de souligner dans un premier temps le besoin de réassurance narcissique, qui fait noter à Klaus Mann - ce qui n'est pas en contradiction avec les attitudes masochistes relevées plus haut - toutes les critiques positives de ses œuvres. Ce qu'il écrit les 18 juin 1932⁸⁴, 28 septembre 1932⁸⁵, 2 mars 1936⁸⁶ et 19 avril 1937⁸⁷ illustre particulièrement clairement cette remarque. Il lui arrive également de s'exprimer de manière élogieuse sur ses propres

annotation du 30 novembre 1935, p. 147 : *Knopf soll die Symphonie ärgerlicher und blöder Weise, abgelehnt haben.*

[Il paraît que Knopf a refusé *Symphonie Pathétique*, ce qui est irritant et stupide.]

MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 22 janvier 1936, p. 15 : *Die Kritiken über den Tsch. gelesen ; nicht sehr viele - gar keine in der Emigrationspresse.*

[Lu les critiques sur le *Tch[aïkovski]*; pas beaucoup - pas du tout dans la presse de l'émigration.],

annotation du 26 octobre 1936, p. 80 : *Diese Mrs. Kaufmann mag die* [Cette Mme Kaufmann n'aime pas la nouvelle de Noël - et la refuse. Assez furieux et déprimé.]

- 83 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 23 avril 1937, p. 129 : *Brecht läßt nicht zu, dass im Wort positive Kritik über Mephisto erscheint. Alte Feindschaft rostet nicht.*

[Brecht ne laisse pas paraître dans *Wort* une critique positive de *Mephisto*. La vieille inimitié subsiste.],

annotation du 21 août 1937, p. 153 : *Denke an die Feinde, die ich mir während der letzten vier Jahre erworben habe: Breitbach, Bruno v. Salomon ; dieser kleine Stern. Rechne jetzt auch den Riess dazu, an den ich gehässig denke. Er mag mich nicht, spricht auch Unpassendes über mich. Eifersucht, weil ich zur Literatur gehöre, er nicht.*

[Je pense aux ennemis que je me suis faits durant les quatre dernières années : Breitbach, Bruno v. Salomon ; ce petit Stern. J'ajoute maintenant Riess, à qui je pense avec haine. Il ne m'aime pas, il dit des choses fausses sur moi. Jalousie, parce que je fais partie du monde de la littérature et pas lui.]

- 84 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1932*, annotation du 18 juin 1932, p. 57 : *Bermann, der mir phantastischen Brief von Carl Sternheim über mich vorliest. Ich bringe sogar die Paralytiker aus ihrem armen Häuschen.*

[Bermann qui me lit la lettre fantastique de Carl Sternheim sur moi. D'après lui, je ferais sortir les paralytiques de leurs chaumières.]

- 85 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1932*, annotation du 28 septembre 1932, p. 82 : *Hiller (begeistert über K.d.Z.).*

[Hiller (enchanté par *Kind dieser Zeit*).]

- 86 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 2 mars 1936, p. 28 : *Ganz nette Rezensionen aus Wien - wo ich die ganze Zeit totgeschwiegen wurde.*

[Très gentilles critiques de Vienne - où j'ai été passé sous silence pendant tout ce temps.]

- 87 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 19 avril 1937, p. 127 : *Freundliche Rezension im Tagesboten über meinen Vortrag.*

[Critique amicale dans le *Tagesbote* sur ma conférence.]

œuvres. Mais cela ne l'empêche pas de conserver une certaine distance et de rester très critique envers lui-même comme, par exemple, le 13 septembre 1936 :

« Une certaine envie de feuilleter mes anciens livres : *Rundherum*, très insolent, très privé, d'une superficialité naïve, mais très franc, très personnel, sans doute très distrayant. *Vor dem Leben* cet essai enfantin. Souvent très maladroit, souvent très maniéré (maladresses) : mais d'une certaine intensité, très caractéristique : pour un début, pas trop mal. »⁸⁸,

ou le 19 juin 1937 :

« Je fais la lecture de mon article sur Kafka : un de mes meilleurs essais - me semble-t-il (cela me réjouit). »⁸⁹

On peut déduire de ces annotations que le succès, la gloire, ne laissent pas Klaus Mann indifférent. Pourtant, il s'emploie dès que possible à nier cet état de fait.

Il écrit à propos d'Ernst Toller qui vient de se suicider :

« Il avait besoin de la gloire - pour compenser tant de choses... »⁹⁰

Sous-entend-il par là qu'à lui aussi la gloire importe peu ? De fait, son attitude vis-à-vis du public est ambiguë. On remarque à la fois son envie (ou le besoin) d'être reconnu et son agressivité vis-à-vis des critiques négatives...

Cette ambiguïté, ce clivage entre deux attitudes, se retrouve dans le fait que Klaus Mann est capable d'éprouver, dans le même instant, deux sentiments contradictoires. Il écrit par exemple en date du 25 janvier 1933 :

⁸⁸ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 13 septembre 1936, p. 72 : *Gewisse Neigung, in den eigenen älteren Büchern zu blättern: Rundherum, sehr frech, sehr privat, von einer unbekümmerten Oberflächlichkeit, aber sehr ehrlich, sehr persönlich, wahrscheinlich ganz unterhaltend. Vor dem Leben, diese kindliche Talentprobe. Oft sehr ungeschickt, oft sehr maniert (Peinlichkeiten!!); aber von einer gewissen Intensität, sehr unverwechselbar: kein so übler Anfang...*

⁸⁹ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 19 juin 1937, p. 141 : *Ich lese meinen Kafka-Artikel vor: einer meiner besseren Aufsätze - scheint mir (und freut mich).*

⁹⁰ MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 23 mai 1939, p. 109 : *Er brauchte den Ruhm - als Ersatz für so vieles...*

« Il vaut mieux écrire des romans, que personne ne lit. »⁹¹,

soulignant à la fois une certaine satisfaction rencontrée dans l'écriture et les doutes sur la valeur de ce qu'il écrit⁹².

Au terme de ce chapitre qui s'est efforcé de retracer l'origine, puis la relation de Klaus Mann à l'écriture, nous ne pouvons que constater l'échec de la tentative de sublimation entreprise par notre auteur. Le combat qu'il a livré, au cours de sa carrière, entre le repli sur des positions narcissiques et les tentatives de sublimation, s'est achevé par une victoire de la pulsion de mort.

Les pulsions qu'il s'est efforcé de sublimer étaient de nature agressive, au départ elles étaient dirigées contre le père. Au cours de la phase « engagée » de la vie de Klaus Mann, elles se trouvèrent détournées contre un ennemi à la hauteur de leur intensité, Hitler et le national-socialisme. Mais en fin de compte, elles se sont retournées contre Klaus Mann lui-même sous forme de pulsions morbides, auto-destructrices.

Afin d'illustrer cette affirmation, citons ici un rêve rapporté par l'auteur dans son journal :

« Rêve agité : une piste de ski abrupte, je ne pouvais pas freiner, m'accrochai à un arbuste, que j'arrachai. L'arbuste se trouvait sur une montagne de livres qui, par ma faute, glissa et s'ouvrit en deux. En guise de punition je devais être torturé dans une arène... »⁹³

Les livres qui, a priori, auraient pu sauver le skieur, ne peuvent en fin de compte arrêter sa fuite en avant. La punition qui découle de cet échec trahit chez Klaus Mann un sentiment de culpabilité profonde, lié à l'échec de sa mission. Le choix de l'écriture était pour lui dès le départ problématique en raison de la présence du père qui faisait de l'ombre au « Moi d'auteur » de son fils. La tentative

⁹¹ MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 25 janvier 1933, p. 112 : *Lieber Romane schreiben, die niemand liest.*

⁹² Cf. note 71.

⁹³ MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 29 décembre 1933, p. 186 : *Wirr geträumt: eine steile Ski-Abfahrt, ich konnte nicht bremsen, klammerte mich an ein Bäumchen, das ich umriß. Das Bäumchen stand auf einem hohen Berg von Büchern, der nun durch meine Schuld ins Rutschen kam und ziemlich entzwei ging. Zur Strafe dafür sollte ich in einer Arena gemartert werden...*

d'émancipation ne réussit pas et le sentiment d'échec entraîna de nombreux comportements d'auto-destruction, des comportements d'addiction, une recherche compulsive du plaisir et de l'oubli dans l'activité littéraire.

Au cours de la deuxième période de sa carrière, placée sous le signe d'une sensibilisation au contexte politique et d'un déplacement de l'objet des pulsions agressives vers l'ennemi national-socialiste, Klaus Mann ne parvint qu'imparfaitement à combattre l'angoisse existentielle qui l'accablait ; celle-ci refit surface dès 1945 au moment où, du fait de la guerre, le contexte de l'existence de Klaus Mann se trouva à nouveau modifié.

Si la tentative du fils aîné de Thomas Mann de retrouver la perfection de l'enveloppe narcissique originaire a échoué, ce n'est pas seulement en raison de la réalité extérieure, mais plus vraisemblablement en raison de sa constitution psychique fragile.

CHAPITRE IV

KLAUS MANN ET LA RELIGION

Au terme de notre étude du rôle de l'écriture dans la vie de Klaus Mann, nous avons conclu qu'il s'agissait d'une tentative de sublimation et avons suggéré que sa quête religieuse en était une d'une autre nature.

Avant de procéder à l'étude des apparitions du thème religieux dans les œuvres de fiction et les témoignages autobiographiques de Klaus Mann, il convient de retracer les grandes lignes de la théorie freudienne de la religion ; celle-ci est en effet intéressante dans notre perspective car elle éclaire le sens du vécu religieux au plan de l'inconscient. Notre but n'est toutefois pas de nous livrer à une exposition exhaustive de l'exégèse de la religion proposée par S. Freud, mais de relever tout ce qui, dans la réflexion freudienne, peut éclairer pertinemment la fonction psychique de la religion dans le rapport de l'individu au monde. C'est pourquoi il est indispensable de rappeler ici les thèses que S. Freud a développées dans *L'avenir d'une illusion*¹. S. Freud entreprend dans ce livre un travail de « démolition », intéressant pour nous à deux titres : il envisage la religion du point de vue de l'individu et l'explique d'après le modèle d'interprétation des rêves, comme une création des désirs.

Dans le schéma qu'il développe, S. Freud assimile la religion aux mythes et fait intervenir la notion de « projection »². Par là, il entend une opération par laquelle le sujet expulse de soi et localise dans l'autre - personne ou chose - des qualités, des sentiments, des désirs, voire des « objets », qu'il méconnaît ou refuse en lui. Il s'agit là d'une défense d'origine très archaïque qu'on retrouve à l'œuvre particulièrement dans la paranoïa, mais aussi dans des modes de pensée « normaux » comme la superstition. On observe dans l'attitude de dénégation le même processus de défense, à la différence près que c'est ici le « haï », le « mauvais » qui est projeté, comme

-
- 1 FREUD, Sigmund. *L'avenir d'une illusion*, trad. de Marie Bonaparte, Denoël & Steele, Paris, 1932.
 - 2 LAPLANCHE, J - PONTALIS, J. B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, P. U. F., Paris, 1967, p. 343.

si la pulsion ou l'affect, pour être véritablement expulsé, devait nécessairement s'incarner en un objet.

Mais S. Freud va encore plus loin dans la mise en évidence de l'aspect « réducteur de tensions » propre selon lui à la religion. Dans les *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*³ il associe l'élément féminin et le sentiment religieux, qui, selon lui, favorise la dépendance et l'infantilisation de l'individu :

« La science est susceptible de perfectionnements imprévisibles, la conception religieuse du monde, non ; cette conception, dans ses parties essentielles, reste immuable, et si elle fut erronée, elle le demeurera à jamais. »⁴

Le texte que nous venons de citer illustre bien que pour S. Freud la science relève du principe masculin, alors que la religion correspond au principe féminin. En d'autres termes, la religion constitue pour le père de la psychanalyse une matrice sans sortie, qui donne la vie mais interdit de penser par soi-même. Elle est donc hypnotique, puisqu'en pansant les plaies, elle brouille la conscience du malheur et du bonheur.

C'est ce que S. Freud souligne à plusieurs reprises dans *L'Avenir d'une Illusion*, quand il insiste sur le rôle « narcotique » de la religion. En effet, selon sa théorie, elle rendrait l'homme inconscient de son propre malheur, lui procurerait l'oubli dans l'imaginaire plutôt que de lui donner les moyens de guérir :

« Le croyant ne se laisse arracher sa foi ni par des arguments ni par des interdictions. Et y réussit-on avec quelques-uns que ce serait une cruauté. Une personne qui pendant des décennies a pris des narcotiques, ne peut naturellement plus dormir si l'on vient à l'en priver. »⁵

La religion - ou plus exactement pour S. Freud, l'illusion religieuse - créerait une dépendance à laquelle ne succombe, certes, que celui qui y est prédisposé par une fragilité psychique :

« Vous dites que l'homme ne saurait absolument pas se passer de la consolation que lui apporte l'illusion religieuse, que, sans elle,

3 FREUD, Sigmund. *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, Gallimard, collection idées, Paris, 1936.

4 FREUD, Sigmund. *Nouvelles conférences sur la psychanalyse*, p. 177.

5 FREUD, Sigmund. *L'avenir d'une illusion*, p. 69.

il ne supporterait pas le poids de la vie, la réalité cruelle. Oui cela est vrai de l'homme à qui vous avez instillé dès l'enfance le doux - ou doux et amer - poison [...] Peut-être celui qui ne souffre d'aucune névrose n'a-t-il pas besoin d'ivresse pour étourdir celle-ci. »⁶

Le pas entre névrose et religion est ainsi franchi. S. Freud en conclut également que l'acte rituel, qui accompagne toute religion, procède d'une contrainte intérieure, d'une compulsion qui entraîne avec elle la crainte d'un malheur.

Dans *Totem und Tabu*⁷, S. Freud précise la conception développée dans *L'avenir d'une illusion* et fait remonter l'origine des religions à un sentiment très fort et inconscient de culpabilité, né à la suite du meurtre du père primitif. Après avoir supprimé le père haï, ses fils éprouvèrent un sentiment de culpabilité qui se confond avec le repentir, tel qu'il est communément ressenti. Pour étouffer ce sentiment et obtenir par une obéissance rétrospective la réconciliation avec le père offensé, ils élevèrent des interdits - les tabous fondamentaux du totémisme. Ces traits seraient - d'après S. Freud - attachés à toute religion quelle qu'elle soit. La religion naîtrait donc du refoulement de pulsions égoïstes agressives et dangereuses pour la société, alors que la névrose découlerait du refoulement de pulsions sexuelles. Les deux étapes de la création des religions, la phase « animiste » et la phase « religieuse »⁸, correspondraient dans le psychisme de l'individu au narcissisme primaire et à l'objectivation caractérisée par la fixation de la libido aux parents. Le stade d'évolution atteint par l'homme adulte correspondrait selon S. Freud à la négation de la religion.

Mais les ouvrages de S. Freud consacrés à la religion sont loin de correspondre à une démarche dont seraient absentes les équivoques ; au contraire ils mettent en évidence une attitude ambiguë de l'auteur face aux mécanismes qu'il décrit ici. D'une part, il interprète la religion comme processus secondaire, comme dérivé du totémisme, comme résultat du « complexe d'Œdipe ». D'autre part, il concède à la religion du fils, née en réaction à la dureté du père, une

6 FREUD, Sigmund. *L'avenir d'une illusion*, p. 70.

7 FREUD, Sigmund. *Totem und Tabu*, G. W. IX, 1912.

8 Phase « religieuse » : ce terme signifie pour S. Freud la croyance en un Dieu, par opposition au stade antérieur de croyance en des esprits présents dans différents objets (phase « animiste »).

Cf. FREUD, Sigmund. *Totem und Tabu*. [Edition citée] : Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1956; p. 81 et suivantes

dimension positive, dans la mesure où elle permet un premier pas vers l'émancipation. Dans un cas, il décrit la maladie dont souffre l'âme humaine, la maladie des relations homme-femme, parents-enfants, dans l'autre il effleure la deuxième étape, celle qui libère la femme de l'homme, l'homme de son père. Dans un texte ultérieur, *Das Unbehagen in der Kultur* [*Le malaise dans la civilisation*]⁹, S. Freud accomplit un pas de plus vers le pessimisme, dans la mesure où il fait de la religion une véritable culture de la pulsion de mort. A la peur causée par la dureté de la vie, la faiblesse du « Moi » et la sévérité du « Surmoi », la religion apporte, selon le psychanalyste viennois, une solution. Ce qu'elle promet à l'homme, c'est effectivement le soulagement de son fardeau instinctuel, la réconciliation avec son sort le plus inéluctable et la récompense de tous les sacrifices qu'il consent. Mais de même que toutes les situations d'impuissance répètent la situation infantile de détresse, la consolation reproduit le prototype de toutes les figures de la consolation, la figure du père. Parce qu'il est resté faible comme un enfant, l'homme reste en proie à la nostalgie du père. Ce retour à la religion du père, dont S. Freud met inlassablement en évidence le caractère régressif, débouche dans *Das Unbehagen in der Kultur* sur l'apparition au grand jour de la pulsion de mort et de son travail souterrain, exprimé par la « compulsion de répétition. »¹⁰

Après ce rappel de l'exégèse freudienne du sentiment religieux, nous allons nous intéresser à la religiosité de Klaus Mann. Ceci nous amènera à étudier les aspects positifs et négatifs, régressifs et émancipateurs de sa quête d'identité dans la religion. Nous poserons en particulier le problème de la faute et du sentiment de culpabilité qui en découle. Il faut voir là une conséquence de l'édification d'un Surmoi que l'on pourra considérer comme le fruit d'identifications diverses : morale religieuse (plutôt que religion dogmatique), figure paternelle ou autre figure idéalisée. Etroitement liée à la faute à laquelle nous faisons allusion plus haut, nous étudierons chez l'auteur l'oscillation entre deux sentiments : celui du refuge dans le « sentiment religieux », découlant d'une identification réussie avec un Dieu rédempteur, et celui de la menace, représentée par le Dieu « père » dur et sévère. La confrontation avec ce dernier accroît l'angoisse et conduit à la dépression, dont les symptômes se

9 FREUD, Sigmund. *Das Unbehagen in der Kultur*, Gesammelte Werke, Bd IX, Imago, London, 1923.

10 « Compulsion de répétition »: il s'agit d'un processus incoercible et d'origine inconsciente, par lequel le sujet se place dans des situations pénibles, répétant ainsi des expériences anciennes.

retrouvent dans les comportements d'addiction, la compulsion de répétition et le suicide.

I- L'aspect religieux dans les œuvres de fiction

A. Les œuvres de jeunesse

Dans la nouvelle *Märchen*¹¹, les invités du château, dont le comportement mystérieux rappelle celui d'une secte, assistent passivement à la noyade d'un jeune garçon, comme si se déroulait un sacrifice rituel. Dans *Der fromme Tanz*¹² Andreas ne tente rien non plus pour empêcher le suicide de Paulchen, qu'il accepte comme inévitable. Cette attitude face à la mort et à la vie découle d'une forme de religiosité particulière qui a tenté Klaus Mann dans sa jeunesse. Sous l'influence de Novalis - et particulièrement des *Hymnes à la nuit*¹³ - il écrit dans *Der Wendepunkt* :

« Le mélange d'érotisme et de métaphysique, de piété passionnée et de sexualité fébrile - cette extase à la fois d'une pureté franciscaine et d'une sensualité morbide du tuberculeux correspondait le plus merveilleusement à mes propres sentiments durant ces années d'agitation des sens. »¹⁴

Cette religion du corps voit dans la création, et notamment dans l'être humain, le lien qui conduit à un être divin, supranaturel. Le monde est une création d'un Dieu transcendant et la mort, considérée comme un processus alchimique, correspond à un retour à l'inorganique. C'est ce qui ressort très nettement de la fin du premier des *hymnes à la nuit*, qui donne le ton à l'ensemble du recueil :

11 MANN, Klaus. *Märchen in Vor dem Leben - Erzählungen*, Gebrüder Enoch Verlag, Hamburg, 1925, p. 149.

12 MANN, Klaus. *Der fromme Tanz*, Das Abenteuerbuch einer Jugend, Gebrüder Enoch Verlag, Hamburg, 1925.

13 [Edition citée] : NOVALIS. *Hymnen an die Nacht - Geistliche Lieder*, Aubier, Paris, 1943.

14 MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 107 : *Die Mischung aus Erotik und Metaphysik, aus schwärmerischer Frömmigkeit und febriler Sexualität - diese zugleich franziskanisch reine und morbid sinnliche Ekstase des Phtisikers kam meiner eigenen Stimmung in jenen empfindsamen ausgewählten Jahren aufs Wunderbarste entgegen.*

« Célébrons la Reine de l'univers, sublime messagère des mondes sacrés, prêtresse d'un céleste amour - Elle t'envoie vers moi - [...] tu m'as révélé que la nuit, c'est la vie - tu m'as fait homme - Consume mon corps de ta flamme spirituelle, et que réduit en une aérienne substance, je me mêle à toi d'union plus intime - afin que dure pour l'éternité notre nuit de noces. »¹⁵

La foi passionnée qui anime Novalis dans les *Geistliche Lieder*¹⁶, et qui est partagée par Klaus Mann, n'aspire qu'à une chose, à l'union avec l'être aimé par dessus tout, Dieu. Cette foi accepte l'incapacité humaine à comprendre les mécanismes qui régissent notre existence ; elle renonce aussi à expliquer le pourquoi et le comment de la présence divine.

La conception que nous venons d'exposer permet sans doute de mieux comprendre la religion de la mort, de l'acceptation passive du destin qui se dégage de *Märchen* et de *Kaspar Hausers Freund*¹⁷. Dans cette nouvelle, Kaspar Hauser découvre, au détour d'un chemin, un jeune inconnu sans vie. Il éprouve alors plus qu'un sentiment de pitié, un amour teinté d'envie pour la jeunesse et la beauté du jeune homme. A la fin de la nouvelle Kaspar Hauser dépose un baiser sur les lèvres de l'adolescent mort. Dans le texte que nous venons d'évoquer, la dimension érotique et morbide l'emporte sur tout aspect moral ou toute révolte contre le destin, qui réclame ici le sacrifice d'une jeune vie.

L'épisode de *Kaspar Hausers Freund* est encore intéressant à un autre titre. Car l'amour de la nature, exprimé à travers la beauté, y apparaît comme le lien universel qui unit les hommes entre eux et leur ouvre la voie vers Dieu. On note dans cette nouvelle l'alliance entre les symboles religieux et les émotions sexuelles qui trouve sa consécration dans l'épisode du baiser donné au mort :

« Mais alors que Kaspar fermait très fort les yeux pour pouvoir s'imprégner au plus profond de cette nuit grandiose, il

15 NOVALIS. *Hymnen an die Nacht*, p. 80. *Preis der Walkkönigin, der hohen Verkünderin heiliger Welttern, der Pflegerin seliger Liebe - sie sendet mir dich - zarte Geliebte (...) - du hast die Nacht mir zum Leber verkündet - mich zum Menschen gemacht - zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mir dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.*

16 NOVALIS. *Geistliche Lieder*, Aubier, Paris, 1943.

17 MANN, Klaus. *Kaspar Hausers Freund in Vor dem Leben*, Gebrüder Enoch Verlag, Hamburg, 1925.

entendit sa mère, dont il avait cherché le visage et la voix, sortir doucement des buissons... Alors, dans sa grande joie, il souleva des deux mains la tête du mort contre lui et chercha sa bouche, la trouva et ils s'embrassèrent longuement. »¹⁸

Le baiser donné au mort, sous les yeux de la mère de Kaspar, qui représente elle-même la mort, est libéré, par la dimension d'harmonie parfaite avec la nature, de tout aspect choquant ou morbide.

Dans d'autres œuvres de jeunesse de Klaus Mann, les héros perçoivent Dieu dans sa création. Esther¹⁹ idéalise la création, en qui elle voit une incarnation de Dieu. Elle reconnaît notamment le créateur dans les étoiles qu'elle nomme « larmes divines ».

L'épisode du jeu de balle qui, dans la nouvelle *Märchen*, précède de peu l'épisode de la noyade, est également caractéristique de la cosmologie de Klaus Mann²⁰. L'union du jeune garçon avec l'eau en est toutefois l'expression la plus parfaite, dans la mesure où elle symbolise le retour à l'élément originel et où elle est empreinte d'une connotation esthétique certaine. Le mysticisme exacerbé qui caractérise ce texte, n'est pas exempt d'un certain cynisme, tel que le reconnaît Klaus Mann dans *Kind dieser Zeit* :

18 MANN, Klaus. *Kaspar Hausers Freund in Vor dem Leben*, p. 181 : *Als Kaspar aber die Augen ganz tief geschlossen hielt, um dieser großen Nacht zuinnerst lauschen zu können, hörte er wie die Mutter, nach deren Gesicht und Stimme er gesucht hatte, leise aus den Gebüschchen trat... Da hob er in seiner großen Freude den Kopf des Toten an seiner Seite mit beiden Händen ein wenig hoch und er suchte seinen Mund und er fand ihn, und sie küßten sich lange.*

19 MANN, Klaus. *Anja und Esther in Der siebente Engel*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1989.

20 MANN, Klaus. *Märchen in Vor dem Leben*. [Il fait nuit noire et les jeunes gens s'envoient mutuellement des balles argentées qui s'entrecroisent dans l'air parfumé du soir, selon les règles d'un jeu compliqué. Celui-ci reproduit le mouvement des astres, la formation du monde autour de l'astre central, le soleil, ici représenté par le maître des lieux. Ce jeu est perçu par le voyageur comme un rite mystérieux qui ne trouvera son explication que dans le dénouement de la nouvelle. La nature toute puissante, dans laquelle Dieu est présent, régit les destins humains, et notamment celui du jeune garçon qui se noie sous les yeux des invités du château, sans que personne ne tente d'empêcher cette noyade.]

« Il me semble maintenant que j'ai vécu durant tous ces mois dans une sorte de béatitude religieuse ininterrompue. Cette atmosphère mystique était cependant traversée et agrémentée par un humour féroce et baroque et un curieux cynisme érotique, une certaine dépravation criarde, que nous considérons comme le complément nécessaire de notre quête religieuse intérieure ».²¹

Au même titre que la sexualité et l'hystérie créatrice, le mysticisme « amoral » constitue à ce stade une facette de la quête d'identité angoissée d'une jeunesse livrée à elle-même.

Dans d'autres nouvelles, Klaus Mann va enrichir sa conception de la religion d'une dimension nouvelle : celle du sacrifice. Dans *Sonja*²² comme dans *Der fromme Tanz*, l'auteur développe en effet l'idée selon laquelle aimer veut dire donner et que le bonheur se mérite à travers l'attente. Cette attente - c'est le cas pour Sonja et Andreas - débouche sur le renoncement à la possession de l'être aimé. L'amour n'est pas synonyme de possession sur cette terre et rime alors avec souffrance. Ainsi s'ajoute à la connotation érotique, une éthique du renoncement, proche d'un sens chrétien, envisagé comme étape du salut.

Le caractère quelque peu théâtral de la « conversion » de Sonja est encore l'une des caractéristiques de la représentation du thème religieux chez Klaus Mann. On retrouve cet aspect dans d'autres œuvres, telles que *Die Jungen* et *Der Vater lacht*, où les manifestations de piété sont très extériorisées. De très nombreux objets pieux : crucifix, images saintes, chapelets, font partie du décor des chambres des pensionnaires de l'« école des montagnes »²³ et de Cunégonde²⁴. Klaus Mann n'hésite pas à employer des images très hardies, comme dans la scène d'amour entre Till et Christiane²⁵, où il assimile Till à l'ange Gabriel et

21 MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1984, p. 139 : *Mir scheint nun, als habe ich in diesen ganzen Monaten in einer Art von ununterbrochenen religiöser Verzückung gelebt. Diese mystische Stimmung aber war durchsetzt und gewürzt von einem wilden, barocken Humor und von einem merkwürdigen erotischen Zynismus, einer gewissen gellenden Unanständigkeit, die wir als die notwendige Ergänzung unserer gottsüchtigen Verinnerlichung empfanden.*

22 MANN, Klaus. *Sonja* in *Vor dem Leben*, p. 93.

23 Cf. MANN, Klaus. *Die Jungen* in *Abenteuer des Brautpaars*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1981, p. 7.

24 Cf. MANN, Klaus. *Der Vater lacht* in *Abenteuer des Brautpaars*, p. 34.

25 Cf. MANN, Klaus. *Kindernovelle* in *Abenteuer des Brautpaars*, p. 70.

Christiane à la Vierge Marie dans l'attente de la conception. Toute cette imagerie religieuse renvoie à des comportements fétichistes qui trouvent leur pendant dans les pratiques et les fantasmes sexuels de l'auteur. Ce dernier, nourri de la lecture des mystiques, aspire dans une sorte de transe à l'union intime avec l'être suprême. Mais pour pouvoir atteindre à cette union, il a besoin d'un médiateur. Ce rôle pourra être rempli par plusieurs éléments : l'imagerie mystique, une figure féminine (la mère, dans *Sonja*), derrière laquelle se profile la Vierge Marie (dans *Der fromme Tanz*).

Dans *Der fromme Tanz*, l'arrière-plan mystique est très sensible. On relève, derrière la tentative du héros de faire un portrait de la Vierge Marie et dans son besoin d'idéaliser un personnage terrestre pour en faire son médiateur, un profond désir d'union avec le « divin ». Klaus Mann lui-même voit dans le roman plus qu'une peinture de l'époque et des égarements de la jeunesse ; il assimile en effet les situations qu'il évoque à l'annonce d'une « nouvelle pureté, d'une nouvelle foi et d'une nouvelle piété. »²⁶

Ce roman constitue une nouvelle étape de l'évolution du sentiment religieux de Klaus Mann, un premier pas vers l'émancipation et retrace le parcours initiatique d'un adolescent. Si Andreas, le héros du roman, a encore besoin de marques tangibles de la présence divine et s'il s'efforce, tout d'abord sans succès, de donner une représentation plastique de Dieu et de la Vierge Marie, c'est qu'il aspire à retrouver la mère disparue. Il manifeste ainsi un profond besoin d'amour, de réconfort. Ses rêves nombreux traduisent tous un manque affectif et une très forte envie de donner et d'être accepté. Orphelin de mère, mal aimé de son père, Andreas veut tout recevoir de Dieu, qui renferme son idéal de sagesse et de pureté. Ce n'est qu'après la rencontre avec Niels qu'il devient adulte. Il comprend que ce qui est important, ce n'est pas d'être aimé mais d'aimer soi-même. Alors que Niels et Franziska font l'amour sous ses yeux, dans sa chambre, son réflexe est celui de la prière :

« Andreas s'agenouilla au pied de ces deux corps qui reposaient unis sans s'appartenir. Et tandis que venant d'en-face le léger râle de Paulchen, il posa son visage contre le drap sur lequel Niels et Franziska s'étaient aimés. Sur l'étoffe rugueuse il trouva les mots

26 MANN, Klaus. *Der fromme Tanz*, p. 7 : *Die neue Unschuld, der neue Glauben, die neue Frömmigkeit.*

qu'il avait cherchés tout à l'heure. « Notre Père qui es aux cieux. »²⁷

C'est cette forme d'amour qui doit devenir un modèle, qui doit permettre au pécheur de se rapprocher de Dieu. Alors, ce dernier ne refusera plus son offrande. L'amour pour Niels n'a été qu'une étape. C'est à l'humanité toute entière qu'Andreas adresse à la fin du roman une déclaration d'amour-profession de foi. Cet épisode est intéressant car il situe *Der fromme Tanz* à mi-chemin entre les autres œuvres de jeunesse et celles de la maturité.

Dans la perspective psychanalytique qui est la nôtre, les premières œuvres qui viennent d'être étudiées correspondent à la phase narcissique primaire. Le Moi imparfaitement constitué aspire à retrouver la mère, aspire au « baiser final » qui scelle le retour à l'état inorganique. Dans les textes plus élaborés, *Sonja*, *Kindernovelle* et *Der fromme Tanz*, la notion de sacrifice permet de dépasser cette simple aspiration. Le Moi sort fortifié de ses expériences et éprouve le sentiment de participer d'une transcendance. Toutefois *Kindernovelle* ou *Der fromme Tanz* sont teintées d'un certain fatalisme : l'amour, une fois libéré de sa dimension terrestre et charnelle, prend des aspects mystiques et sacrés, et le héros doit renoncer à sa réalisation sur terre. La sublimation des pulsions sexuelles doit passer par le renoncement au plaisir. Cette théorie semble en contradiction avec la vie même de l'auteur et son rapport au plaisir. Nous reviendrons ultérieurement sur cet aspect et verrons que ce n'est pas la seule contradiction entre l'œuvre et la biographie.

B. Les œuvres de maturité

On remarque qu'à partir des romans d'exil, les apparitions du thème religieux sont moins nombreuses et en même temps moins ostentatoires. Il semble que la religiosité, ayant perdu son caractère théâtral, soit devenue plus profonde, plus intériorisée.

²⁷ [Edition citée] : MANN, Klaus. *Der fromme Tanz*, Rowolt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1986, p. 113 : *Andreas kniete bei diesen beiden Körper nieder, die vereinigt lagen uns sich nicht gehörten. Und während von drüben her Paulchen im Schlaf leise stöhnte, legte er sein Gesicht gegen das Leintuch, auf dem Niels und Franziska sich geliebt hatten. Auf dem rauhen Leinen fand er die Worte, nach denen er vorhin gesucht hatte. » Vater unser, der du bist im Himmel «.*

Il n'existe toutefois pas de différence fondamentale entre la foi d'Andreas, de Christiane²⁸, d'Anja²⁹ et celle de Tchaïkovski ou de Kikjou³⁰. La foi est pour Klaus Mann et ses héros, Kaspar Hauser, Andreas, Anja et Esther, Tchaïkovski et Kikjou, une nécessité, elle est en quelque sorte naturelle. Dieu existe. On cherchera en vain derrière des propos parfois empreints d'une révolte contenue une mise en doute de son existence. Cette foi se traduit dans un dialogue quasi-permanent des héros de Klaus Mann avec Dieu. Ainsi, dans *Kindernovelle*, alors que son amour pour Till va grandissant, Christiane éprouve de plus en plus souvent le besoin de prier³¹.

Tchaïkovski, pour sa part, qualifie Dieu d'« imprévisible » et d'« incompréhensible » lorsqu'il s'adresse à lui. Il admet sa transcendance, synonyme de distance, mais en souffre, et ses dialogues avec le Créateur ressemblent plus à des plaintes qu'à une profession de foi empreinte d'amour. Dieu poursuit avec les hommes des buts dont le sens échappe par définition à l'homme terrestre.

Dans *Der Vulkan*³², Kikjou adopte une autre attitude. Il a vu tellement de morts, de misère, de souffrances, qu'il se fait accusateur et demande à l'ange émissaire pourquoi il n'est pas intervenu. Ce stratagème d'écrivain permet à Klaus Mann d'aborder de façon vivante le problème religieux et les interrogations de Kikjou, qui sont en fait les siennes propres. Le « petit frère » de Marcel Poiret déclare en effet :

« Si seulement sa politique à notre égard n'était pas aussi terriblement impénétrable ! » « Parfois, elle semble être faite d'arbitraire et de cruauté. »³³

Derrière la représentation d'un Dieu très lointain, instance trop supérieure aux hommes pour que ces derniers en comprennent les intentions, derrière ce Dieu, parfois sévère, mais toujours présent, se profile l'image du père. Ce dernier fournit ses traits au Surmoi,

28 Christiane : héroïne de *Kindernovelle*.

29 Anja et Esther : personnages féminins de la pièce de théâtre du même nom.

30 Kikjou : personnage du roman *Der Vulkan*.

31 MANN, Klaus. *Kindernovelle in Abenteuer des Brautpaars*, p. 102.

32 [Edition citée] : MANN Klaus. *Der Vulkan*, Roman unter Emigranten, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1986.

33 MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 547 : « Wenn Seine Politik uns gegenüber nur nicht so schrecklich undurchsichtig wäre ! » « Zu gewissen Zeiten scheint sie nur aus Willkür und Grausamkeit zu bestehen. »

crystallisation de l'idéal d'absolu de Klaus Mann. Le narcissisme de l'auteur est à l'origine de la représentation de ce Dieu, dont l'homme a tout à attendre dans l'au-delà. Nous verrons plus tard quels désirs sont ainsi projetés par Klaus Mann et ce qu'il attend, consciemment ou inconsciemment, du Dieu vers lequel il se tourne avec une foi qu'il affirme avec une conviction sans cesse plus forte.

En alternance avec cette figure porteuse des espoirs de rédemption de l'auteur, apparaît un Dieu qui fait figure de juge impitoyable et renforce chez Klaus Mann un sentiment de culpabilité latent.

Dans ce contexte, il apparaît compréhensible que Dieu fasse grief aux personnages de leur homosexualité et fasse en quelque sorte ainsi écho aux auto-reproches de Klaus Mann qui commence à ressentir douloureusement le conflit interne entre sexualité et sentiment religieux. Le dialogue imaginaire entre Kikjou repentant et le Créateur est très révélateur à ce sujet :

« Pense à tout ce que tu as mal fait - c'est à dire beaucoup de choses !... Il te connaît - ah, s'il te connaît ! Ta duplicité ; ta ruse un peu féminine, qui se cache derrière des discours pieux ; ta vanité ; ton manque d'énergie ; ta lubricité bestiale... »

Mais le Dieu de *Der Vulkan* n'est pas seulement, nous l'avons déjà relevé, un juge sévère. En effet, il s'exprime également ainsi :

« Les regards et les sourires de ton rédempteur se posent sur toi incommensurablement cléments. Il est parfaitement informé, non seulement de tes méchancetés, de tes grandes et petites vilenies. Il n'oublie pas ce que tu as supporté. Il connaît ta solitude, tes souffrances morales, ton doute, ta confusion, ta tendresse, toutes les peines, les élans, les déceptions de ton cœur sensible. Il n'est pas étranger aux hommes... »³⁴

34 MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 353 : *Denke an alles, was du falsch gemacht hast - es ist reichlich viel!... Er kennt dich - ach, wie er dich kennt! Deine Verspieltheit ; deine etwas feminine Tücke, die sich hinter frommen Redereien verbirgt ; deine Eitelkeit ; deinen Mangel an Energie ; deine tierische Geilheit...*

Unfaßbar milde streifen dich Blick und Lächeln dessen, der dein Erlöser ist. Nicht nur über alle deine Schlechtigkeiten, großen und geringen Infamien weiß er so genauen Bescheid. Er vergißt nicht, was du ausgestanden hast. Er kennt deine Einsamkeit, deine geistigen Qualen, deine Ratlosigkeit, deine Verwirrtheit, deine Zärtlichkeit, alle Anstrengungen, Aufschwünge,

Cette foi en la justice, l'équité et la miséricorde divine, est présente également dans la relation de la seconde rencontre de Kikjou avec l'ange :

« Tu n'as pas fui devant la vie ; tu as obéi aux ordres, que t'a criés la tête s'inclinant, couronnée d'épines, aux lèvres gercées. »³⁵

A cet endroit, deux remarques s'imposent. C'est Klaus Mann, blessé par l'exil, les souffrances et la perte d'être chers, qui s'exprime ici. Un sens commence à se dessiner derrière la dureté apparente de Dieu. Il punit les hommes, pour ensuite les racheter dans la mort. L'interlocuteur de Kikjou n'est plus un Dieu lointain et imprévisible, mais le Christ, descendu sur terre pour sauver les hommes. Ici la religion du salut prend le pas sur la religion de la peur :

« Le Seigneur vous envoie des épreuves pour que vous vous réveilliez - vous les endormis ! Pour que vous preniez conscience de vos devoirs et que vous serviez le Monde Nouveau avec plus de zèle, on vous a précipités dans l'aventure. Il utilise tous les moyens pour accélérer le processus - : les doux comme les moins agréables. La guerre et la peste, toute forme de ruine, toute forme de douleur, d'humiliation - : purs stratagèmes pédagogiques, dans le sens et au service de la construction du salut empli de grâce. »³⁶

On note ici une évolution de l'image de Dieu, un déplacement de la religion du père, dur et sévère, qui cache son amour pour les hommes, vers la religion du fils, devenu homme par amour de l'humanité.

Une sorte de conscience de la faute empêche l'auteur de croire entièrement que les souffrances terrestres renvoient à un sens qui se situe à un niveau plus élevé. Et ici le fait qu'il ressente à cette époque

Enttäuschungen deines empfindlichen Herzens. Er ist den Menschen nicht fremd...

- 35 MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 517 : *Du bist dem Leben nicht ausgewichen : du hast dem Befehl gehorcht, den das sinkende Haupt, das dornengeschmückte, mit trocken-rissigen Lippen dir zurief.*
- 36 MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 549 : *Der Herr verhängt Unannehmlichkeiten über euch, damit ihr nur aufwacht - ihr Schläfrigen! Damit ihr euch der Pflichten bewußt werdet und dem Neuen eifriger dient, werdet ihr in Abenteuer gestürzt. Er versucht alle Mittel, zwecks Beschleunigung des Prozesses - : die sanften, wie die weniger glimpflichen. Krieg und Pestilenz, jede Art von Ruin, jede Form des Schmerzes, der Erniedrigung - : lauter erzieherische Tricks, im Sinn und Dienst der gnadenvollen Heils-Konstruktion.*

de sa vie son homosexualité comme un péché n'est pas sans importance. Dans *Symphonie Pathétique*, *Vergittertes Fenster*³⁷ et *Der Vulkan* où ce thème est présent, on devine un besoin de se disculper, de gommer les problèmes. Le Moi tout-puissant qui dominait les œuvres de jeunesse et trouvait en Dieu l'Autre rêvé, une figure « maternelle », prête à l'accueillir en son sein, laisse la place à un autre Moi, fragilisé par les échecs divers, et menacé par la réalité extérieure déstabilisante.

Dans un premier temps, Klaus Mann se tourne vers un Dieu qu'il espère à son image, un Dieu « fils », compréhensif et rédempteur. Mais le sentiment de culpabilité latent l'empêche de croire en cette identification et un nouveau Dieu apparaît, porteur des traits paternels, figés dans une image de Surmoi cruel.

Plusieurs des héros de Klaus Mann illustrent le caractère illusoire du réconfort apporté par la religion. Nous noterons ici tout particulièrement la relation ambiguë qu'entretiennent avec Dieu Tchaïkovski et Louis II. Plus leur sentiment de culpabilité augmente - face aux exigences de la morale et de leur Surmoi - et plus la force d'attraction sur eux de l'instance divine paraît forte. Ils essaient désespérément de lutter, en adressant leurs critiques à Dieu, notamment celles destinées en fait au père. Mais ceci a pour seul résultat d'accentuer leur désarroi. La dépression qui s'installe devient sévère et finit par les conduire au suicide. Car, de façon inéluctable, la pulsion de mort prend le pas sur l'amour.

Dans *Der Vulkan* comme dans *Symphonie Pathétique*, Klaus Mann établit un lien entre religiosité et création artistique. Il s'agit de deux tentatives de sublimation des souffrances propres à la vie et de la pulsion de mort qui accomplit chez nombre de ses héros son travail souterrain. Chez Klaus Mann, on note la coexistence de deux attitudes *a priori* contradictoires : d'une part l'espoir lié au sentiment religieux et avec son corollaire la croyance en la rédemption, et d'autre part le pessimisme, qui domine ses dernières œuvres, dont toute perspective de victoire du bien sur le mal paraît absente.

*Der siebente Engel*³⁸ illustre bien cette oscillation entre ces deux attitudes que nous venons d'évoquer. On y retrouve en arrière-plan

37 MANN, Klaus. *Vergittertes Fenster* in *Abenteuer des Brautpaars*.

38 MANN, Klaus. *Der siebente Engel* in *Der siebente Engel - Die Theaterstücke*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1989, p. 317 et suivantes.

la thématique religieuse de *Kindernovelle*. Alors que dans l'œuvre de jeunesse, du fait du cadre chrétien, le terme « religieux » ne paraissait pas douteux, ici c'est une secte spiritiste et attentiste qui prend le relais, ce qui sur le plan théologico-philosophique introduit d'emblée une notion de doute. Le jeune Till, porte-parole de Klaus Mann, s'oppose aux membres de la secte et tente de leur démontrer la négativité de leur attitude. Il n'attaque pas ce qui est religieux mais souligne les effets d'une certaine forme de piété morbide, refusant par là de se laisser aller à la séduction de la pulsion de mort. Le combat de Till n'a cependant pas le résultat que celui-ci pourrait en espérer. En effet, il est supprimé par Judith, prêtresse de la fausse religion qu'il voulait combattre.

Malgré cela, la pièce s'achève sur un fragile espoir, celui que l'enfant conçu par Till et Vera portera en lui le bon sens et la bonne volonté de Till. Ainsi il pourrait aider l'humanité à se tourner vers l'avenir.

A la fin de sa vie, Klaus Mann, exprime ses doutes sur l'avenir du monde et l'utilité du combat mené. Sans avoir perdu la foi, il s'achemine vers une vision de l'avenir plus proche de l'apocalypse, passage obligé par la souffrance et la destruction, que de l'« Age d'Or ». Dans les écrits postérieurs à *Der 7. Engel, Die Heimsuchung des europäischen Geistes*³⁹ et son projet de roman *The last day*⁴⁰, il fait l'apologie du suicide, unique et extrême solution face à l'échec de la politique d'entente entre Est et Ouest. Cette attitude, apparemment dictée par le contexte troublé d'après-guerre, prend naturellement naissance dans le psychisme très altéré de l'auteur. Ce dernier a depuis longtemps abandonné la vision du monde déproblématisée et innocente de son adolescence et doute en l'avenir.

Au fil de notre étude de l'œuvre de Klaus Mann, où se mêlent les thèmes de l'homosexualité, de la création, de la quête d'identité compulsive, la religiosité de l'auteur - bien qu'affirmée à plusieurs reprises - pose toujours des problèmes. A la différence de l'avant-guerre, où la mort apparaissait comme une issue et la résolution des tensions, ici on n'observe rien de tel. Le principe de réalité, représenté par le monde dur de l'après-guerre, finit par imposer au Moi une attitude de renoncement.

39 MANN, Klaus. *Die Heimsuchung des europäischen Geistes*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1973.

40 MANN, Klaus. *The last day* : projet de roman consulté aux archives de Klaus Mann à Munich.

Nous nous acheminons ici aussi vers un constat d'échec. Mais cet échec, Klaus Mann semble avoir voulu le nier. Cette ambiguïté qui caractérise le sentiment religieux chez Klaus Mann s'inscrit parmi les mécanismes de défense, à l'œuvre dans sa création ; et il convient de placer cette ambiguïté sur le même plan que le déni de la réalité, que le clivage entre le doute et l'espoir en la perspective de rédemption ou que le suicide envisagé à la fois comme péché et comme don de Dieu.

Pourquoi cet écrivain de la décadence, du demi-monde et des excès, affirme-t-il avec autant de force sa croyance en Dieu ? Exprime-t-il par là le besoin esthétique d'offrir du monde une image achevée, le désir de trouver un père dans l'au-delà ou de découvrir au sens chrétien la signification des souffrances subies sur terre ?

La problématique fondamentale de Klaus Mann est liée, nous l'avons suggéré dans le premier chapitre, à son homosexualité, qui fait naître en lui un sentiment de culpabilité. De qui d'autre que de Dieu faudrait-il qu'il se fasse pardonner ?

On retrouve dans ses œuvres de fiction de nombreuses traces de cette notion de faute. Dans *Kindernovelle*, il place dans la bouche de Christiane des propos qui se fondent sur les interdits de la morale chrétienne à l'égard des homosexuels⁴¹, et ces propos ne peuvent que blesser la sensibilité du jeune héros.

On perçoit également le dilemme de l'homosexuel confronté à la morale chrétienne dans *Vergittertes Fenster*. Le héros, Louis II, évoque sa souffrance d'avoir enfreint la loi divine. Sa situation était naturellement très différente de celle de Klaus Mann. L'entourage clérical d'une royauté chrétienne était vécu comme la présence d'un tribunal moral permanent. Il semble en revanche que jamais Klaus Mann lui-même n'ait eu besoin de cacher sa sexualité à sa famille ou à son entourage. Ses *Tagebücher* et sa correspondance, où ses aventures sont ouvertement évoquées, en témoignent⁴². Cette négation du péché, de la faute, se traduit, dans les écrits autobiographiques, par des affirmations provocantes et péremptoires et un certain nombre d'attitudes de déni relevées plus haut.

41 MANN, Klaus. *Kindernovelle* in *Abenteuer des Brautpaars*, p. 99.

42 MANN, Klaus. *Briefe und Antworten*, Bd I, édition spangenberg im Ellermann Verlag, München, 1980, lettre du 7 juin 1937, p. 305.

MANN, Klaus. *Briefe und Antworten*, Bd II, lettre du 10 mai 1946, p. 244.

Dans les œuvres de fiction, en revanche, on remarque que la plupart des héros se refusent à envisager la notion de faute. C'est notamment le cas dans *Symphonie Pathétique*, dans les écrits de jeunesse et dans *Der Vulkan*.

Parallèlement à ces attitudes, auxquelles la psychanalyse donne le nom de « déni inconscient », on ne peut cependant s'empêcher d'interpréter le choix des auteurs ou personnages de prédilection de Klaus Mann comme le résultat d'un besoin de se justifier en se trouvant d'illustres prédécesseurs.

Son identification à Alexandre, à Tchaïkovski, son admiration pour Walt Whitman et Oscar Wilde⁴³, pour Jean Cocteau et André Gide, en est une preuve. Il note dans *Der Wendepunkt* :

« Mon Olympe est peuplé de malades et de pécheurs. »⁴⁴

Ce qui dans notre société est maintenant admis par tous, incite quand même ceux qui se sentent différents à se regrouper. Ainsi avec le recul du temps, Klaus Mann éprouve-t-il le besoin de partager le péché, qui pour la morale chrétienne résulte de l'homosexualité, avec quelques personnages illustres. Sa sensibilité d'homosexuel le pousse à affirmer son appartenance à un groupe que ne caractérise pas seulement la faute mais également l'inspiration artistique dont il clame l'origine divine. C'est ce qui ressort de sa profession de foi dans *Der Wendepunkt* :

« Mais IL EXISTE !

« Comme nous ne pouvons pas concevoir son existence, sa non-existence est également inconcevable. La conception du divin doit être d'origine divine. La question de Dieu, la quête de Dieu devient la preuve de son existence. D'où viendrait notre impulsion créatrice sinon du créateur ? »⁴⁵

Il ajoute :

43 MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 75 et suivantes (chapitre *Erziehung*).

44 MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 111 : *Mein Olympe ist voll von Kranken und Sündern*.

45 MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 427 :
Aber ER ist!

Da wir uns Seine Existenz vorzustellen vermögen, wird Seine Nicht-Existenz unvorstellbar. Die Konzeption des Göttlichen muß göttlichen Ursprungs sein. Die Frage nach Gott, das Suchen nach Gott wird zum Gottesbeweis.

« Dans nos pensées il prend conscience de son être ; dans notre désir il reconnaît ses propres sentiments ! Peut-être - c'est très vraisemblable - a-t-il d'autres instruments d'auto-reconnaissance, d'auto-identification ; nous ne sommes pas son seul miroir. Mais même si notre notion de Dieu n'était qu'une parmi une infinité d'autres, il ne pourrait pas se passer de nous. Son être infini veut être infiniment souvent perçu, pensé, interprété. »

« Il a besoin de nous. »⁴⁶

Cette idée implique pour l'être humain, ainsi distingué, des responsabilités prodigieuses. Il ne doit pas décevoir Dieu qui veut que les hommes lui soient agréables, maintenant, sur cette terre. Est-il vraiment agréable à Dieu de détourner la sexualité de son but ?

Il devient alors indéniable, car indispensable, que la croyance de Klaus Mann soit la croyance en la bonté de Dieu et en son pardon. Il l'avait déjà exprimé, de manière poétique, dans une œuvre de jeunesse *Kaspar Hauser singt*⁴⁷.

La religion de Klaus Mann naît donc de besoins, besoin d'amour, de pardon et de justification. C'est pourquoi il a été séduit par les représentations de Dieu fait homme, du sacrifice de la croix et de

46 MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 427 : *In unserem Gedanken wird ER sich Seiner selbst bewußt ; in unserer Sehnsucht erkennt Er das eigene Gefühl! Vielleicht - sehr wahrscheinlicherweise - hat Er auch noch andere Instrumente der Selbst-Erkenntnis, der Selbst-Identifizierung ; wir sind nicht Sein einziger Spiegel. Aber sogar wenn unser Gottesbegriff nur einer unter unendlich vielen wäre, Er könnte ihn nicht entbehren. Sein unendliches Wesen will unendlich oft geahnt, gedacht, gedeutet sein... Er braucht uns.*

47 MANN, Klaus. *Kaspar Hauser singt in Vor dem Leben*, p. 163 :
*Betet zu Gott, daß sein strahlend Gesicht
Ich darf im Jubeln schaun -
Vergeßt mich, ihr lieben Knaben nicht,
Vergeßt mich nicht, ihr Frauen*
[Priez Dieu, que je puisse voir
Son visage rayonnant dans la joie,
Ne m'oubliez pas, gentils garçons,
Ne m'oubliez pas, femmes.]

l'annonce de l'âge d'or que l'on retrouve chez les mystiques⁴⁸ et Novalis en particulier.⁴⁹

Nous allons maintenant nous intéresser aux *Tagebücher* et aux passages consacrés au dialogue de Klaus Mann avec Dieu.

II- Etude du thème de la religion dans les *Tagebücher*

L'interrogation des *Tagebücher* va nous permettre de préciser de manière définitive la nature profonde du sentiment religieux de Klaus Mann. Comme dans les œuvres rédigées pour un public, nous étudierons tout d'abord la forme sous laquelle Klaus Mann affirme sa foi, puis comment se manifestent dans les journaux intimes les deux aspects de la dialectique : religion « refuge » et religion « menace. »

Nous avons été amenés pour ce chapitre à donner une place particulière aux *Tagebücher*, qui constituent un témoignage unique, dans la mesure où Klaus Mann y apparaît dans son dialogue avec Dieu, sans qu'intervienne ici le tiers que constitue le lecteur. C'est dans cette mesure qu'on peut prétendre pénétrer réellement dans l'intimité religieuse de l'auteur et cerner un aspect essentiel de sa personnalité profonde.

A. Affirmations de la foi de Klaus Mann

Dans les *Tagebücher*, Klaus Mann affirme sa foi de multiples reprises. On note, en date du 25 décembre 1934 une annotation portée par l'auteur à la suite de la lecture de Novalis :

« Tout sentiment absolu est religieux. » « On doit chercher Dieu parmi les hommes. C'est dans les affaires humaines, dans les pensées et les sentiments humains que se manifeste le plus clairement

48 Nous faisons ici allusion à Maître Eckhart et à Mechthild von Magdeburg qui ont profondément influencé Klaus Mann adolescent. Lire à ce sujet : MANN Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 109 et suivantes.

49 Cf. NOVALIS, *Hymnes à la nuit*, p. 106 : ... *sehen dich eilen mit voller Sehnsucht in des Vaters Arm, bringend die junge Menschheit und der goldenen Zukunft unversieglichen Becher*. [Ils te voient te jeter d'un seul élan dans les bras du Père, à qui tu ramènes la jeune humanité, tandis que tu lui tends la coupe intarissable de l'âge d'or futur.]

l'esprit de Dieu. L'être vraiment religieux ne considère rien comme un péché. »⁵⁰

Cette croyance en une omniprésence de Dieu dans la création, maintes fois affirmée dans les œuvres de jeunesse, l'est encore une fois dans son journal intime, dans une période troublée où la dépendance de la drogue augmente chez l'auteur. Elle témoigne d'un besoin de se raccrocher à une transcendance et de trouver une raison d'exister. Il est également intéressant de noter que Klaus Mann, plutôt que d'affirmer une croyance qui lui est propre, préfère citer des textes d'autres auteurs. Cette attitude, que l'on peut assimiler à des phénomènes inconscients, montre que Klaus Mann est toujours en quête de justification.

Une autre des lectures de Klaus Mann, celle de Jung (*Das Unbewußte im normalen und kranken Seelenleben*)⁵¹, montre que la question

50 MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, édition spangenberg im Ellermann Verlag, München 1989-1992, annotation du 25 décembre 1934, p. 81 :
» *Alle absolute Empfindung ist religiös.* « » *Unter Menschen muß man GOTT suchen. In den menschlichen Begebenheiten, in den menschlichen Gedanken und Empfindungen offenbart sich der Geist des Himmels am hellsten.* « » *Dem echt Religiösen ist nichts Sünde.* «
Cf. NOVALIS. *Die Christenheit oder Europa in Fragmente und Studien* : p. 83 :
» ... ein Heiland, der wie ein echter Genius unter den Menschen einheimisch, ... und unter zahllosen Gestalten den Gläubigen sichtbar, als Brot und Wein, verzehrt, als Geliebte umarmt, als Luft geatmet, als Wort und Gesang vernommen, und mit himmlischer Wollust, als Tod, unter den höchsten Schmerzen der Liebe, in das Innre des verbrauchenden Leibes aufgenommen wird. [...] un sauveur, qui, présent parmi les hommes tel un véritable génie, ... et visible pour les croyants sous d'innombrables formes, consommé sous forme de pain et de vin, embrassé comme une amante, respiré comme l'air, reçu dans les douleurs les plus sublimes de l'amour, dans l'intimité du corps ardent.]

51 Cf. JUNG, Carl Gustav. *Über das Unbewußte in Gesammelte Werke*, Bd. X. *Zivilisation im Übergang*, Walter Verlag, Olten und Freiburg im Breisgau, 1974, p. 15 à 43. Dans cet essai, C.G. Jung développe la thèse de l'inconscient collectif comme origine de la pensée mythique. La religion est donc une nécessité psychologique, une projection de processus inconscients : *Dieses Unbewußte, das in der Struktur des Gehirns begraben liegt und das seine lebendige Gegenwart nur in der schöpferischen Phantasie kundgibt, ist das überpersönliche Unbewußte. Es lebt im schöpferischen Menschen, es offenbart sich in der Vision des Künstlers, in der Inspiration des Denkers, im inneren Erlebnis des Religiösen.* [Cet inconscient qui est profondément enfoui dans la structure du cerveau et qui ne manifeste sa présence vivante que dans l'imagination créatrice est l'inconscient collectif. Il vit dans l'homme qui crée,

religieuse le préoccupe et qu'il s'emploie à rechercher chez d'autres auteurs la clarté sur son propre sentiment. Nous avons déjà noté dans le chapitre consacré à l'homosexualité, le besoin de se référer à des modèles pour combler un manque certain de confiance en soi. Il cite, en date du 25 août 1932 :

« La notion de Dieu est en fait tout simplement une fonction psychologique nécessaire de nature irrationnelle, qui n'a absolument rien à voir avec la question de l'existence de Dieu. »⁵²

Il semble adhérer ici sur le fond à la thèse de C.G. Jung, qui considère que le processus d'individuation de l'homme doit nécessairement passer par un rempli sur le Soi, qui devient centre de la personnalité et prend la forme de l'image de Dieu dans l'âme. Toute liberté vraie ne peut passer que par l'adhésion à un ordre dépassant l'âme, d'où la nécessité de rétablir la dimension sacrée, quel que soit le nom qu'on lui donne. Ceci ne l'empêche pas, en des périodes d'incertitude et de doute, d'éprouver le besoin d'appeler Dieu à l'aide, comme en date du 31 décembre 1933 :

« Que Dieu nous assiste. »⁵³

Le fait que cette annotation soit datée du dernier jour de l'année 1933 n'enlève rien à la valeur du témoignage intime d'un auteur qui se sent fragile et cherche un réconfort dans l'instance divine.

A partir de l'exil américain, Klaus Mann est de plus en plus tourmenté par l'idée de Dieu et prend ses distances par rapport au sentiment religieux confus éprouvé dans sa jeunesse. Il s'efforce de réfléchir sur la nature de sa croyance, de l'exprimer dans son journal sous la forme qui correspond le mieux à son sentiment profond :

« L'athéisme. Pourquoi cela me paraît-il toujours aussi ridiculement naïf ? Il y a 3 étapes : le déisme (naïf) ; l'athéisme matérialiste ; la croyance plus élevée (pas le panthéisme).

il se manifeste dans la vision de l'artiste, dans l'inspiration du penseur, dans l'expérience intime du sentiment religieux.]

52 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 25 août 1932, p. 76 : *Der Gottesbegriff ist nämlich eine schlechthin notwendig psychologische Funktion irrationaler Natur, die mit der Frage nach der Existenz Gottes überhaupt nichts zu tun hat.*

53 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 31 décembre 1933, p. 186 : *Gott stehe uns bei.*

Terriblement compliqué. D'une manière difficile à décrire, je crois dans le Dieu fait homme, non dans le Dieu présent dans l'arbre et le buisson, dont Faust parle de manière un peu primitive à sa Gretchen. »⁵⁴

Ceci va tout naturellement ouvrir la voie au désir de l'auteur de se convertir au catholicisme, envisagé comme la religion de l'amour. Le désir de rejoindre les catholiques, que Klaus Mann a manifesté expressément en 1943⁵⁵ était déjà présent en lui longtemps auparavant. Ainsi le 14 juin 1937, il avait noté :

« Si VRAIMENT je ne dois pas mourir bientôt, je vais sûrement me faire catholique. Le dernier refuge : avec des réserves. »⁵⁶

54 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 9 juin 1937, p. 139 : *Atheismus. Warum kommt er mir nur immer so lächerlich naiv vor? Es sind 3 Stufen : der (naive) Deismus ; der materialistische Atheismus ; die höhere Gläubigkeit (Nicht) » Pantheismus ».* Ungeheuer kompliziert. Auf eine sehr schwer zu schildernde Art glaube ich ja an Den persönlichen Gott - nicht an den Gott in Baum und Strauch, von dem Faust etwas primitiv zu seinem Gretchen spricht.

Cf. GOETHE, Johann Wolfgang von. [Edition citée] : Faust. *Der Tragödie erster Teil*, Ernst Klett Verlage GmbH u. Co. Kg., Stuttgart, 1981, p. 106 :

Wölbt sich der Himmel nich daroben ?

Liegt die Erde nicht hierunter fest ?

Und steigt freundlich blickend

Einige Sterne nicht herauf ? ...

Nenn' s Glück !, Herz ! Liebe ! Gott !

Ich habe keinen Namen

Dafür ! Gefühl ist alles ; ...

[La voute céleste n'est-elle pas sur nos têtes,

La terre n'est-elle pas solide sous nos pieds ?

Et les étoiles immortelles ne s'élèvent-elles pas dans le ciel

en jetant des regards bienveillants ?

Appelle cela bonheur ! sentiment ! amour ! Dieu !

Je n'ai pas de nom pour celà ! Le sentiment est tout ...]

55 Cf. MANN, Klaus. *Tagebücher 1940-1943*, p. 178 : *Ich habe jedoc h die Gelegenheit genützt und einen Brief an den katholischen Kaplan geschrieben ; bat ihn um ein Gespräch und teilte ihm mein Vorhaben mit. [J'ai toutefois saisi l'occasion et ai écrit au vicaire catholique ; lui ai demandé de m'accorder un entretien et lui ai fait part de mon projet.]*

56 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 14 juin 1937, p. 140 : *Wenn ich nicht WIRKLICH bald sterbe, werde ich wahrscheinlich katholisch werden. Die letzte Zuflucht : - mit Vorbehalten.*

B. La dialectique : religion-refuge - religion-menace

a) Religion-refuge

On retrouve dans une annotation datée du 19 avril 1936 la preuve que Klaus Mann n'a pas complètement dépassé le mysticisme à connotation naïve et exaltée, qui caractérisait ses œuvres de jeunesse, et derrière lequel on perçoit les accents des *Hymnes à la nuit* de Novalis :

« Sentiment fort et émouvant pour le mystère de la vie. Quels que soient le moment et les circonstances dans lesquelles la mienne s'achèvera, cela a valu la peine de participer (d'être une partie) de ce phénomène énigmatique (de la vie ; de l'être-Moi). Je ressens toujours plus profondément le fait que cela n'est pas inutile (seulement insondable). Avec une intention énigmatique on m'a imposé de respirer, de me déplacer, de penser. Un plan incompréhensible m'a fait devenir exactement ce que je suis...

« La vie est volupté et tristesse. En jouissant et en souffrant je cherche DIEU. Je crois en lui et mourrai tranquillement. J'attends la MORT comme le moment où la volupté et la tristesse ne feront qu'un, avec plus de force qu'à n'importe quel moment de la vie. »⁵⁷

Ici la foi implique une reconnaissance de l'humilité de l'homme, incapable de comprendre les desseins divins. Par ailleurs, c'est ce qui ôte toute gravité à la notion de péché, puisque tout échappe à l'homme, tout fait partie d'un plan établi par le Tout-Puissant. Il en découle que la mort ne peut qu'être paisible, bercée de l'espoir de la clémence divine.

57 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 19 avril 1936, p. 40 : *Starkes und bewegendes Gefühl für das Mysterium des Lebens. Wann und unter welch bitteren Umständen das meine auch enden möge : es hat sich gelohnt, Teil zu haben (Teil zu sein) an diesem rätselhaften Phänomen (dem Leben ; dem Ich-sein). Ich spüre immer tiefer, daß es nicht sinnlos ist (nur unergründlich). In einer rätselhaften Absicht ist es mir aufgetragen, zu atmen, mich zu bewegen, zu denken. Ein unbegreiflicher Plan hat mich genau das werden lassen, was ich bin.*

Das Leben ist Wollust und Traurigkeit. Geniessend und leidend suche ich GOTT. Ich glaube an Ihn und ich werde ruhig sterben. Ich erwarte den TOD als den Augenblick, in welchem Wollust und Traurigkeit - gewaltiger als in irgendeiner Lebensstunde - Eins sein werden.

Les fréquentes allusions aux mystiques, relevées dans les autobiographies et dans les *Tagebücher* peuvent être interprétées de deux manières. Il peut s'agir tout d'abord de la reconnaissance par Klaus Mann de l'influence durable que ces auteurs ont exercée sur son sentiment religieux ou bien du fruit d'un sentiment obscur, antérieur à ses lectures de jeunesse, l'expression de l'envie de ne faire qu'un avec la mère idéalisée, de se fondre en un corps parfait, perspective qui ne peut être atteinte que dans la mort. L'étude de la pulsion de mort et de ses manifestations dans l'oeuvre et la vie de Klaus Mann nous permettra d'aller plus loin dans la réponse à cette question.

Mais soulignons dès maintenant que les *Tagebücher* apportent la preuve définitive que Klaus Mann vit bien la religion comme une religion de l'amour. Pour appuyer son point de vue, il reprend les propos d'Ernest Renan, en date du 13 juin 1937 :

« L'amour est aussi éternel que la religion. L'amour est la meilleure preuve de Dieu (!) ; c'est notre lien ombilical avec la nature, notre vraie communion avec l'infini. »... « L'amour... » Oui, un acte religieux, un moment sacré où l'homme s'élève au-dessus de son habituelle médiocrité, voit ses facultés de jouissance et de sympathie exaltées à leur comble... »⁵⁸

Ses propos, notés le 12 mai 1937 marquent clairement qu'il partage l'opinion du philosophe :

« C'est seulement lui que j'aime de tout mon cœur. Aussi vrai que Dieu m'aide. »⁵⁹

58 [En français dans le texte.]

MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 13 juin 1937, p. 140. Cf. RENAN, Ernest. *Les feuilles détachées* in *Œuvres complètes*, Tome II, Calmann-Lévy, Editeurs, Paris, 1937, p. 1137 : *L'amour, entendu d'une manière élevée, est ainsi une chose religieuse, ou plutôt fait partie de la religion [...] [L'acte d'amour] est, en tout cas, l'heure de sa vie passagère où l'homme est le meilleur. La sensation immense qu'il éprouve, quand il sort ainsi en quelque sorte de lui-même, montre qu'il touche véritablement à l'infini.*

59 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 12 mai 1938, p. 41 : Klaus Mann cherche ici à faire la synthèse entre l'affirmation de sa foi religieuse d'adulte, sa croyance dans le progrès de l'humanité, et le retour sur des positions panthéistes de jeunesse. Encore une fois, cette référence implicite à un philosophe, défenseur d'une métaphysique idéaliste, traduit à quel point il est préoccupé par la question religieuse et combien sa foi oscille entre des positions hétérodoxes.

Si la religion est amour pour Klaus Mann, elle est aussi tout naturellement refuge à ses yeux, et ce dans la mesure où elle trouve sa consécration dans la mort. Ce qui le prouve notamment c'est l'appel de l'auteur à Dieu quand il veut mourir, comme s'il pouvait attendre de ce dernier une mort anticipée. Ainsi, le 14 juin 1937⁶⁰, il envisage sa conversion au catholicisme comme une étape, comme un réconfort hypothétique qui le préserverait de l'ultime « saut », avant l'ultime réconfort. Plus tard, le 17 octobre 1943, il écrit :

« Pourtant sur le chemin qui me conduisait au camp - seul dans le bus - submergé, ébranlé de tristesse. Sentiment affreux de solitude. Je murmure : « I want to die »... Je veux mourir [en français dans le texte]... Je veux mourir... » Puis je priai « Laisse moi mourir ! S'il te plaît, s'il te plaît, laisse moi mourir ! » Mais Dieu - au lieu de me délivrer du poids horrible de la vie - propose que j'adhère à l'église catholique. J'ai passé les jours suivants à me demander si je l'avais bien compris. Je n'en suis pas encore sûr. Peut-être n'est-ce qu'un malentendu. J'ai toutefois saisi l'occasion et ai écrit une lettre à l'aumônier catholique ; lui demandai un rendez-vous et lui fis part de mon projet. »⁶¹

Pourtant, comme nous l'avons évoqué plus haut, la religion catholique pourrait lui fournir une raison de ne pas céder à l'attraction du suicide. Il est également intéressant de remarquer que Klaus Mann, qui rédige son journal en allemand, passe à la langue française lorsqu'il est question d'un sentiment dont il a vaguement

est préoccupé par la question religieuse et combien sa foi oscille entre des positions hétérodoxes.

- 60 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 14 juin 1937 : *Wenn ich nicht WIRKLICH sterbe, werde ich wahrscheinlich katholisch werden. Die letzte Zuflucht : mit Vorbehalten.*
- 61 MANN, Klaus. *Tagebücher 1940-1943*, annotation du 17 octobre 1943, p. 178 : *Auf meinem Weg zurück ins Lager jedoch - allein im Bus - überwältigt, erschüttert von Traurigkeit. Furchtbares Gefühl der Einsamkeit. Ich flüstere » I want to die... Je veux mourir... Ich will sterben... « Dann bete ich » Let me die! Please, PLEASE let me die! « Aber Gott - anstatt mich von der schrecklichen Last des Lebens zu erlösen - schlägt vor, daß ich doch der Katholischen Kirche beitreten soll. Die nächsten Tage habe ich damit verbracht, mich zu fragen, ob ich sie richtig verstanden habe. Ich bin immer noch nicht ganz sicher. Vielleicht ist das alles ein Mißverständnis. Ich habe jedoch die Gelegenheit genützt und einen Brief an den katholischen Kaplan geschrieben ; bat ihn um ein Gespräch und teilte ihm mein Vorhaben.*

honte⁶². Il éprouverait donc un malaise, le sentiment de céder à la lâcheté en se complaisant dans son goût pour le néant, ce qui est difficilement compatible avec sa croyance en un Dieu bon, venu sur terre pour racheter les fautes des hommes.

Il est permis de penser que Klaus Mann, qui reste imprégné des aspects mystiques, « maternels », de la religion, est partagé entre l'attirance pour la mort - sentiment dont il a inconsciemment honte - et la quête de réconfort prodigué par le Dieu chrétien. Cette lutte entre pulsion de mort et perception du Dieu rédempteur est inégale. En effet, Klaus Mann, malgré son espoir de voir ses fautes pardonnées, ne parvient pas à faire taire le sentiment de culpabilité engendré par son homosexualité.

b) Religion-menace

Pour Klaus Mann, il existe un lien entre la notion de religion et celle de châtement. On en trouve des preuves dans sa quête d'identité permanente et dans le besoin qu'il éprouve de se référer à d'illustres modèles, notamment aux mystiques et aux chantres d'une religion de l'amour charnel, comme Walt Whitman et André Gide.

Ses tourments, si Klaus Mann parvient à les faire taire durant la journée, refont surface la nuit, sous forme de rêves ambigus. Ces derniers associent à la représentation de la mort des visions du jugement dernier et de lieux de prière.

On note en date du 24 janvier 1934 :

« Rêves d'angoisse... Une cave remplie de morts. »⁶³

et du 8 avril 1934 :

62 MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 4 mai 1938, p. 39 : *Tristesse. Le désir de mourir - : très fort, de nouveau. Lyrik. Schwermut. Versinken. Gottesgefühl.* [... Poésie. Mélancolie. Naufrage. Sentiment religieux.]

63 MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 21 janvier 1934, p. 13 : *Angsträume... ein Keller mit Toten...*

« Beaucoup rêvé, de manière agitée, les parents, Offi et Golo jouaient un rôle, je tombai sur le dos, dans un vieux monastère dans lequel je les recevais, titubant sous l'effet de l'héroïne »⁶⁴.

Il associe ici - inconsciemment - la prise de drogue et la vision d'un monastère, lieu de prière par excellence. Sans doute éprouve-t-il le sentiment qu'en ces moments d'égarement, où les prises de drogue sont quasi-journalières, il faudrait faire pénitence, dans une démarche religieuse plus austère.

En dehors de ces processus conscients - la référence à des penseurs homosexuels ainsi que ses efforts pour maîtriser sa libido - qui sont autant de tentatives pour maîtriser une situation conflictuelle, on relève dans les *Tagebücher* de nombreux mécanismes de défense.

Parmi eux, on note le parti-pris chez l'auteur de refuser tout dogmatisme religieux et plus particulièrement la notion fondamentale de « faute »⁶⁵.

On peut notamment relever des traces de cette conviction dans l'annotation du 8 octobre 1940 :

« Certes, il y a des péchés. Mais ces instants de bonheur fugitifs, lorsque je suis au lit avec quelqu'un et lorsque je suis très tendre, même ces moments de « faute » sont ceux qui me font le mieux espérer la rédemption de tous les péchés. »⁶⁶

Ici c'est en fait non pas le péché, tel que le conçoit la religion, mais le châtement qu'il doit entraîner qui est nié. Ceci prouve que Klaus Mann est véritablement hanté par la notion de faute.

Dans la mise en place de ces mécanismes de défense, qui relèvent en partie d'un travail conscient chez l'auteur, il convient toutefois de

64 MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 8 avril 1934, p. 27 : *Wirr und viel geträumt, Eltern, Offi und Golo spielten eine Rolle, ich fiel in einem alten Kloster, in dem ich sie empfang, auf den Rücken, schwindlig vom Heroin.*

65 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 19 avril 1936, p. 40. [Cf. note 57].

66 MANN, Klaus. *Tagebücher 1940-1943*, annotation du 8 octobre 1940, p. 68 : *Es gibt Sünden, freilich. Aber diese flüchtigen Glücksmomente - wenn ich mit jemandem im Bett liege und sehr zärtlich bin - : eben diesen » sündigen « Momente sind es, die mich am ehesten auf die Vergebung aller Sünden hoffen lassen.*

noter la répétition et la violence des formulations. Leur caractère « choquant » pourrait laisser supposer que Klaus Mann cherche à se persuader par tous les moyens de la clémence divine, mais que cette tentative est désespérée.

D'autres mécanismes de défense, tels le clivage entre le doute et la croyance, ressortent de l'annotation suivante :

« On peut à la fois devenir de plus en plus sceptique et de plus en plus pieux ; de plus en plus désespéré et de plus en plus hardi. L'angoisse et l'espoir disparaissent »⁶⁷.

Quant au passage ci-dessous, il illustre parfaitement le double sentiment de Klaus Mann et laisse la porte ouverte à la pulsion de mort :

« A propos de la mort, de la foi et de la religion ; peur et espoir... »⁶⁸

Pourtant ce désir de mort quasi-permanent n'empêche pas Klaus Mann d'opérer un clivage entre « bon » et « mauvais » suicide. Après avoir lui-même maintes fois réclamé à Dieu la mort, envisagée comme délivrance, il remercie le même Dieu d'avoir empêché le suicide de son amie Annemarie Schwarzenbach :

« Tentative de suicide d'Annemarie. JE REMERCIE DIEU, pour elle, pour E[rika] et pour moi que cela se soit terminé ainsi. »⁶⁹

Il y a ici, à n'en pas douter, un problème fondamental chez Klaus Mann. Pour quelles obscures raisons condamne-t-il en général le suicide, alors qu'il n'aspire qu'à la mort ? Pourquoi lui faut-il la caution divine ? Est-ce l'interdit de la religion catholique qui l'arrête ou une religion personnelle, le sentiment de ne pouvoir

67 MANN, Klaus. *Tagebücher 1940-1943*, annotation du 1er janvier 1940, p. 9 : *Man kann zugleich immer skeptischer und immer frommer werden ; immerhoffnungsloser und immer unverzagter. Angst und Hoffnung schwinden.*

68 MANN, Klaus. *Tagebücher 1940-1943*, annotation du 12 juillet 1943, p. 154 : *Über Tod, Glaube, Religion ; Angst und Hoffnung.*

69 MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 14 janvier 1935, p. 92 : *Annemaries Selbstmordversuch. ICH DANKE GOTT, für sie, für E. und für mich, daß es so abgegangen ist.*

décider lui-même à la place de Dieu et de faillir ainsi à une mission imposée par Dieu ?

Nous reviendrons sur cette question fondamentale dans le chapitre qui sera consacré au terme de cette étude à la pulsion de mort et à son cheminement chez l'auteur.

III- Synthèse et interprétation psychanalytique

L'étude des œuvres de fiction et des confessions intimes de Klaus Mann, à la recherche de l'issue de sa tentative de sublimation dans la quête religieuse, nous amène à formuler un certain nombre de conclusions.

A l'issue de l'étude du sentiment religieux chez Klaus Mann, on remarque que les œuvres de jeunesse, dans la mesure où elles allient érotisme et religion, voire vice et religion, et où elles offrent une vision toute dédramatisée de la faute (ou nient même celle-ci) sont des œuvres teintées de mysticisme, exaltées et irrationnelles ; elles correspondent, dans la perspective d'une psychanalyse de la religion, à la phase narcissique primaire. On assiste à une destruction du « je » comme instance consciente et autonome. Les forces pulsionnelles envahissent le sentiment religieux et conduisent à une union diffuse avec le tout, en-deçà de la conscience pulsionnelle formée par la perception et le langage, de sorte que la sublimation reste incertaine.

Cette phase correspond chez Klaus Mann à une première étape de la création qu'on peut considérer comme régressive. A l'aube de l'âge adulte, Klaus Mann semble vouloir ne faire qu'un avec le Tout, retrouver le sein maternel.

La seconde catégorie d'œuvres - dans la perspective de la sublimation - est constituée par *Sonja*, *Kaspar Hausers Freund*, *Der fromme Tanz*, dont les héros trouvent un sens à la vie à travers le renoncement au plaisir. L'optimisme de l'auteur demeure toutefois fragile et il est permis de se demander s'il n'est pas déjà tourmenté par la notion de péché liée à l'homosexualité. C'est ce déchirement entre pulsions sexuelles (homosexuelles) et sentiment religieux qui conduira les héros de notre troisième catégorie au suicide.

A partir de l'exil, qui constitue pour Klaus Mann, nous l'avons souligné, une étape essentielle du point de vue de la formation de sa personnalité, nous rencontrons dans les œuvres de fiction une autre

forme de religiosité. La dure confrontation avec le principe de réalité implique des réajustements. Confronté à la cruauté du monde et à l'implacabilité de la réalité, ainsi qu'à la faiblesse de l'être, l'auteur est poussé par la pulsion de conservation et le besoin de réduire ses souffrances ; ceci l'amène à se construire un monde de désirs satisfaits. Grâce à une phase transitoire de repli sur le Moi, possible grâce au narcissisme secondaire « positif », il met en œuvre les processus de projection et parvient à croire que ses désirs pourront être satisfaits. Dieu devient donc un père tout-puissant et bienveillant, souvent aux antipodes du père terrestre, décevant et cruel.

La religion de Klaus Mann est ici une réponse à trois oppositions : au principe de réalité, qui se manifeste à travers l'exil, les déceptions personnelles et professionnelles, à la perte de confiance dans le Moi, provoquée par les échecs personnels, et au retrait d'amour du père.

Néanmoins, on s'étonnera de voir combien fragile est l'espoir, combien illusoire le réconfort pour les héros des romans de maturité de Klaus Mann. Louis II, Tchaïkovski, Kijkjou, reprochent à Dieu sa dureté, tout en refusant de voir là une quelconque punition de leur perversion. Cette impossibilité de dire leur faute, d'exprimer leur culpabilité, renforce en eux ce sentiment et ils se sentent littéralement « coupables d'être coupables ». L'identification de Klaus Mann à ses héros est à cet endroit totale et, nous l'avons vu, ne touche pas seulement les rapports des personnages à la religion.

Chez Klaus Mann, comme chez ses personnages autobiographiques, on assiste à une résurgence du thème religieux chaque fois que le sentiment de culpabilité devient insupportable.

Cependant la croyance de Klaus Mann ne semble pas remplir la fonction narcotique décrite dans *L'avenir d'une illusion*. Elle s'apparente au contraire à la compulsion de répétition. Pour être en paix avec lui-même, Klaus Mann a besoin de croire en un Dieu indulgent et bienveillant.

Si le doute subsiste chez lui, c'est sur les sentiments de ce Dieu à l'égard des hommes. Il semble qu'ici Dieu soit une matérialisation du Surmoi de l'auteur et que celui-ci transfère sur la divinité des traits de son père. Le cœur du problème de Klaus Mann est l'impossibilité de dire la faute du père. Mais la lecture des œuvres et des *Tagebücher* de Klaus Mann nous permet de retrouver des traces enfouies de cette faute. On peut déjà dire avec certitude que l'autorité paternelle a éveillé la critique de l'enfant, qui a appris de

bonne heure à voir toutes les faiblesses de son père afin d'échapper à la sévérité de ses exigences. Mais le respect, proche de la piété, dont est entourée la personne de Thomas Mann rend plus rigoureuse la censure qui écarte toute expression consciente de la critique à son égard. C'est donc à Dieu que Klaus torturé va adresser ses reproches, au lieu de les adresser au père. Nous avons affaire ici à un phénomène de « projection », tel que S. Freud l'a analysé dans le cas du Président Schreber⁷⁰.

Cette analyse est intéressante pour nous à deux titres : elle établit le lien entre « projection » et religion et note l'ambivalence de l'image de Dieu qui en découle en raison du refoulement des sentiments à l'égard du père.

L'ambiguïté du sentiment religieux de Klaus Mann résulte en fait de la complexité des pulsions qu'il tente de sublimer dans sa quête religieuse ; il s'agit de désirs très forts d'union avec un Dieu bon et compréhensif, qui se manifestent sur terre à travers une sexualité compulsive. L'incompatibilité entre le désir et son mode de satisfaction alimente nécessairement un sentiment de culpabilité qui se transforme en pulsion de mort. Cette « ambivalence des sentiments » s'exprime dans l'alternance entre l'affirmation de sa croyance dans la volonté divine de pardon et ses doutes dans la perspective de rédemption. On peut la vérifier plus ponctuellement dans des attitudes de déni de la réalité et par l'occultation de la faute. Klaus Mann s'est créé une religion toute personnelle, très éloignée de l'intransigeance du dogmatisme paulinien, une religion qui refuse la séparation du corps et de l'esprit.

Dans sa tentative de déification du corps, il va même jusqu'à tenter d'abolir le péché, puisque, nous l'avons vu, il se refuse à envisager son homosexualité dans la perspective de la morale religieuse. Il se

70 FREUD, Sigmund. *5 Psychoanalysen.* » *Der Präsident Schreber* « - *Ein Fall von Paranoïa*, Gesammelte Werke, Bd VIII, Imago, London, 1911.

Le Président Schreber : Ce cas décrit par Freud relate un épisode de paranoïa. Le Président Schreber s'imaginait être victime d'horribles attentats homosexuels, perpétrés par le Dr. Flechsig, lequel ne tardait pas à avoir pour complice Dieu lui-même. Freud mit en évidence un phénomène de projection, par lequel le sujet ressentait comme venant de l'extérieur une perception interne réprimée (son homosexualité). Par un retournement de l'affect, il inversait les rôles dans son délire religieux. A l'origine de ce phénomène, on trouvait les traces d'une relation ambiguë au père - qui comme Flechsig était médecin. Cette ambivalence trouvait sans expression dans la représentation d'un Dieu à la fois sauveur et meurtrier.

refuse également à voir une incompatibilité entre ses pensées de mort et ses nombreuses tentatives de suicide et sa foi.

Croit-il lui-même que la réalisation de son désir de transcendance, d'utopie soit possible ? Les tourments religieux qui l'obsèdent à la fin de sa vie, sa tentative non-aboutie de se convertir au catholicisme, sont la preuve de l'échec des efforts qu'il a entrepris pour atteindre à la sublimation.

C'est la raison pour laquelle ses œuvres, reflets de ses préoccupations conscientes et inconscientes, offrent au lecteur une image du monde inachevée, conséquence d'un processus d'individuation qui n'a pas atteint son but.

Klaus Mann n'a jamais pu, ni dans l'engagement et la création littéraire, ni dans sa quête religieuse, trouver la solution à son problème de recherche d'identité.

Ces trois tentatives constituent toutefois des réponses à nos interrogations... Pourquoi cet échec ? Il est vraisemblablement lié à la nature des pulsions à sublimer. A cet égard, il est troublant de relever que, lorsque Klaus Mann parvient à mobiliser toutes ses forces contre un ennemi extérieur, Hitler par exemple, l'aspect religieux disparaît quasiment de ses œuvres. Nous l'avons souligné à propos de *Flucht in den Norden* et de *Mephisto*. Il fait de nouveau apparition, sous les traits d'un Dieu père, froid et lointain, lorsqu'à la suite d'échecs, il a besoin de réfléchir, de faire le point ; c'est le cas dans *Symphonie Pathétique* et *Vergittertes Fenster*.

Nous reformulerons donc, en guise de conclusion, la thèse de la nature morbide des pulsions à sublimer. Elles prennent la forme d'agressivité lorsqu'elles sont dirigées vers l'extérieur et reviennent sous forme de pulsion de mort, tourmenter le sujet, en accroissant sa culpabilité, et en lui barrant la porte du salut.

C'est ce que nous allons nous attacher à démontrer dans le chapitre qui suit.

CHAPITRE V

KLAUS MANN ET LA PULSION DE MORT

L'échec des deux tentatives de sublimation, constaté à l'issue des chapitres précédents, ouvre une nouvelle perspective d'investigation, celle de la « pulsion de mort ».

Dans les œuvres de Klaus Mann, le triomphe de la « pulsion de mort » est scellé par de nombreux cas de dépression, de toxicomanie et de suicides. Dans ses *Tagebücher*, les manifestations de cette pulsion l'emportent sur les autres thèmes étudiés jusqu'ici.

Avant de procéder à l'étude des textes, à nouveau un tour d'horizon théorique s'impose. Il convient en effet de préciser la notion psychanalytique de « pulsion de mort », de distinguer son double aspect, à mi-chemin entre principe de plaisir, réducteur de tensions, et autopunition, retour des pulsions agressives sur le Moi.

I- La théorie de la « pulsion de mort »

Dans le cadre de la dernière théorie freudienne des pulsions¹, la « pulsion de mort » désigne une catégorie fondamentale de pulsions qui s'opposent aux pulsions de vie et tendent à la réduction complète des tensions, c'est-à-dire à ramener l'être vivant à l'état anorganique.

Selon les psychanalystes, la pulsion de mort est tournée d'abord vers l'intérieur et pousse à l'autodestruction. Elle serait secondairement dirigée vers l'extérieur et se manifesterait alors sous la forme d'agression ou de destruction².

Dans le cas particulier des êtres humains, la libido rencontre la « pulsion de mort » qui leur est inhérente. Elle a pour tâche de rendre inoffensive cette pulsion destructrice et elle s'en débarrasse en la dérivant en grande partie vers l'extérieur. Cette pulsion se

¹ FREUD, Sigmund. *Jenseits des Lustprinzips*, Gesammelte Werke, Bd XIV, Imago, London, 1920.

² LAPLANCHE, J., PONTALIS, J.B. *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., Paris, 1967, p. 371.

transforme alors en agressivité ; elle peut dans certains cas se mettre au service de la « volonté de puissance ».

Une partie de la « pulsion de mort » se trouve également directement au service de la fonction sexuelle. Tournée vers l'extérieur, il s'agit du sadisme proprement dit tandis qu'une autre partie demeure dans l'organisme, sous forme de masochisme.

L'essentiel pour S. Freud est de bien marquer que la « pulsion de mort » ne se présente jamais à l'état pur, mais qu'elle est intriquée avec les pulsions érotiques. Même lorsque la tendance à la destruction d'autrui est la plus manifeste, une satisfaction libidinale peut être présente, et être tournée vers l'objet ou prendre la forme de la jouissance narcissique³.

Ce dualisme pulsionnel est présent dans les névroses. La libido du Moi et la libido d'objet recouvrent chacune une union des pulsions de vie et des pulsions de mort.

L'action de la « pulsion de mort » se laisserait entrevoir à l'état pur quand celle-ci tend à se désunir d'avec la pulsion de vie, par exemple dans le cas du « mélancolique », dont le Surmoi apparaît comme une culture de la « pulsion de mort ».

Le principe de plaisir représente l'exigence de la libido. S. Freud fait la distinction entre ce dernier et le « principe du Nirvana », qui a pour but la réduction des tensions à zéro.

Le but de la pulsion de destruction, en revanche, est de détruire. On la voit à l'œuvre dans les comportements agressifs ou suicidaires. L'opposition essentielle est donc celle qui existe entre la sexualité liée, ou sexualité d'objet, et la sexualité déliée.

Le mouvement qui constitue la pulsion sexuelle est le refoulement originaire. Le point de départ en est la « séduction originaire », qu'il faut concevoir non pas comme une manœuvre sexuelle particulière de la part de l'adulte, mais comme le fait que l'enfant immature est confronté à des messages chargés de sens et de désir, mais dont il ne possède pas la clé. L'effort pour surmonter le traumatisme accompagnant la « séduction originaire » aboutit au refoulement.

³ FREUD, Sigmund. *Jenseits des Lustprinzips*, p. 480.

Le principe de plaisir est écartelé entre deux tendances contradictoires, à savoir la réduction des tensions, au service de la « pulsion de mort », et la tendance à l'autoconservation, au service de la pulsion sexuelle. Le refoulement originaire donne naissance à la « pulsion de mort » et la situe au noyau même du Ça.

En conclusion, on peut dire qu'au niveau du Moi, la mort psychique peut revêtir au moins deux aspects, celui de la destruction du Moi par le débordement, l'invasion et l'égalisation, introduite par la pulsion sexuelle non liée, et celui de l'évitement des tensions par le Moi narcissique. Il s'agit du maintien à tout prix de l'homéostasie, d'un narcissisme de mort.

Dans son essai, *De l'utilité clinique du concept d'instinct de mort*⁴, Hanna Segal résume les théories freudiennes d'une manière très enrichissante pour notre étude. Elle note d'une part que l'homme recherche la satisfaction de ses besoins, que la soif de vie le conduit à la quête de l'objet, de l'amour. D'autre part, elle souligne la tendance de l'être humain à annihiler, son besoin d'anéantir le Moi qui perçoit des sensations, éprouve des sentiments et en souffre.

L'individu « négocie » en quelque sorte avec l'instinct de mort en le détournant de lui, pour le diriger contre les objets. L'instinct de mort du dedans se transforme en agressivité dirigée contre le mauvais objet, introjecté à l'issue du refoulement originaire.

Le travail de l'instinct de mort suscite la crainte, la douleur et la culpabilité dans le Moi qui désire vivre et rester intact.

Dans leur article intitulé *A propos de l'interprétation de la pulsion de mort*, Eero Rechartt et Pentti Ikonen, complètent ce qui vient d'être dit. En effet, à propos de l'origine de la pulsion de mort, ils notent que :

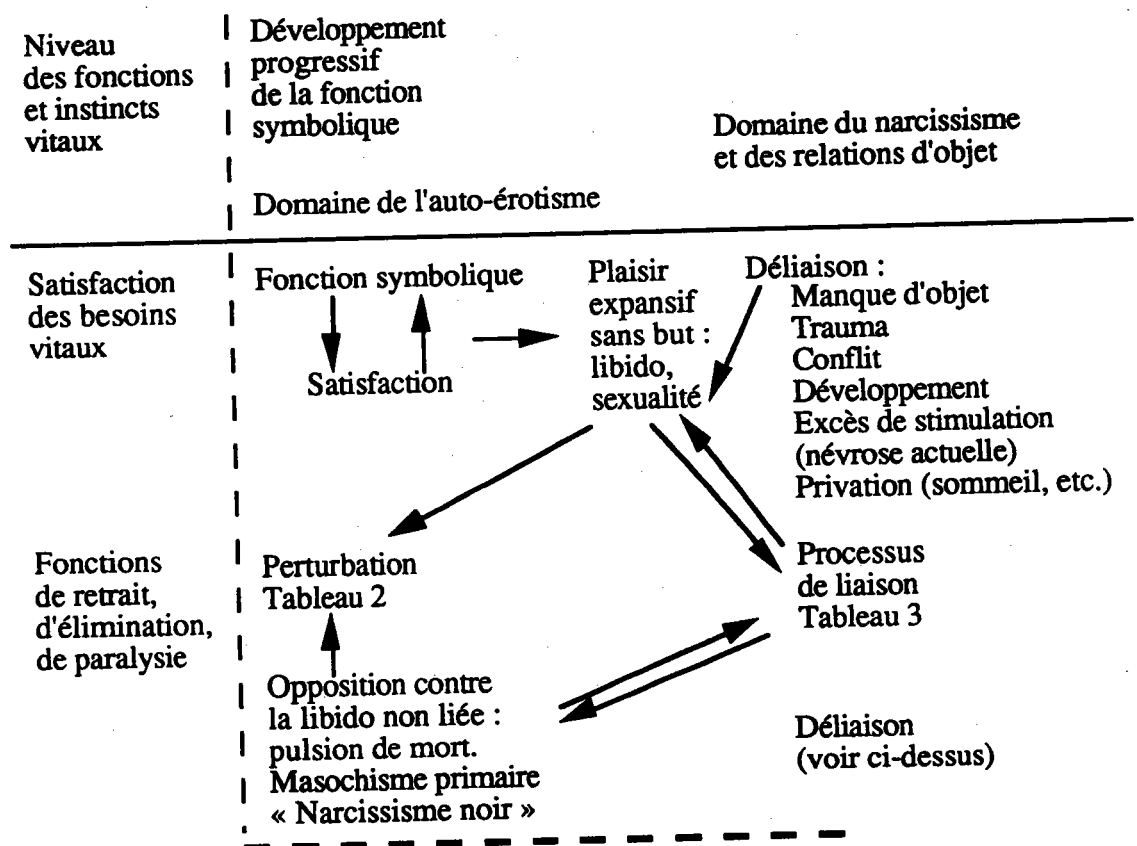
« Un milieu qui conforte ou qui néglige constitue une sorte de moule dans lequel se fonde la libido. La pulsion de mort ne joue pas uniquement le rôle d'un durcisseur ; elle sert également à se débarrasser de tout ce qui dépasse, tout ce qui est en trop. Le processus de liaison est l'une des représentations centrales de la pulsion de mort, mais sans libido, il n'y a rien à lier. »⁵

⁴ SEGAL, Hanna. *De l'utilité clinique du concept d'instinct de mort* in *La pulsion de mort*, P.U.F., Paris, 1984.

⁵ RECHARDT, Eero., IKONEN, Pentti. *A propos de l'interprétation de la pulsion de mort* in *La pulsion de mort*, P.U.F., Paris, 1984, p. 65.

Les phénomènes observés dans le cadre des névroses traumatiques, de la mystérieuse compulsion de répétition et leur relation avec des efforts divers de destruction et de contrôle, ont souligné l'importance et le rôle joué par la libido non liée. Pour E. Reichard et P. Ikonen, l'individu est envahi par une pulsion diffuse, la libido en quête d'une forme - et le désordre à l'origine des névroses provient de l'opposition entre la libido non liée et l'effort pour obtenir l'apaisement.

Le tableau ci-après illustre le rôle de la libido non liée au niveau du plan de l'ordre vital et du plan psychique (narcissique et des relations d'objet).



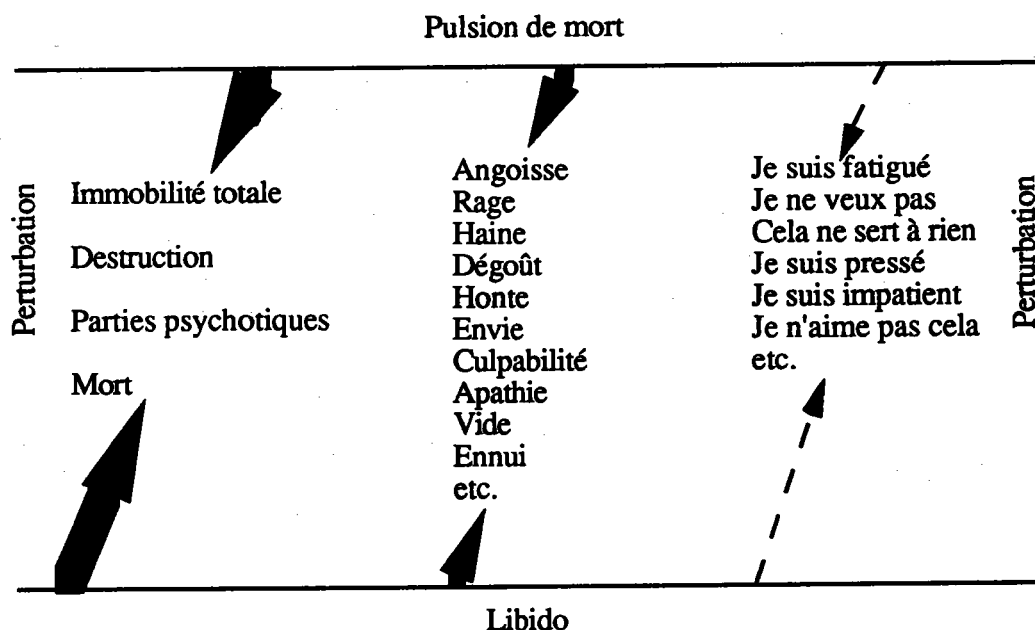
*Weh spricht: vergeh!
Doch alle lust will ewigkeit-,
Will tiefe, tiefe ewigkeit*

« La souffrance dit : disparais !
Néanmoins tout appétit veut l'éternité-,
Veut la profonde, profonde éternité »

(F. Nietzsche, Also sprach Zarathustra.)

Le processus « symbolique » évoqué ci-dessus détache les contenus psychiques de leurs contacts d'origine. Le plaisir peut alors prendre une forme différente de la satisfaction des fonctions vitales originelles. Au lieu d'une recherche du plaisir, produite par une fonction clairement définie, l'esprit humain est envahi par une pulsion diffuse, par la libido en quête d'une forme.

Schématisons à présent le conflit dialectique entre pulsion de mort et libido. Nous obtenons le tableau suivant :



La constellation antagoniste entre la libido non liée et l'effort pour obtenir l'apaisement des tensions désagréables peut être considérée comme un désordre qui, d'une manière ou d'une autre, est constamment présent dans notre expérience quotidienne. Ceci est illustré par le tableau ci-dessus qui, en plus, permet de ranger les affects en deux catégories, selon qu'ils sont dominés par la « pulsion de mort » ou par la libido. Ceux qui sont dominés par la « pulsion de mort » sont, par exemple, l'angoisse, la rage, la haine, le dégoût, la honte, l'envie, la culpabilité, l'apathie, le sentiment de vide et d'ennui ; ceux dominés par la libido non liée sont constitués par la sexualité psychique.

Il semble que les constellations psychiques produisent la libido non liée à des degrés divers, non seulement durant les phases précoces du développement, mais également de manière permanente chez l'individu plus mûr. La psychopathologie, les expériences de la vie et les changements qui se produisent au niveau corporel, confirment que les aménagements avec les difficultés de la libido non liée sont

des tâches que notre psychisme doit résoudre de manière ininterrompue.

Pour Clifford Yorke⁶, il faut prendre en considération l'équilibre entre ce qui alimente libido et agressivité, c'est-à-dire la réciprocité entre la mère et l'enfant. C'est dans ce contexte que nous devons nous demander si les racines profondes d'un attachement à la souffrance ne doivent pas être cherchées dans le jeu de ces expériences précoces.

Nous serons donc amenés, dans le cas de Klaus Mann, à rechercher dans l'enfance, et plus généralement dans les relations familiales, l'origine de ses tendances morbides. On en retrouve des traces dans toute son œuvre⁷, qu'il s'agisse des œuvres de jeunesse, des biographies ou des œuvres « engagées » de l'auteur comme nous l'avons illustré dans le deuxième tableau de l'introduction. Toutefois, nous le verrons lors de l'étude de ces textes, la « pulsion de mort » se charge de contenus très différents au fur et à mesure que l'auteur accumule les expériences et que le message qu'il transmet, consciemment ou non, évolue.

La seconde constatation qui s'impose, à la vue de notre tableau⁸, est que la « pulsion de mort » n'apparaît jamais de façon isolée. On note fréquemment, c'est le cas dans *Symphonie Pathétique*, *Treffpunkt im Unendlichen* et *Der Vulkan* les associations suivantes : homosexualité-problème religieux, nature d'artiste névrosé-envie de mourir, allant parfois jusqu'au suicide. D'une manière encore plus schématique, on peut dire que la « pulsion de mort » constitue la résultante de différentes forces destructrices, d'un triple échec, sur le plan existentiel, social et sexuel.

De fait, on remarque que lorsque chez Klaus Mann la « pulsion de mort » se trouve liée à la sexualité, à la religion, elle n'a pas toujours une connotation négative, douloureuse. En revanche, elle disparaît presque lorsque l'activité est intense et procure une satisfaction narcissique. Lorsque les échecs subis entament la foi de l'auteur en sa mission, les pulsions morbides refont surface.

⁶ YORKE, Clifford in *La pulsion de mort*, p. 79.

⁷ Cf. Introduction, p. 41 à 43.

⁸ Cf. tableau p. 41 à 43.

L'étude de la « pulsion de mort » chez Klaus Mann constitue le pas ultime qui nous conduit au mythe personnel de cet auteur, à la figure intériorisée qui, par le jeu de divers mécanismes échappant à la conscience, trouve son expression dans son œuvre.

La vérification biographique qui sera effectuée dans un second temps à l'aide des autobiographies et surtout des *Tagebücher*, permettra de confirmer les hypothèses formulées.

II- La « pulsion de mort » dans les œuvres de fiction

A. Les œuvres de jeunesse

Dès les œuvres de jeunesse, la mort est présente dans les textes de Klaus Mann. Notons déjà que la mélancolie qui caractérise leur climat renvoie plus ou moins directement à la notion de mort. Cette mélancolie a des causes multiples : le sentiment de solitude, dans les *Légendes de Kaspar Hauser* notamment, un refus du monde extérieur poussé à l'extrême dans *Die Jungen*, et illustré par les personnages d'Anja et de Jakob, héros de *Anja und Esther*. Ce goût de la mélancolie se traduit aussi par un penchant marqué pour les situations morbides et les évocations d'un esthétisme macabre, comme dans les nouvelles *Märchen* et *Kaspar Hausers Freund*.

L'influence de la littérature « fin de siècle » et de Frank Wedekind en particulier, avec son goût pour la décadence, est certes sensible, mais n'est pas la seule qui ait marqué l'auteur. Nous verrons plus loin, à travers la comparaison de deux textes, à quel point Klaus Mann semble également partager le sentiment paternel que la mort est une distinction particulière.

Le respect mêlé de crainte que Klaus Mann ressent face à la mort ressort clairement d'un épisode qui revient comme un leitmotiv dans l'œuvre de Klaus Mann, celui de la mort du jeune apprenti boulanger, découvert noyé dans l'étang de Bad Tölz⁹. Cette première confrontation avec un mort, avec la mort, a profondément impressionné le jeune Klaus qui transpose cette anecdote dans la nouvelle *Märchen* et dans *Kindernovelle* et place dans la bouche d'Heiner cette constatation :

⁹ Cf. MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1984, p. 19.

« Cette fois c'était la peur de la mort, pire que cela, la peur horrible, qu'on ne peut plus faire taire, de voir que toute vie est destinée à la mort, même ses mains, même son visage, même son corps. »¹⁰

Christiane, qui à ce moment porte en elle la vie, fait la même découverte :

« Il n'y avait pas deux sortes de vie, comme elle l'avait cru, durant la nuit d'ivresse : la vie calme et la vie agitée. Il n'y avait que la vie qui allait à l'encontre de la mort. »¹¹

La vie, considérée comme un passage sur terre, débouche sur la mort sans que cela n'implique de révolte chez les héros des œuvres de jeunesse de Klaus Mann. Au contraire, la mort idéalisée scelle l'union mystique à laquelle le héros aspirait plus ou moins inconsciemment.

L'idéalisation de la représentation de la mort est poussée à l'extrême dans *Kaspar Hausers Freund*. L'entrée en matière est caractéristique du ton adopté dans ces légendes dans la mesure où la mort signifie le retour à la nature :

« Entre les buissons, à l'orée du bois, un homme était mort tout seul. »¹²

La description du mort qui suit, reproduit, entre autres clichés du *Jugendstil*, le contraste entre le noir du drap qui le recouvre et la blancheur de son visage et de ses mains. L'atmosphère qui s'en dégage n'est pas sans rappeler la description des morts dignes que l'on éloigne sans bruit afin de ne pas troubler le repos des

¹⁰ MANN, Klaus. *Kindernovelle in Abenteuer des Brautpaars*, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1981, p. 117 : *Diesmal war es die Angst vor dem Tod, schlimmer als das: die grauenhafte, nie mehr zu stillende Angst davor, daß alles Leben zum Tode bestimmt war, auch seine Hände, auch sein Gesicht auch sein Leib.*

¹¹ MANN, Klaus. *Kindernovelle in Abenteuer des Brautpaars*, p. 122 : *Es gab nicht zweierlei Leben, wie sie gemeint hatte, in der trunkenen Nacht: das ruhende und das bewegte. Es gab nur das Leben, das dem Tode entgegenwuchs.*

¹² MANN, Klaus. *Kaspar Hausers Freund in Vor dem Leben*, Gebrüder Enoch Verlag, Hamburg, 1925, p. 181 : *Zwischen den Büschen, am Saume des Waldes, war ganz alleine ein Mann gestorben.*

pensionnaires du *Berghof* dans le roman de Thomas Mann *Der Zauberberg*¹³.

De même, la description du mort présente de nombreuses analogies avec celle de Joachim Ziemssen, cousin d'Hans Castorp, héros de *Der Zauberberg* :

« Joachim était devenu plus beau qu'aussitôt après le trépas. Toute trace d'effort avait maintenant disparu de sa figure ; refroidie, elle avait pris sa forme silencieuse la plus pure. Ses cheveux noirs et légèrement bouclés tombaient sur un front immobile et jaunâtre qui paraissait pétri dans une matière noble et délicate, entre la cire et le marbre, et dans la barbe, également crépue, les lèvres ondulaient, pleines et fières. »¹⁴

On reconnaît chez le père et le fils le même culte de la beauté conférée par la mort, envisagée comme un signe de distinction envoyé par le destin. Il semble que le but de cette mise en scène de la « pulsion de mort » que nous venons de relever chez eux soit de chercher à travers la beauté une justification à leurs penchants morbides. Chez Klaus Mann en particulier, les aspects esthétiques l'emportent sur toute morale au sens strict et on retrouve l'atmosphère d'érotisme macabre des *Hymnes à la nuit* de Novalis.

Les personnages des nouvelles *Kaspar Hausers Freund, Märchen*¹⁵ et *Der Vater lacht*¹⁶ échappent tellement aux règles du commun, qu'il serait impensable de les juger en fonction d'une morale

¹³ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1952, p.303 chap. V, *Totentanz*.

¹⁴ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, p. 568 : *Joachim war noch schöner geworden als unmittelbar nach dem Übertritt. Jede Spur der Anstrengung war nun aus einem Gesicht gewichen ; erkaltet, hatte es sich zu reinster, schweigender Form befestigt. Kurzes Gekräusel seines dunklen Haares fiel in die unbewegliche, gelbliche Stirn, die aus einem edlen, aber heiklen Stoff zwischen Wachs und Marmor gebildet schein, und in dem ebenfalls etwas gekrausten Bart wölbten die Lippen sich voll und stolz.*

Cf. MANN, Klaus. *Kaspar Hausers Freund in Vor dem Leben*, p. 182 : *Das Antlitz des Toten schimmerte, wie in eigenem Licht, weißlich im dunklen Gras [...] - schön war er wohl gewesen. Ein Büschel schwarzen Haares hing ihm in die elfenbeinerne Stirn. Wie blaß sein Mund war - aber wie edel gezeichnet. [Le visage du mort brillait, comme illuminé de sa propre lumière, d'une blancheur laiteuse dans l'herbe sombre [...] il avait dû être beau. Une mèche de cheveux noirs retombait sur son front couleur d'ivoire. Comme sa bouche était pâle, mais comme ses lignes étaient nobles.]*

¹⁵ Mann, Klaus. *Märchen in Vor dem Leben*.

¹⁶ Mann, Klaus. *Der Vater lacht in Abenteuer des Brautpaars*.

conventionnelle. Ainsi, Kaspar voit dans le jeune mort son double. Il aspire à une union avec lui, comme avec toutes les personnes qu'il a rencontrées jusqu'alors. Cette attitude est une réaction à la perte de la mère, de l'être aimé, et à l'hostilité environnante. L'atmosphère irréelle des nouvelles évoquées ici, contribue d'ailleurs à atténuer l'aspect choquant ou outré des images utilisées, notamment la nécrophilie et l'inceste. On rencontre chez Thomas Mann dans *Der Zauberberg* les mêmes associations entre mort et sexualité. Elles constituent l'arrière-plan de la quête charitable de Hans Castorp et de son cousin Joachim, relatée dans le chapitre *Totentanz* auquel nous avons fait allusion plus haut¹⁷. Il s'agissait pour ces derniers d'une tentative de sublimation de leur libido dans des démarches charitables envers les pensionnaires atteints de tuberculose et condamnés.

Dans une autre nouvelle, *Der tote Kaspar Hauser*¹⁸, qui parachève le cycle des légendes de Kaspar Hauser, le spectacle de l'enterrement du jeune homme, magnifiquement mis en scène, n'est pas exempt de concessions à un esthétisme exacerbé et à une idéalisation de la mort. Les six adolescents inconnus portent des vestes au col montant qui leur donnent une allure austère, en contradiction avec leurs lèvres rouges, les sept femmes qui rappellent les pleureuses antiques, aux silhouettes courbées sous la douleur, tout ceci forme une mise en scène solennelle qui, là-aussi, aboutit au rire étrange, à la danse funèbre et à l'agenouillement général, comme face à une mystérieuse présence.

Nous venons de le mettre en évidence, le thème de la mort est présent dans les œuvres de jeunesse de Klaus Mann, comme pendant de la vie, comme séduction et concession au principe de plaisir, sans qu'il implique de véritable choix de la part du héros, lequel accepte passivement son destin.

Dans *Der fromme Tanz*, Andreas, déçu par le peu de reconnaissance qu'il rencontre de la part du monde adulte, va succomber au charme de la mort. Il désire mourir, retourner à l'état de néant et retrouver le bien-être du sein maternel¹⁹. Mais au moment même où il va se laisser aller à cet appel de la mort, il entend une voix qui le ramène à la vie.

¹⁷ MANN, Thomas. *Der Zauberberg*, p. 313.

¹⁸ MANN, Klaus. *Der tote Kaspar Hauser in Vor dem Leben*, p. 191.

¹⁹ [Edition citée] : MANN, Klaus. *Der fromme Tanz*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1986, p. 40.

Malgré les analogies avec la représentation - très idéalisée et rattachée à l'image de la mère - de la mort, dans les œuvres évoquées précédemment, la mort ne constitue plus qu'une tentation, à laquelle la raison veut que l'on résiste. Dans *Der fromme Tanz*, le suicide n'est plus considéré comme l'ultime forme du courage, tel que le suggère Sybille dans *Die Jungen*. Au contraire, le suicide de Paulchen est dépeint comme un aveu de faiblesse, une fuite peu glorieuse, à l'image du personnage.

Dans les textes publiés par Klaus Mann pendant les premières années de sa carrière, la mort correspond à un retour au néant. Les héros cherchent inconsciemment à retrouver le sein maternel, dont la perte a été pour eux traumatisante et a donné lieu à des problèmes d'identification. Ces personnages ne ressentent pas de véritable sentiment de culpabilité, et donc pas de souffrance, parce qu'ils n'ont pas un Surmoi suffisamment fort pour exercer une fonction répressive. Ils n'éprouvent donc pas d'angoisse.

A partir de 1930, date de la rédaction de la pièce de théâtre, *Geschwister*²⁰, adaptée de l'œuvre de Jean Cocteau, *Les enfants terribles*, la mort représentée dans les œuvres de Klaus Mann devient violente. Pour la première fois, Klaus Mann lie la mort à l'amour, le dénouement tragique étant la conséquence de l'affrontement entre pulsion sexuelle et « pulsion de mort ». Le climat de souffrance qui constitue la toile de fond de *Geschwister*, marque la distance par rapport à l'immaturité des œuvres de jeunesse. Klaus Mann commence à découvrir qu'il existe une sexualité qui lie les êtres et une autre « stérile », représentée par la passion incestueuse d'Elisabeth et Paul, qui détruit.

Le roman *Alexander, Roman der Utopie*²¹ offre une autre illustration de cette violence, en même temps qu'il introduit une nouvelle catégorie de personnages, ceux qui ne parviennent pas à transformer leur agressivité - née en réaction à la haine du père - et qui finissent par la retourner contre eux.

²⁰ MANN, Klaus. *Geschwister* in *Der siebente Engel*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1989, p. 193.

²¹ [Edition citée] : MANN, Klaus. *Alexander, Roman der Utopie*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1985.

B. Les héros en révolte contre le père

On peut classer dans la catégorie des héros en révolte contre le père Alexander, Louis II de Bavière et R. Darmstädter, qui s'efforcent, mais en vain, de sublimer leurs pulsions agressives.

La quête de l'amour ou le besoin de puissance qui caractérise ces personnages est en fait une tentative de tuer le « père haï ».

a) Alexander, Roman der Utopie

Œuvre pessimiste, *Alexander* reste placé sous le signe de la « pulsion de mort ». Cette dernière apparaît comme pulsion agressive et s'exprime tantôt sous la forme de la volonté de puissance et de la violence guerrière, tantôt sous celle du masochisme.

L'échec d'Alexandre dans la sublimation de l'amour provient du fait qu'il ne peut aimer à l'extérieur. N'ayant pu s'identifier au père qu'il méprise, il s'est forgé un idéal du Moi par incorporation des traits de la mère. Cette figure « phallique » en qui il s'identifie est d'une part fortement idéalisée, ce qui lui interdit une satisfaction sur cette terre, et renferme en même temps des éléments morbides qui le conduisent à rechercher l'apaisement dans la reproduction de rites magiques.

L'échec d'Alexandre est étroitement lié à sa solitude. Ses tentatives d'échapper aux démons qui le hantent en dirigeant vers l'extérieur son agressivité n'ont pas réussi à l'apaiser. Une partie de celle-là s'est transformée en souffrance et elle s'exprime au moment de sa mort, à travers ces mots :

« Lorsqu'Alexandre remarqua qu'ils étaient morts, il eut peur de sa propre solitude. Pendant un moment il lui sembla que c'était insupportable. »²²

Tourmenté par un sentiment de culpabilité, il espère, en cet instant, obtenir le pardon mais ne parvient qu'à gémir :

« Pourquoi Clitus se venge-t-il aussi horriblement ? »²³,

22 MANN, Klaus. *Alexander*, p. 179 : *Als Alexander merkte, daß sie tot waren, erschrak er über seine Einsamkeit. Einen Augenblick schien ihm, daß es unerträglich wäre.*

23 MANN, Klaus. *Alexander*, p. 179 : *Warum rächt sich Kleitos so abscheulich?*

reproduisant ainsi les scénarios agressifs qui ont marqué sa propre existence.

Il avoue alors son échec et constate avec amertume que la mort ne lui apporte pas la paix qu'il avait souhaitée. C'est la libido non liée, faute de pouvoir aimer un autre que soi-même, qui est chez lui à l'origine de la perturbation et de ce fait rend la victoire de la pulsion de mort inéluctable.

b) Louis II de Bavière

Louis II de Bavière est tourmenté lui aussi en permanence par la « pulsion de mort ». Sa constitution psychique fragile, conséquence d'une impossible identification aux imagos parentales, le prédisposait à la « névrose ». Pour Klaus Mann, cette dernière provenait de la haine qu'il éprouvait à l'égard de son père. Cette haine ne parvenait à s'exprimer qu'à travers un comportement sadomasochiste qui portait Louis II à se torturer lui-même. L'impossibilité pour lui de concilier sexualité et religion fut à l'origine d'intenses souffrances qui le conduisirent à l'idéalisation d'un Dieu dur, porteur de traits paternels et répressifs. Le résultat de tout cela fut de nourrir chez le roi de Bavière la « pulsion de mort » latente. Et la façon dont il s'adresse à Dieu souligne l'oscillation chez lui entre espoir de rédemption et crainte du châtement divin :

« Le moment me semble maintenant venu que tu cesses de me tourmenter, ô Dieu de miséricorde. Prends avec toi mon âme meurtrie. »²⁴

Il semble en revanche refuser l'idée de la toute-puissance de l'être humain à décider de sa mort, persuadé que rien n'arrive sans la volonté de Dieu :

« Tu le sais, ô Dieu qui sait tout : pendant la dernière nuit à Hohenschwangau - avant que ces filous de médecins et de ministres ne me fassent prisonnier - j'ai voulu hâter ma mort - mais que peut-on hâter contre ta volonté, ô Dieu universel. »²⁵

²⁴ MANN, Klaus. *Vergittertes Fenster in Abenteuer des Brautpaars*, p. 235 : *Nun aber scheint es mir geraten, daß Du mich Allbarmherziger, nicht noch länger quälst. Nimm meine geschundene Seele zu Dir.*

²⁵ MANN, Klaus. *Vergittertes Fenster in Abenteuer des Brautpaars*, p. 235 : *Du bist ja davonunterrichtet, Allwissender : während der letzten Nacht in Hohenschwangau - ehe die Schurken von Ärzten und von Ministern mich als*

Il envisage cependant la mort comme une délivrance.

« Mon avenir - la mort »... « Mon espoir - la paix. »²⁶

Le suicide de Louis II, minutieusement préparé, apparaît dans *Vergittertes Fenster* comme une sorte de compromis entre le principe de plaisir et la notion de péché qui y est associée par la religion catholique à laquelle le roi est très attaché.

Klaus Mann semble vouloir ainsi renouer avec la thématique des œuvres de jeunesse dans la mesure où le retour à l'élément originel, l'eau, purifie en quelque sorte celui qui s'est ainsi donné la mort. De fait, cette nouvelle, morbide à tous égards, de par la cadre, le destin évoqué au cours d'un long monologue et le dénouement, ne s'achève pas par un spectacle misérable comme *Symphonie Pathétique*, mais par une vision allégorique. Le visage et le corps de Louis II apparaissent à l'impératrice Elisabeth, venue lui rendre un dernier hommage, comme au temps de sa jeunesse, paré de toutes les séductions. On reconnaît derrière cette représentation, les figures des jeunes morts de *Märchen* et *Kaspar Hausers Freund*, qui sont eux-mêmes des transpositions de la première rencontre de l'auteur avec un mort, le noyé de Bad Tölz.

La mort, quant à elle, est représentée, dans *Vergittertes Fenster*, par une vieille femme, la dame de compagnie d'Elisabeth. Cette association n'est pas nouvelle. Nous avons déjà relevé dans *Symphonie Pathétique* l'association du visage de la mère avec celui de la mort²⁷.

Mais, à la différence des héros de jeunesse, Louis II de Bavière comme Tchaïkovsky étaient tourmentés par le sentiment du péché. Leurs visages transfigurés sur leurs lits de mort revêtent de ce fait une toute autre signification. Klaus Mann affirme ici par une voie détournée sa foi en un Dieu bon et charitable qui abolit le péché et dont la Vierge Marie serait le médiateur. On retrouve dans cet espoir la référence - sans doute inconsciente - à Novalis, dont les

ihren Gefangenen mit sich nahmen - da wollte ich meinen Tod erzwingen - aber was erzwingt man gegen Deinen Willen. Allgegenwärtiger?

²⁶ MANN, Klaus. *Vergittertes Fenster in Abenteuer des Brautpaars*, p. 233 : *Meine Zukunft - der Tod... Meine Hoffnung - der Friede.*

²⁷ La psychanalyse a une théorie sur la mort. Il s'agit de la femme choisie par l'homme en dernier ressort, de la femme choisie par celui qui veut retourner à l'état originel. Nous reviendrons sur cet aspect de la mort, développé par Freud dans *Le thème des trois coffrets*, au cours de l'étude des figures de mères dans l'œuvre de Klaus Mann.

théories sur la mort répondent à une attente profondément ancrée chez l'auteur.²⁸

c) Treffpunkt im Unendlichen

Ce roman rédigé, rappelons-le, en 1932, peu avant la prise du pouvoir en Allemagne par le National-Socialisme, baigne dans un climat morbide, qui provoque chez certains personnages des attitudes de fuite. Cette dernière, encore plus intérieure qu'extérieure, obéit aux pulsions inconscientes du Moi. Elle devient le thème central de tout le roman et aboutit, bien que cela ne soit pas toujours aussi explicite, à la mort, ultime issue des vies traquées mises en scène dans *Treffpunkt im Unendlichen*.

Richard Darmstädter, dépeint comme une nature de perdant qui a accumulé les échecs, croit trouver une raison de vivre dans l'amour. Mais l'« Autre », ainsi idéalisé, ne se révèle pas à la hauteur de son attente, ni de ses sentiments. Richard ne pourra surmonter cet échec, qui fait revivre en lui la perte de la mère et le retrait d'amour du père, à l'origine de ses problèmes d'identité²⁹. L'intrication³⁰ étroite de ses pulsions sexuelles et de sa « pulsion de mort », lui fait entrevoir le suicide comme l'aboutissement logique de sa quête d'identité désespérée. Comme Louis II plus tard, il mûrit son projet, essaye de se justifier, de donner une raison à son acte :

²⁸ Cf. NOVALIS. *Geistliche Lieder in Hymnen an die Nacht - Geistliche Lieder*, p. 124 :

*Seitdem verschwand bei uns die Sünde,
Und fröhlich wurde jeder Schritt [...]*

Bermerkte man den Aschied kaum.

[Dès lors le péché fut aboli parmi nous

Et tous nos pas se firent joyeux [...]

à peine si les hommes eurent encore conscience du trépas.]

²⁹ MANN, Klaus. *Treffpunkt im Unendlichen : Grauenhafte Szene zwischen Vater und Sohn, Richard kaum siebzehnjährig, wird in einen Bankbetrieb gesteckt. Zweiter Selbstmordversuch. Richard brennt durch und schreibt seinem Vater aus Berlin, daß er ihn » verabscheue, wie er nie, nie wieder einen zweiten Menschen verabscheuen werde. « [...] Papa Darmstädter verzichtet darauf, ihn wiederzusehen, und schreibt ihm, [...] : » Du bist krankhaft, Got weiß, woher Du das hast. «*

[Scène effroyable entre le père et le fils, Richard, à peine âgé de 17 ans, est placé dans une banque. Deuxième tentative de suicide. Richard s'enfuit et écrit à son père de Berlin qu'il le « méprise, comme jamais il ne pourrait mépriser personne. » [...]. Le père Darmstädter renonce à le revoir et lui écrit, [...] : « Tu es malade, Dieu sait de qui tu as hérité de cela. »]

³⁰ « Intrication » : terme employé en psychanalyse pour désigner l'union des pulsions.

« Je dois encore une fois réfléchir, est-ce que ce que j'envisage est raisonnable. Finalement je suis un être logique, et non pas une petite créature hystérique. »³¹

Malgré sa détermination, les pulsions de vie et celles de mort se livrent en lui jusqu'à la fin un combat acharné, dont, et cela est significatif, l'issue est vécue comme une noce :

« Je veux le faire sur son lit, oui, je veux m'accorder cette noce. »³²

Pour Tchaïkovski, Louis II de Bavière et R. Darmstädter, les pulsions à sublimer sont de nature agressive. Leur « Surmoi » très exigeant, modèle qu'ils ne peuvent atteindre sur cette terre, est vécu comme dur et cruel. Il renferme les traits du père haï. Pour finir, ces pulsions morbides prennent une forme masochique et se retournent alors contre le sujet.

C. La « pulsion de mort » dans les romans « engagés » de Klaus Mann

a) Flucht in den Norden

La jeune héroïne de *Flucht in den Norden*, Johanna, n'est pas épargnée par des pensées de mort. Klaus Mann lie ces dernières, de manière non équivoque, aux événements qui se déroulent en Allemagne. La mort tend à lui apparaître comme une solution, comme un moyen de réduire ses souffrances :

« Pourquoi ne t'a-t-on pas gardée en Allemagne ? me dis-je. On aurait pu t'assassiner en Allemagne, peut-être cela aurait-il été mieux. J'éprouve alors l'impression de tomber, de tomber sans fin. C'est effroyable, tu sais. »³³,

³¹ MANN, Klaus. *Treffpunkt im Unendlichen*, p. 178 : *Ich muß mir noch einmal genau überlegen, ob es vernünftig ist, was ich vorhabe. Schließlich bin ich ein logisch denkender Mensch, und keine hysterische kleine Person.*

³² MANN, Klaus. *Treffpunkt im Unendlichen*, p. 179 : *Ich will es auf seinem Bett tun, ja, diese Hochzeit will ich mir doch gönnen.*

³³ MANN, Klaus. *Flucht in den Norden*, p. 28 : *Warum hat man dich nicht in Deutschland behalten? denke ich dann. Man hätte dich doch in Deutschland umbringen können, das wäre vielleicht das Beste gewesen. Ich habe dann ein Gefühl, als stürzte ich, als stürzte ich ununterbrochen. Es ist grauenhaft, weißt du.*

confie-t-elle à son amie Karin.

Pour Johanna, la mort qui, en un sens apparaîtrait presque comme bienfaisante, ne peut être causée que par l'extérieur. Ainsi Johanna admire-t-elle ceux qui risquent leur vie en Allemagne pour distribuer des tracts contre les nazis. Elle en vient à souhaiter qu'une mort semblable soit son destin et, à la fin du roman, après avoir failli succomber au « principe du Nirvana », elle s'en va combattre dans la clandestinité, comme ses compagnons. Ce faisant, elle parvient à détourner une partie de ses pulsions morbides dont on retrouve la trace dans son comportement amoureux :

« Ah, Ragnar, je préfère mourir... Je ne peux pas te quitter, je préfère mourir. »³⁴

L'engagement pour la cause antifasciste fournit à Johanna une raison de vivre. Celle-ci est plus forte que l'amour, que Klaus Mann représente dans ce roman sous la forme morbide de fuite devant la réalité.

Cette héroïne est bien différente des personnages antérieurs de Klaus Mann. Chez elle, ce sont les pulsions de vie, la nécessité de s'engager au service d'une lutte pour les autres, qui l'emporteront sur les pulsions de mort. Ces dernières offrent toutefois beaucoup de résistance, d'autant plus qu'elles ont pour allié une forme de sexualité dont Klaus Mann se plaît à souligner les aspects morbides. Contrairement à l'amour pour Bruno qui contribua à éveiller la conscience politique de l'héroïne³⁵, celui qu'elle éprouve pour Ragnar s'apparente à une attitude de fuite³⁶.

³⁴ MANN, Klaus. *Flucht in den Norden*, p. 228 : *Ach, Ragnar, Ragnar, ich will lieber sterben... Ich kann nicht weg von dir, ich will lieber sterben!*

³⁵ Cf. MANN, Klaus. *Flucht in den Norden*, p. 13 : *Das [ihr Engagement] hing nicht nur mit inneren Entwicklungen und intellektuellen Ereignissen zusammen, sondern vor allem mit der neuen und heftigen Beziehung, die sie einem der Freunde ihres älteren Bruders Georg verband. [Ceci [son engagement] n'était pas seulement lié à une évolution interne et à des événements intellectuels, mais avant tout à la nouvelle relation intense qui l'attachait à un des amis de son frère aîné Georg.]*

³⁶ Cf. MANN, Klaus. *Flucht in den Norden*, p. 228 : *... und so stürzten sie sich in den Tod wie in die Liebesnacht - und so stürzten sie sich in die Liebesnacht wie in den Tod. [... et ainsi ils se précipitèrent dans la mort comme dans une nuit d'amour - et ainsi ils se précipitèrent dans la nuit d'amour comme dans la mort.]*

Cf. également : MANN, Klaus. *Flucht in den Norden*, p. 221 : *Weit hinweg, Johanna, weit hinaus, wo es nichts mehr gibt ... [Loin d'ici, Johanna, loin, là où il n'y a plus rien.]*

Pourtant, Johanna sent bien que cet état de béatitude amoureuse qu'elle exprime en ces termes :

« ... événement bref et extraordinaire, si chargé de sentiments, de sensations et de qualités riches et contradictoires, qu'il semblait ne plus être que le moment le plus proche et le plus éloigné d'elle : celui tellement désiré et tellement craint, celui de la mort. »³⁷

ne pourra durer éternellement³⁸. La voix de sa conscience, un vague sentiment de culpabilité veille en elle et l'empêche de se livrer totalement au principe du Nirvana. C'est ce sentiment de culpabilité qui, allié à son Surmoi, sera l'artisan de la sublimation de ses pulsions de mort.

Cette œuvre oppose donc d'une part pulsions de vie et pulsions de mort. Elle illustre d'autre part l'existence d'une forme de libido morbide car non-liée, derrière laquelle on voit se profiler le sentiment de culpabilité lié à la sexualité de l'auteur, qui a retransposé dans ce roman une aventure personnelle, sa liaison avec Hans Aminoff.

b) Der Vulkan

Ce que Klaus Mann a représenté à travers le personnage de Johanna, la lutte entre pulsions de vie et pulsions de mort, trouve une autre expression dans le roman d'exil *Der Vulkan*. Ici, Klaus Mann s'intéresse à divers destins d'émigrés et offre, à travers une peinture de leurs combats, de leurs échecs ou de leurs réussites, une large palette de parcours existentiels.

Ainsi, nous noterons parmi les perdants, un écrivain qui doute de sa mission³⁹ et sombre dans la drogue, Martin Korella, et une jeune

³⁷ MANN, Klaus. *Flucht in den Norden*, p. 109 : ... kurzes, ungeheures Geschehen, so reich und widerspruchsvoll beladen mit Gefühlen, Stimmungen und Eigenschaften, wie es nur noch der ihm verwandteste und am meisten entgegengestzte Moment zu sein vermag : der höchst ersehnte, höchst gefürchtete, der des Todes.

³⁸ Cf. MANN, Klaus. *Flucht in den Norden*, p. 179 : Warum darf das nicht immer sein, und ich darf nicht bleiben, und ich muß fühlen, daß es zu Ende sein muß ... [Pourquoi cela ne peut-il pas durer toujours, pourquoi ne puis-je rester et pourquoi dois-je sentir qu'il faut que cela finisse ? ...]

³⁹ Cf. MANN, Klaus. *Der Vulkan*. p. 194 : ... Für wen schreibe ich diese Chronik der vielen Wanderungen und Verirrungen ? Wer wird mir zuhören ? [...] Unser Ruf geht ins Ungewisse - oder stürzt et gar ins Leere ? [...] Pour qui est-ce que j'écris cette chronique des nombreuses migrations et des

fille qui ne peut surmonter la perte de l'objet aimé et se donne la mort, Tilly. Les personnes de leur entourage seront tentées d'échapper aux souffrances terrestres mais trouveront à travers des voies diverses un sens à donner à leur vie. Marion, la sœur de Tilly, donnera jour à un enfant, témoignant ainsi de sa foi en l'avenir ; Marcel Poiret et le professeur Abel s'engageront contre le fascisme, l'un sur les champs de bataille, l'autre à travers sa profession. Quant à Kikjou, il terminera l'œuvre entamée par son ami Martin et témoignera ainsi de l'existence et des luttes des émigrés.

Ainsi la sœur de Marion, Tilly von Kammer, se suicide. Contrairement à Richard Darmstädter, elle a connu l'amour avec Ernst, mais elle a payé de sa vie son abandon au principe de plaisir. L'impossibilité de communiquer avec ses proches, sa situation désespérée, l'avortement sordide, toutes ces causes finalement extérieures vont lui faire envisager la mort comme une délivrance de ses souffrances physiques et morales.

Dans sa lettre d'adieu à sa sœur, qui constitue un élément de la mise en scène morbide de son suicide, elle avoue que ces causes ont eu raison de son énergie vitale :

« Mais je ne peux pas lutter.

« Je ne peux pas avoir d'enfant et je ne peux pas non plus lutter.

« Je ne m'intéresse au fond pas à la politique. »⁴⁰

Peu avant de mourir, elle se souvient avec précision d'une scène de son enfance, sorte d'idylle champêtre dans le jardin de sa tante. Par cette évocation, Klaus Mann souligne naturellement que pour elle, la mort devient retour aux sources, à la chaleur de l'enfance perdue. C'est la raison pour laquelle, Tilly envisage l'issue fatale avec une sorte de joie virginale :

errances ? Qui m'écouterà ? [...] notre cri part dans l'inconnu - ou se précipite-t-il même dans le vide ?].

⁴⁰ MANN, Klaus, *Der Vulkan*, p. 296 : *Aber ich kann nicht kämpfen. Ich kann kein Kind haben, und kämpfen kann ich eigentlich auch nicht. Ich interessiere mich ja im Grunde gar nicht für Politik.*

« Je dois pourtant te le confesser - je me réjouis à l'idée de mourir. Bien sûr que j'ai aussi peur, mais c'est une peur assez agréable, tu sais, un peu comme la peur du premier baiser. »⁴¹

Tilly représente, avec Martin Korella, une catégorie de personnages faibles à qui il manque, pour pouvoir survivre une mission à accomplir. L'exil et les situations traumatisantes qu'il fait revivre en eux, aura raison de ces psychismes fragiles qui se laisseront aller sans résistance à l'attrait de la mort. Le père de Martin avait d'ailleurs, nous dit Klaus Mann⁴², toujours pressenti que son fils connaîtrait un destin tragique. Et il ne s'était pas trompé : après avoir été abandonné par Kikjou, Martin sombre de plus en plus dans la toxicomanie et ne fait aucun effort pour lutter. Il tente de se suicider une première fois, puis il récidive dans la clinique où il subissait une cure de désintoxication. Après s'en être évadé, il se livre à divers stratagèmes - dont la plupart sont la pure transposition de la vie de l'auteur - pour obtenir de la drogue. Il confie à Marion :

« Si seulement je connaissais une seule bonne raison de ne pas le faire... Après un moment de silence, il ajouta, beaucoup plus faiblement : Kikjou aurait été une raison. »⁴³

Ce dernier a, lui-aussi, été tenté par la fuite dans la drogue, avec tout ce que cela implique :

« Les deux maigrissaient. Leur teint devenait gris, leur maintien apathique, l'appétit baissait, ainsi que la puissance sexuelle. »⁴⁴

Kikjou ne prend cependant pas le même chemin que Martin. Après l'épisode du suicide manqué de son ami, tourmenté par ses sentiments religieux, il décide de vivre. Il prend conscience de

⁴¹ MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 296 : » *Ich muß es dir doch gestehen - ich freue mich sogar etwas darauf, zu sterben. Natürlich habe ich auch Angst, aber es ist eine ziemlich schöne Angst, weißt du, ein bißchen wie die Angst vorm ersten Kuß.* «

⁴² MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 318.

⁴³ MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 258 : » *Wenn ich nur einen guten Grund wüßte, um es nicht zu tun...* « *Nach einer Pause fügt er, viel leiser, hinzu : » Kikjou wäre ein Grund gewesen.* «

⁴⁴ MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 225 : *Die beiden magerten ab. Ihre Gesichtsfarbe wurde grau, die Haltung schlaff, der Appetit ließ nach, auch die sexuelle Potenz.*

l'aspect régressif de cette fuite hors de la réalité, de cette tentation du retour à l'inorganique :

« Maintenant, Kikjou en avait assez. Il avait vu la mort dans les yeux, pour l'amour de Martin. Sa patience était à bout. Il cria : « Tout ce que nous faisons est affreux et honteux. Je te quitte, Martin. Demain je commence une cure de désintoxication, que je pense mener à bien [...] J'en suis capable ! » s'écria Kikjou. « Car je veux vivre. Dieu ne m'a pas créé pour que je me détruise. »⁴⁵

Le professeur Benjamin Abel, exilé en Hollande, refuse également l'attrait de la mort :

« Quelle folie de mauvais goût ! J'ai encore plusieurs choses à faire dans ce monde et il y aura bien des gens qui pourront avoir besoin de moi ! Est-ce qu'il ne me reste que la volupté douteuse du fourgon mortuaire, parce que dans mon pays, en ce moment, la canaille peut tracasser les honnêtes gens ?... Je perds complètement pied au fond de moi parce que je suis trop souvent seul et que je ne peux me concentrer sur aucun travail sérieux. »⁴⁶

Marion avait épousé l'écrivain parisien, Marcel Poiret, qui, plutôt que de se laisser aller à l'attrait de la mort, décide d'agir. Il laisse ainsi parler son agressivité qu'il préfère mettre au service d'une cause noble :

« Nous devons tuer et souffrir : cesser de parler et d'écrire. Assez parlé ! Assez écrit ! »⁴⁷

Der Vulkan marque un tournant dans la création de Klaus Mann, dans la mesure où, plus que la quantité de destins tragiques (suicides,

⁴⁵ MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 229 : *Nun hatte Kikjou genug. Er hatte dem Tod ins Auge geblickt, um Martins Willen. Seine Geduld war am Ende. Er rief aus: » Alles, was wir tun ist Greuel und Schande. Ich verlasse dich, Martin. Morgen beginne ich eine Entziehungskur, die ich durchzuführen gedenke [...] Ich kann es! « schrie Kikjou. » Denn ich will leben. Gott hat mich nicht dazu geschaffen, daß ich mich zugrunderichte. «*

⁴⁶ MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 129 : *Was ist das alles für ein abgeschmackter Unsinn! Ich habe doch noch manches in dieser Welt auszurichten, und es wird wohl irgendwo noch Leute geben, die mich brauchen können! Bleibt mir wirklich nur noch die fragwürdige Behaglichkeit des Leichenautos übrig, weil in meinem Vaterland zur Zeit das Pack die honetten Leute schickanieren darf?... Ich komme ja innerlich ganz aus der Form, weil ich zu viel allein bin und mich noch auf keine ernsthafte Arbeit konzentrieren kann.*

⁴⁷ MANN, Klaus. *Der Vulkan*, p. 261 : *Wir sollen töten und leiden : nicht mehr reden und schreiben. Genug geredet! genug geschrieben!*

assassinats, emprisonnements), on note les efforts que font la plupart des personnages pour s'en sortir, malgré la menace permanente, symbolisée par les allusions au Volcan en voie d'éruption. La menace de la guerre, et par-là de l'anéantissement d'une partie de l'humanité, est omniprésente. Pourtant *Der Vulkan* laisse une impression moins désespérée que *Treffpunkt im Unendlichen*, où la réalité extérieure était moins violente. Cela vient sans doute du fait que les héros dont Klaus Mann retrace le destin ont pu trouver à décharger leurs pulsions agressives sur un ennemi à la hauteur de leur haine.

c) *Der siebente Engel*

L'action de *Der siebente Engel*, se situe dans l'immédiat après-guerre sur une île au large des côtes américaines.

Klaus Mann se plaît à souligner l'atmosphère morbide qui règne sur l'île et a recours à cet effet à des moyens qui rappellent les œuvres de jeunesse. La mort fait partie du décor : ainsi le salon est décoré d'un tableau de Böcklin *Die Toteninsel*, les personnages sont vêtus de tabliers noirs. L'auteur fait également preuve d'un humour macabre, lorsqu'il compare les représentants de la secte à des employés des pompes funèbres.⁴⁸

L'arrivée du jeune homme sur l'île va bouleverser la vie de ses habitants, à commencer par celle de Véra, qui se laisse gagner par son amour de la vie, et même des membres de la secte, prêts à se tourner vers le monde et ses règles de vie. Malgré la mort de Till, provoquée par l'irréductible Judith, on peut considérer cette pièce comme une victoire de la raison sur l'irrationnel, de l'espoir sur le désespoir. Véra, décidant de quitter l'île, abandonne la religion de la mort, imposée par le culte de son défunt mari. Klaus Mann refuse ici le nihilisme, le quietisme morbide. Le monde n'est pas l'enfer que certains veulent voir, car même avec ses imperfections, il peut être source de bonheur. Une question reste cependant posée par cette œuvre. Klaus Mann a en effet écrit deux dénouements différents, l'un tragique, l'autre heureux, dans lequel Till ne meurt pas. Pourquoi ces deux versions ? Il semble que le choix des deux dénouements différents de cette pièce traduise l'oscillation de l'auteur entre des positions contradictoires. Dans la première version, on perçoit une lueur d'espoir, dans la mesure où le

⁴⁸ MANN, Klaus. *Der siebente Engel* in *Der siebente Engel*, p. 327 : ...ihrem Ausdruck und Habitus nach könnten sie die Agenten eines erstklassigen Beerdigungsinstituts sein.

messenger de l'Age d'or survit ; dans la seconde, on ne peut que voir poindre le désespoir de l'auteur, du moins ses doutes sur l'utilité de la lutte et l'aptitude de l'humanité à comprendre le message. L'humanité, représentée par la secte spiritiste, adoratrice d'un faux Dieu, exige en effet le sacrifice du messenger de l'espoir. Cette dernière version renvoie au goût du morbide mis en évidence dans les œuvres de jeunesse. On ne peut toutefois pas se contenter de souligner ses aspects régressifs, sans insister sur le cheminement du désespoir chez l'auteur qui envisage sans équivoque dans cette pièce de théâtre la mort comme une séparation.

III- La « pulsion de mort » dans les autobiographies et les Tagebücher

A. Les autobiographies

Nous constatons une fois de plus, à travers l'étude de la « pulsion de mort » dans les œuvres de fiction de Klaus Mann, le lien étroit entre la vie de l'auteur et celle de ses personnages. Il convient à présent de vérifier cet aspect en confrontant les conclusions déjà tirées avec les deux autobiographies de Klaus Mann, sa correspondance et surtout ses *Tagebücher* qui permettent de lire « à livre ouvert » dans l'âme de l'auteur.

Dans *Kind dieser Zeit*, les allusions à la mort sont peu nombreuses. Elles méritent cependant qu'on s'y intéresse. Car si on reprend la terminologie de Charles Mauron, les allusions en question viennent en quelque sorte en surimpression aux œuvres et aux divers témoignages de Klaus Mann, confirmer l'apparition précoce de la « pulsion de mort » chez l'auteur et corroborent l'hypothèse selon laquelle il a considéré très tôt que la mort faisait partie de la vie. La première expérience de la mort - liée au souvenir déjà évoqué du noyé de Bad Tölz - lui a ouvert les yeux sur une réalité jusque-là vague et presque inconcevable :

« La pensée de la mort - pour l'enfant inconcevable et tout simplement incroyable »⁴⁹.

⁴⁹ MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 19 : *Der Gedanke des Todes - für das Kind unfaßlich und einfach ungläublich*.

Klaus Mann, enfant, a réalisé alors que la mort pouvait également frapper quelqu'un de jeune et cette pensée, vaguement effrayante, ne semble pas vouloir être refoulée⁵⁰.

Plus loin, il relate l'« épidémie » d'appendicite qui a frappé sa famille et dont il a failli être la victime. Et son récit est mené en des termes qui soulignent une satisfaction, non pas d'avoir échappé à la mort, mais d'avoir en quelque sorte été distingué par elle :

« Cet épisode de mon enfance apparemment oublié aux 9/10èmes doit avoir laissé des traces dans mon subconscient : sinon je n'aurais pas été digne de la distinction, ni de celle qui m'a laissé en vie, ni de l'autre : du fait que ma vie a été confrontée si tôt à une si grande aventure. »⁵¹

Ce sentiment, difficile encore à définir, semble exprimer l'impression de connaître la mort, qui de ce fait perd son caractère effrayant. Il ne fait pas uniquement partie pour Klaus Mann de la mémoire ; au contraire, il a une valeur « active » car il est également à l'origine d'un jeu permanent avec l'idée du suicide. Ce jeu, il s'y était déjà adonné à l'âge de 18 ans quand il avait sérieusement songé à se supprimer, afin de se sortir d'une situation difficile, considérée comme déshonorante pour sa famille. L'idée de fuite, d'évasion dans la mort était déjà en quelque sorte synonyme pour lui de solution, même si la cause en question était cette fois-ci très puérile (il s'agissait ici de dettes - conséquence de son insouciance et de sa prodigalité) :

« Afin de me sortir de cette stupide affaire, je jouais de nouveau avec l'idée du suicide. Dans ma chambre d'hôtel, que je ne

⁵⁰ MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 16 septembre 1934, p. 61 : *Auf dem Friedhof. Der Geruch. Kleinbürgerlicher Putz des Todes (starre weiße Rosen). Viel jung Verstorbene - Erinnerung an Tölz - Wieder bißchen genommen.* [Au cimetière. L'odeur. Ornement conventionnel des tombes (roses blanches sèches, etc.). Beaucoup sont morts jeunes - me souviens de Tölz - Pris de nouveau un peu (de drogue).] La vision du jeune mort a impressionné de manière indélébile son subconscient et il suffit d'une association pour que cet épisode refasse surface. Or le refoulement cherche à enfouir au plus profond une représentation ou un affect déplaisant qui peut devenir source d'angoisse. Cette hypothèse est corroborée par la prise de drogue ce jour-là, en quête de l'oubli.

⁵¹ MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 42 : *Dieses zu neun Zehntel scheinbar vergessene Krankheitserlebnis muß in meinem tieferen Bewußtsein wirksam geblieben sein: sonst wär ich der Auszeichnung nicht würdig gewesen, weder der, daß ich lebenblieb, noch der andern daß meinem Leben ein so frühes und großes Abenteuer zuteilt war.*

payais plus depuis longtemps, je m'occupais des sombres préparatifs. »⁵²

Le « jeu avec la mort » est cependant le plus sérieux qu'on puisse imaginer. Et à ce titre, il exige une mise en scène qui témoigne d'une certaine manière le respect dû au geste fatal. Les deux descriptions minutieuses du suicide de Richard Darmstädter et de Tilly von Kammer renvoient à cette idée. Pour Klaus Mann, un suicide doit être préparé : il s'agit en effet de l'aboutissement d'une crise personnelle et l'individu doit être digne, à la fois de la délivrance et de la distinction que la mort lui apporte.

Dans *Der Wendepunkt*, Klaus Mann a repris l'épisode mentionné dans sa première autobiographie, mais la relation qu'il en fait témoigne chez lui d'un certain glissement d'ordre psychologique : la surprise mêlée d'effroi éprouvée devant le jeune mort à Bad Tölz devient presque admiration, sous la dernière version qui nous est livrée, devant la beauté de l'adolescent sans vie. Ses expériences précoces, ainsi que les nombreux suicides qui se sont produits dans son entourage font que Klaus Mann semble s'habituer à cette idée :

« Avec sa mort [celle de Ricki Hallgarten], la mort est devenue une région plus familière... Là où habite un ami, on est un peu en pays de connaissance, avant même d'y accéder soi-même. »⁵³

On note également dans *Der Wendepunkt* une évolution très sensible de la position de Klaus Mann sur le suicide. Il a certes toujours beaucoup de mal à accepter le geste fatal accompli par son ami Ricki Hallgarten. Le souvenir de ce dernier le hante longtemps. Toutefois les commentaires que lui inspire la mort choisie par Ricki sont pour le moins ambigus :

« Par égoïsme et par amour nous fîmes de notre mieux, pour l'empêcher de céder à ce plaisir ambigu et de commettre ce devoir fatal, qu'il s'était - ou qui s'était - ainsi mis dans sa tête avec autant d'acharnement. »⁵⁴

⁵² MANN, Klaus. *Kind dieser Zeit*, p. 192 : *Um mich aber aus der dummen Affäre zu ziehen, spielte ich schon wieder mit dem Selbstmordgedanken. In meinem längst nicht mehr bezahlten Hotelzimmer treffe ich die düstren Vorbereitungen.*

⁵³ MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 270 : *Mit seinem (Rickis) Tod sei der Tod eine vertrautere Gegend geworden... Wo ein Freund wohnt, kennt man sich doch schon etwas aus, ehe man selber hinkommt.*

⁵⁴ MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 54 : *Aus Egoismus und Liebe taten wir unser Bestes, ihn zu halten, ihn abzuhalten von jener anrühigen Lustbarkeit*

Est-il égoïste de vouloir empêcher un ami de se suicider ? Klaus Mann semble ici se démarquer d'une attitude que nous avons relevée dans les œuvres de jeunesse, à savoir l'acceptation passive du destin et la reconnaissance d'une raison supérieure. Deux sentiments s'opposent ici chez l'auteur : l'amitié éprouvée pour R. Hallgarten et le besoin de le conserver comme compagnon (égoïsme ?) et la philosophie - illustrée par les œuvres de jeunesse - selon laquelle la mort peut être sacrifice au principe du Nirvana, offrir l'oubli des peines et correspond à une réunion avec le Tout.

Pourtant, malgré ses efforts, Klaus Mann ne parvient pas longtemps à donner le change. La deuxième partie de ses mémoires trahit sa profonde compréhension pour l'acte du suicide et illustre de manière indéniable sa sympathie pour la mort. Il écrit à propos du suicide de son ami René Crevel :

« Il [René] se suicida, parce qu'il considérait que le monde était fou. Pourquoi se suicide-t-on ? Parce qu'on ne veut pas vivre la demi-heure qui vient, les cinq minutes qui viennent, parce qu'on ne peut pas les supporter [...] Je suis dégoûté de tout. »⁵⁵

La dernière phrase - en français dans le texte allemand - est également révélatrice de l'extrême pudeur de l'auteur, qui sait que ce type de sentiment est difficilement avouable, du moins incompatible avec la morale religieuse, ainsi qu'avec son action antifasciste.

D'une manière générale, on note dans *Der Wendepunkt* une alternance entre les tendances mélancoliques de l'auteur qui le poussent à rechercher l'oubli et la tentative de canaliser son découragement personnel dans l'engagement pour une cause collective.

Malgré ces efforts, Klaus Mann éprouve un sentiment d'isolement et de marginalité qui ressort de cette citation tirée du chapitre *Krieg* de *Der Wendepunkt* :

und fatalen Pflicht, die er sich - oder die sich ihm - so hartnäckig in den Kopf gesetzt hatte.

⁵⁵ MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 339 : *Er [René] beging Selbstmord, weil er die Welt für wahnsinnig hielt. Warum begeht man Selbstmord? Weil man die nächste halbe Stunde, die nächsten fünf Minuten nicht mehr erleben will, nicht mehr erleben kann [...] Je suis dégoûté de tout [en français dans le texte].*

« Il n'existe pas de rôle plus humiliant, pas de rôle plus triste que celui de marginal. »⁵⁶

Dans les dernières pages de *Der Wendepunkt*, qui reprennent une partie de son journal intime, les assauts de la pulsion de mort se font plus pressants :

« Je ne veux plus être un marginal, plus être une exception. »⁵⁷

Cette constatation est amère ; elle met en évidence une des causes de la dépression de Klaus Mann. Son désir profond d'œuvrer au sein d'un groupe pour le bien de la société ne parvient pas à être satisfait et l'auteur a le sentiment d'être différent de ceux qui l'entourent. Il se sent coupable de cette différence - causée en premier lieu par sa « perversion » sexuelle. Les échecs professionnels et affectifs qui contribuent à malmenager le Moi de l'auteur rendent ce sentiment de culpabilité encore plus douloureux.

A partir de quand peut-on dire que la « pulsion de mort » tend à prendre un rôle dominant chez Klaus Mann ? Cette question ne peut être traitée uniquement à partir des œuvres destinées à un public et qui sont donc soumises à la censure par l'auteur lui-même. Nous avons décelé à partir de *The turning point* et *Der Wendepunkt*, les traces de la « pulsion de mort », mais la lecture de ses *Tagebücher* permet d'être plus précis pour ce qui concerne cet aspect et de constater que ce qui est exprimé dans les œuvres publiées remonte à un passé plus ancien.

B. Etude des *Tagebücher*

Dans les *Tagebücher*, la « pulsion de mort » apparaît sous la forme de rêves morbides, de dépression et de pensées suicidaires. Mais son symptôme le plus manifeste est la dépendance de la drogue. Klaus Mann, lui-même, fait à plusieurs reprises le rapprochement entre toxicomanie et tendances névrotiques. On note en date du 23 août 1937 :

« Je prends de nouveau assez régulièrement [de la drogue], et pas vraiment peu. Est-ce de l'insouciance, un besoin physique, un

⁵⁶ Cf. MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 54 : *Es gibt keine demütigendere, keine traurige Rolle als die des Außenseiters.*

⁵⁷ Cf. MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 433 : *Ich will kein Außenseiter, keine Ausnahme mehr sein.*

instinct d'auto-destruction, un genre de suicide ? En tout cas, c'est inquiétant. »⁵⁸,

et du 4 avril 1938 :

« Pourquoi cette dépendance ? Nostalgie de la terre, de la mère ? Mort ? Volupté ? - (le politique ne peut pas être la véritable explication car - par exemple dans mon cas - cela a commencé avant) »⁵⁹.

La « pulsion de mort » qui s'exprime dans les *Tagebücher* présente trois aspects que nous allons étudier : la dépendance de la drogue, les rêves et pensées de mort, la dépression. Dans notre analyse, nous essaierons de distinguer les processus conscients et inconscients qui amènent Klaus Mann à se poser des questions sur sa névrose.

a) La dépendance de la drogue

La toxicomanie de Klaus Mann remonte à une période très ancienne et la dépendance s'aggrave à partir des années d'exil, avec des périodes où les prises sont quotidiennes. Les *Tagebücher* mentionnent les prises régulières avec une grande franchise, ce qui prouve que pour Klaus Mann le sujet n'est pas tabou. Il semble plutôt que la drogue fasse partie pour lui du quotidien, au même titre que son activité créatrice ou ses rencontres.⁶⁰

Klaus Mann indique toujours avec une précision quasi-scientifique le nom des produits qu'il utilise ainsi que la quantité absorbée, comme s'il cherchait à justifier son comportement dans le cadre d'une étude

⁵⁸ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, p. 154 : *Nehme schon wieder ziemlich regelmässig, und nicht ganz wenig. Ist das Leichtsin, physischer Zwang, Selbsterstörungstrieb, Ersatz de suicide?* En tout cas c'est inquiétant [en français dans le texte].

⁵⁹ Cf. Klaus Mann, *Tagebücher 1938-1939*, p. 33 : *Warum diese Süchtigkeit? Heimweh zur Erde, zur Mutter? Tod? Lust? - (Politisches kaum eine Erklärung, da - z.B. in meinem Fall - schon vorher angefangen).*

⁶⁰ Nous pouvons relever en particulier les prises, notées au jour le jour par Klaus Mann en ce début d'année 1936. Cf. MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 18 janvier 1936, p. 13, du 19 janvier 1936, p. 13, du 21 janvier 1936, p. 14, du 28 janvier 1936, p. 17, du 30 janvier 1936, p. 18, du 31 janvier 1936, p. 19, du 8 février 1936, p. 20, du 9 février 1936, p. 21, du 14 février 1936, p. 21, du 19 février 1936, p. 21, du 20 février 1936, p. 23, du 23 février 1936, p. 24, du 24 février 1936, p. 25 etc.

sur les effets produits par la drogue. Ainsi on note en date du 19 août 1933 :

« Pris quatre comprimés d'Allonat, afin d'essayer. Après une légère euphorie, dormi profondément. »,

du 16 mai 1934 :

« ...pris un peu (suppositoires et comprimés) »

et du 17 septembre 1935 :

« Pris entre-temps. (Comme les pupilles commencent par s'agrandir énormément, puis se ferment) »⁶¹.

Klaus Mann a l'impression de ne pouvoir travailler sans avoir recours à la drogue, ce qui est à la fois une manifestation de sa grande dépendance et débouche sur un cercle vicieux. En témoigne ce qu'il écrit le 11 mars 1936 :

« Fini par prendre encore de la drogue. Puis encore travaillé un peu - jusqu'à 12 h environ »,

ou le 9 avril de la même année :

« Pris une ampoule d'Eucodal - rien de va plus sans cela de nouveau, tout au moins le travail. »⁶²

Ici, les annotations confiées au journal montrent sans ambiguïté que Klaus Mann cherche à justifier ses prises quotidiennes de drogue par une nécessité extérieure, celle de poursuivre son activité littéraire et journalistique. On ne peut manquer de voir dans la manière dont il s'exprime une certaine mauvaise conscience, ainsi que le sentiment de ne plus être tout à fait maître de sa création.

⁶¹ MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 19 août 1933, p. 166 : *4 Tabletten Allonat genommen - um es mal auszuprobieren. Nach ganz leichter Euphorie tief geschlafen.*

MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 16 mai 1934, p. 35 : *Bißchen genommen (Zäpfchen und Tabletten)*, annotation du 17 septembre 1935, p. 129 : *Dazwischen genommen. (Wie die Pupillen erst riesig groß sind- sich dann zusammenziehen.)*

⁶² MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 11 mars 1936, p. 30 : *Schließlich doch noch genommen. Dann auch etwas gearbeitet - bis gegen 12 Uhr*, annotation du 9 avril 1936, p. 37 : *Amp. Eu. genommen - es geht immer noch nicht ganz ohne, zumal das Arbeiten.*

Afin d'illustrer le rapport pour Klaus Mann entre le combat extérieur et son combat intérieur il convient de noter aussi que ses violentes réactions contre le fascisme et son représentant hâï, Hitler, le conduisent à la fuite dans la drogue⁶³.

Toutefois - et cela est vrai pour toute addiction - il est difficile de savoir si Klaus Mann aurait pu trouver sans la drogue l'inspiration et le courage de mener son combat. Succombait-il parce que les conséquences de la privation auraient entravé sa capacité de concentration, ou bien parce que l'effet pharmacologique particulier de la drogue semblait lui permettre d'obtenir le maximum de résultats ? Il nous semble plutôt que ce choix irréversible échappe complètement au contrôle de l'auteur, qu'il est une des manifestations les plus tangibles de sa « pulsion de mort ».

Cette hypothèse est confirmée par ce que nous révèlent les *Tagebücher* : pendant l'exil, la dépendance de Klaus Mann envers la drogue prend des proportions inquiétantes. Lorsqu'il ne prend plus de stupéfiants, il a recours aux somnifères. Ainsi, en date du 30 septembre 1937, il note :

« 48 heures que je n'ai rien pris. Nuit douloureusement agitée (malgré le Luminal et le Véronal) »⁶⁴.

De même, le 9 mai 1939, on peut lire :

« ...beaucoup travaillé - avec beaucoup de Bencédrine et pas très bon moral »⁶⁵.

Ce mauvais moral est sans doute la conséquence du sentiment de culpabilité lié à ces absorptions régulières et massives, qui ne sont pas sans effets secondaires.

Sa dépendance apparaît jusque dans ses rêves, tel celui du 23 novembre 1939 :

⁶³ MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 9 octobre 1934, p. 64 : *Gleichzeitig die ekellhafte Gröhlstimme dieses Hitlers am Radio... Genommen*

[En même temps les braillements répugnants de cet Hitler à la radio... Pris (de la drogue)].

⁶⁴ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 30 septembre 1937, p. 162 : *Seit 48 Stunden nicht genommen. Qualvoll unruhige Nacht (trotz Luminal, Veronal)*.

⁶⁵ MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 9 mai 1939, p. 81 : *Viel gearbeitet - mit viel Bencedrin und nicht sehr guter Stimmung*.

« De nouveau rêvé de morphine. (En ai pris, en présence d'E[rika], sous ses regards tristes) Etonnant : cette envie... et voilà pourtant plus d'un an et demi que j'ai complètement arrêté. »⁶⁶.

Ce rêve significatif - après un an et demi de sevrage - illustre la profondeur du désir refoulé, du fantasme qui revient tourmenter l'auteur hors de l'état de veille.

La façon dont Klaus Mann vit la dépendance vis-à-vis de la drogue n'est pas sans intérêt elle non plus. Sa situation lui inspire des sentiments tout à fait ambivalents. Il l'associe dans un premier temps au principe de plaisir, comme le 12 avril 1938 :

« La rechute. Peut-être très grave. Mais si agréable. Est-ce que j'éprouve du remords ? Oui. Non. »⁶⁷,

ou le 21 du même mois :

« La drogue. J'en jouis avec cynisme - et m'en irrite. Je veux, je dois, je m'en libérerai bientôt. »⁶⁸

L'aveu du plaisir éprouvé à travers la drogue est ambigu ; il est lié à la recherche de l'oubli, à l'évasion dans l'illusion du retour au néant. La drogue n'apporte toutefois qu'une paix provisoire, elle est en fin de compte plutôt source d'angoisse. Klaus Mann s'inquiète notamment de voir sa dépendance augmenter. On relève en date du 15 février 1936 :

« Les horribles piqûres dans le bras. Le sang dans l'instrument. »⁶⁹,

du 9 mars 1936 :

⁶⁶ MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 23 novembre 1939, p. 143 : *Wieder von Morphinum geträumt. (In E's gegenwart, unter ihren traurigen Blicken, genommen.) Seltsam : diese Sehnsucht... Und es ist länger als 1 1/2 Jahre her, daß ich völlig aufgehört habe...*

⁶⁷ MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 12 avril 1938, p. 35 : *Der Rückfall. Vielleicht sehr schlimm. Aber so schön. Bringe ich Reue auf? Ja. Nein.*

⁶⁸ MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 21 avril 1938, p. 36 : *La Droque [en français dans le texte]. Ich genieße es mit Zynismus - und ärgere mich darüber. Will es, muß es, werde es bald wieder lossein.*

⁶⁹ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 15 février 1936, p. 21 : *Die fürchterlichen Spritzen in den Arm - das Blut im Instrument.*

« ...je me sentais si mal, que je dus me rendre le soir chez L, pour me faire une piqûre. Comme un alcoolique qui reçoit à boire ; (cela m'irrite) »⁷⁰,

et du 21 mai 1936 :

« Je me réveille et éprouve cette sensation indescriptible et horrible liée au haschisch (ne plus sentir ses bras, etc.). Est-ce seulement le choc du cauchemar ? Cela est-il lié aux drogues ? Suis-je donc intoxiqué à ce point ? Grande inquiétude. »⁷¹

Cette angoisse, fréquemment mentionnée dans les *Tagebücher*, Klaus Mann ne la ressent pas qu'à l'état de veille. Elle est également manifeste dans les rêves qu'il relate à plusieurs reprises⁷². Ainsi, celui qu'il rapporte du 17 mars 1937, met en scène une angoisse refoulée, celle du vieillissement et de la déchéance physique, conséquence de son hygiène de vie et de ses diverses addictions :

« Rêvé que je n'avais soudain plus de dents de devant. Sensation de gencive à nu, sensible. Epouvantable. »⁷³,

Le 12 mai 1938, il note :

« Rêves affreux. E[...] et Wolfgang. Tous deux morts. Wolfgang m'avait promis de l'héroïne avant de mourir ; n'a plus pu m'en donner. »⁷⁴

Dans ce rêve qui traduit indubitablement un état de manque, il est à noter que Klaus Mann associe le destin tragique d'êtres chers et sa

⁷⁰ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 9 mars 1936, p. 30 : *...so schlimm, daß ich gegen Abend zu L. gehen mußte, mir eine Spritze zu machen. Wie ein Durstiger, der zu trinken bekommt ; (ich ärgere mich darüber).*

⁷¹ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, , annotation du 21 mai 1936, p. 54 : *Ich wache auf - und habe das unbeschreibliche, scheußliche Haschich-Gefühl(nicht-mehr spüren der Arme u.s.w.) - Ist es nur der Schock des Altraums? Hängt es mit den Drogen zusammen? Bin ich so vergiftet? Grosse Unruhe.*

⁷² MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 19 février 1936, p. 23 et annotation du 28 février 1937, p. 111.

⁷³ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 17 mars 1937, p. 116 : *Geträumt : daß ich plötzlich gar keine Vorderzähne mehr hätte. Gefühl des nackten, empfindlichen Zahnfleisches. Sehr schrecklich.*

⁷⁴ MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 12 mai 1938, p. 40 : *Schlimme Träume. E und Wolfgang. Beide starben. Wolfgang hatte mir vorher noch Heroin versprochen ; konnte es mir dann nicht mehr geben.*

dépendance propre qui, elle également, ne peut déboucher que sur la mort.

Conscient de son propre état de dépendance, Klaus Mann réagit de diverses manières. Nous relevons tout d'abord des attitudes de déni, comme en date du 27 mars 1936 :

« Pris. C'est bon. (Je suis de nouveau assez dépendant - cette fois-ci uniquement physiquement, pas psychologiquement...) »⁷⁵.

Klaus Mann se berce aussi de l'illusion de la maîtrise de soi comme :
le 7 mars 1936 :

« Maintenant, je vais arrêter un peu... »⁷⁶,

ou le 18 septembre 1936 :

« Pris pas mal - : vraisemblablement (j'espère) pour la dernière fois - pour un certain temps. »⁷⁷

A regarder ces annotations de plus près, on constate cependant que Klaus Mann admet ici malgré tout que la privation ne peut chez lui être que passagère en raison d'une dépendance de longue date.

Les attitudes que nous sommes en train de dévoquer s'apparentent à la négation de la faute, s'accompagnent aussi d'un certain penchant pour la provocation. Klaus Mann affiche en effet, parfois avec une vantardise puérile, sa satisfaction devant les effets de la drogue ainsi que le plaisir que celle-ci lui procure⁷⁸.

Ces trois attitudes différentes, le déni de la dépendance, l'illusion de rester maître de soi et la provocation, répondent finalement au même besoin de nier la faute, de refuser tout jugement moral. Ce désir est une conséquence directe du clivage que Klaus Mann opère dans son

⁷⁵ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 27 mars 1936, p. 34 : *Genommen. Gut. (Ich bin wieder ziemlich abhängig - diesmal rein physisch, nicht psychisch.)*

⁷⁶ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 7 mars 1936, p. 29 : *Jetzt höre ich aber etwas auf.*

⁷⁷ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 18 septembre 1936, p. 74 : *Ziemlich stark genommen - : wahrscheinlich (hoffentlich) zum letzten Mal - für eine längere Weile.*

⁷⁸ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 28 avril 1936, p. 47 : *Ziemlich stark genommen (4). Großer Effekt [...]. [Pris pas mal (4). Gros effet [...]].*

subconscient entre le sentiment de culpabilité, qui l'incite à essayer de lutter contre la toxicomanie, et la constatation des « bienfaits » de la drogue.

On en a l'illustration par cette notation en date du 13 mars 1937 :

« Sensation de manque assez forte : réserves épuisées. Suis allé voir le vieux docteur Stahel : un vieux Monsieur charmant, qui me tient un discours très raisonnable, naïf, fondé et inutile ; donne l'ordonnance. »⁷⁹

Ici, Klaus Mann semble accepter d'une manière générale sa dépendance. On note même d'une manière générale chez lui parfois un certain fatalisme qui toutefois n'exclut pas une tendance à la révolte face au spectacle de son manque de volonté⁸⁰.

Le sentiment de culpabilité que Klaus Mann cherche en fait à occulter, réapparaît cependant périodiquement. Ses rêves en sont un témoignage⁸¹ et traduisent ce qui ne s'exprime pas dans ses actes, ni dans ses écrits sous une autre forme. En liaison directe avec ce sentiment de culpabilité qui vient d'être évoqué, il faut naturellement relever le désir - conscient - qu'éprouve Klaus Mann d'interrompre les prises de drogue. Il s'exprime clairement, notamment les 2 octobre 1935 et 16 octobre 1935⁸², à un moment où la dépendance semble être totale.

Notons encore que les fréquentes allusions à la prise de stupéfiants par Klaus Mann sont également intéressantes sur un plan clinique si on les étudie dans leur contexte d'apparition. La prise de drogue (cocaïne, morphine ou dérivés) est fréquemment associée à un rapport sexuel, lequel est de plus en plus souvent le fruit d'une

⁷⁹ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 13 mars 1937, p. 117 : *Ziemlich heftige Abstinenz: Vorrat zu Ende. Zum alten Dr. Stahel gegangen: reizender alter Herr, hält mir sehr vernünftigen, naiven, richtigen, nutzlosen Vortrag ; gibt Rezept.*

⁸⁰ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 7 mai 1936, p. 51 : *Wütend auf meine Unbeherrschtheit.* [Furieux à cause de mon manque de maîtrise de moi.]

⁸¹ MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, p. 46, 78 et 148.

⁸² MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 2 octobre 1935, p. 134 : *Fest entschlossen, wieder radikal zu stoppen.* [Fermement décidé à arrêter de nouveau radicalement.], et du 16 octobre 1935, p. 136 : *Ich muß aufhören* [Il faut que j'arrête.]

rencontre de passage⁸³. Le 11 janvier 1935⁸⁴ il associe les effets de la drogue à ceux d'une nuit d'amour. Plus tard, cependant, le 26 octobre 1935⁸⁵, il envisage une relation sexuelle durable comme seul moyen d'échapper à cette emprise qui devient de plus en plus préoccupante. Il semble éprouver le sentiment que seules les pulsions de vie, la quête de l'autre, pourraient maintenir en échec les pulsions de mort. Mais, nous l'avons déjà relevé, la libido qui cherche ainsi à s'exprimer apparaît sous une forme non liée et finit par s'allier aux pulsions morbides et à accroître l'angoisse.

Klaus Mann éprouve, en relation avec les prises de drogue, un sentiment de douleur, accompagné de remords face à sa faiblesse. Parfois, ce sentiment est teinté de peur. Nous avons relevé à ce sujet son écoëurement à la vue des marques laissées par les injections sur ses jambes⁸⁶. Cette peur, teintée de voyeurisme, lui fait noter les effets secondaires de la drogue, et notamment les vomissements⁸⁷, les piqûres⁸⁸ et l'apathie⁸⁹. Ce sont ces constatations, ajoutées au sentiment de culpabilité et peut-être aux pressions de l'extérieur, qui le poussent à entreprendre, en 1937, deux cures de désintoxication, à Budapest et à New York⁹⁰.

83 MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 15 avril 1932, p. 48 et du 14 novembre 1932, p. 91 : *Genommen, genommen, genommen...* [Pris, pris, pris [de la drogue].]

84 MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 11 janvier 1935, p. 91 : *An den Schenkeln die Spuren der Einstiche, wie Biß-Spuren nach einer Liebesnacht...* [Sur les cuisses, les traces des piqûres, comme les marques de morsures après une nuit d'amour ...]

85 MANN, Klaus. *Tagebücher 1934-1935*, annotation du 26 octobre 1935, p. 139 : *Eines steht fest: ich muss im Lauf der nächsten Monate eine feste, nicht gar zu trostlose Liaison haben ; oder der Thun siegt.* [Une chose est sûre : il faut que j'aie une liaison stable, pas trop désespérée dans les mois qui viennent ; sinon la drogue l'emportera.]

86 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 23 mars 1937, p. 118 : *Meine armen zerstochnen Beine... Viele Stellen tun weh...* [Mes pauvres jambes trouées par les piqûres ... Beaucoup d'endroits sont douloureux ...]

87 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 21 mars 1937, p. 118 : *Furchtbares Erbrechen - (weil ich nach dem Nehmen immer noch am Tisch zu schreiben versuche, anstatt mich hinzulegen...)* [Terribles vomissements - (parce que j'ai encore voulu écrire à ma table après la prise de drogue au lieu de m'allonger.)]

88 Cf. note 84.

89 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 5 avril 1937, p. 121 : *Sehr unruhig, zerschlagen und unbrauchbar - weil kein Zeug da.* [Très agité, abattu et inutile - parce que je n'ai plus de drogue ici.]

90 MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, p. 136 et suivantes.

Après cette chronique de la dépendance de Klaus Mann, envisagées comme une manifestation de sa « pulsion de mort », nous allons nous intéresser aux autres aspects de sa dépression, à savoir ses pensées morbides et sa mélancolie⁹¹.

b) Les rêves morbides et la mélancolie de Klaus Mann

Les nombreuses pensées et rêves morbides, qui apparaissent dans les *Tagebücher* font ressurgir un passé enfoui sous les strates qui constituent la mémoire de l'auteur.

Un rêve, mentionné en date du 21 mai 1932, est particulièrement intéressant⁹². Klaus Mann se revoit enfant, persécuté par un *Zauberer* méchant⁹³. Or, pour le lecteur attentif des autobiographies de Klaus Mann, il semble que ce terme de *Zauberer* soit très positif, évoquant à la fois la force, l'autorité, mais également la tendresse paternelle. Ici, Klaus Mann ne recule pas devant l'association entre ce qualificatif et un défaut, la méchanceté.

Plus loin, comme en écho à ce premier rêve, Klaus Mann rêve de la mort de son père et note sa réaction de violente douleur. Or Freud a découvert que nous rêvons tous de notre vie, de notre mort et de celle des autres⁹⁴. Il en a tiré les conclusions que les désirs de mort des parents, des frères et des sœurs, ne sont pas exceptionnels, mais qu'ils sont au contraire la règle générale et prennent naissance dans la première enfance. Mais, avec le développement de la conscience, de tels souhaits, qui sont généralement refoulés, incitent à la formation de défenses diverses, normales et anormales, et aboutissent souvent à la naissance de sentiments de culpabilité.

Klaus Mann, ne semble pas avoir pu exprimer les désirs en question ailleurs que dans ses rêves, et ses défenses n'ont de ce fait pas pu être efficaces, dans la mesure où elles ne pouvaient faire taire un sentiment refoulé qui est ici clairement mis en évidence : le désir de tuer le père. Même dans le rêve, les défenses apparaissent et s'emploient à masquer cette agressivité derrière un refus des affects

⁹¹ Au sens freudien du terme de victoire de la « pulsion de mort ».

⁹² MANN, Klaus. *Tagebücher 1931-1933*, annotation du 21 mai 1932, p. 53.

⁹³ « Zauberer » : surnom donné aux enfants Mann à leur père, qui se plaisait à jouer le rôle d'« exorciste » et à chasser les monstres qui peuplaient leurs cauchemars. Cf. à ce sujet MANN, Klaus. *Der Wendepunkt*, p. 22.

⁹⁴ FREUD, Sigmund. *Die Traumdeutung*, Gesammelte Werke, Bd II-III, Imago, London, 1900.

pénibles ou une pseudo-douleur, mais on ne peut manquer d'y discerner le sentiment de culpabilité très fort de Klaus Mann.

Etre préoccupé de la mort est un signe d'agressivité dirigée contre soi-même⁹⁵. Klaus Mann est fréquemment assailli de pensées morbides⁹⁶. Le désir de mourir, que trahissent les *Tagebücher*, a plusieurs origines. La première est l'envie de retrouver ses amis disparus, telle qu'elle apparaît notamment le 28 mai 1937 :

« (« Pulsion de mort »). Tous les êtres vers lesquels je me sens attiré, et qui sont attirés par moi, aimeraient (ou ont voulu) mourir.... Wolfgang disait : « je dis Eucodal et pense au néant, à la fin du monde. »⁹⁷

et le 21 août 1939 :

« La fin terrifiante, qui est leur sort à tous... Pressentiments de ma propre fin. Puisse-t-elle avoir lieu avant que je voie partir tous ceux que j'ai connus - et aimés. »⁹⁸

Il s'agit également pour Klaus Mann de répondre à l'invitation de la mort, de s'abandonner à son étreinte. On peut lire le 1er juin 1936 :

« Effroi devant l'avenir ; envie indicible de paix, de néant, de dissolution. »⁹⁹,

et le 8 octobre 1936 :

⁹⁵ Cf. BERGERET, Jean. *La dépression et les états-limites*, p. 137.

⁹⁶ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotations des 1er mai 1936, p. 48, 5 mai 1936, p. 49, 30 novembre 1936, p. 89, 24 décembre 1937, p. 175, 25 décembre 1937, p. 175.

MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 16 octobre 1938, p. 68 et du 13 décembre 1938, p. 76.

⁹⁷ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 28 mai 1937, p. 136 : (« Todestrieb »). *Alle Menschen, zu denen ich mich hingezogen fühle, und die sich zu mir hingezogen fühlen, möchten (oder wollten...) sterben... Wolfgang sagte : » Ich sage Eucodal - und meine das Nichts, den Weltuntergang... «*

⁹⁸ MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 21 août 1939, p. 127 : *Das schaurige Ende, das es mit ihnen allen nimmt... Ahnungen des eigenen Untergangs. Möge es Ereignis werden, ehe ich alle hingehen sehe, die ich gekannt - und geliebt habe.*

⁹⁹ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 1er juin 1936, p. 55 : *Entsetzen vor der Zukunft, unsagbare Sehnsucht nach dem Frieden, dem Nichts, der Auflösung.*

« Je me demande, presque à chaque heure du jour, si la MORT, que je souhaite de tout mon cœur, n'aura pas bientôt la bonté de me prendre avec elle. »¹⁰⁰

Cette envie est liée au besoin de trouver l'apaisement des tensions, par le retour au néant, comme cela ressort de l'annotation du 4 avril 1938 :

« Nostalgie de la terre ? de la mère ? Mort ? Volupté ? »¹⁰¹

Toutefois, nous l'avons vu plus haut à propos de la drogue, Klaus Mann ne se livre pas sans résistance à cet attrait de la mort. Il essaie de lutter contre cette pulsion et dispose, dans ce combat, de divers alliés.

L'un de ceux-ci est l'amitié, comme le suggère l'annotation du 1er juin 1936 :

« Sensation de manque (parfois très violente) ; mais tout cela naturellement soulagé par le fait d'être ensemble (E., F., Miro.) »¹⁰²

Mais c'est surtout l'amour pour sa sœur Erika qui le retient d'accomplir l'acte fatal :

« Non, je ne peux, je ne dois plus vivre longtemps. Je suis trop puissamment attiré par l'au-delà - ceci doit avoir une signification. Mais naturellement je dois, tout d'abord, écrire quelque chose de beau, d'émouvant - Et aussi, entre moi et la sombre vallée de la terre promise - toujours, toujours, toujours, - la sœur. »¹⁰³.

¹⁰⁰ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 8 octobre 1936, p. 78 : *Ich frage mich aber, fast zu jeder Stunde des Tages, ob DER TOD, den ich so sehr von Herzen ersehne, nicht bald die Güte haben wird, mich gnädig an sich zu nehmen.*

¹⁰¹ MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 4 avril 1938, p. 33 : *Heimweh zur Erde? zur Mutter? Tod? Lust?*

¹⁰² MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 1er juin 1936, p. 55 : *Abstinenz (zuweilen sehr heftige) ; aber alles natürlich erleichtert durch das Zusammensein (E, F., Miro).*

¹⁰³ MANN, Klaus. *Tagebücher 1935-1936*, annotation du 16 août 1936, p. 69 : *Nein, ich KANN, ich darf nicht lange leben. ich bin ZU mächtig angezogen von der anderen Seite - das muss seinen Sinn haben. Aber natürlich soll ich, erst noch, etwas Schönes, Rührendes schreiben. - Auch steht zwischen mir und dem dunklen Tal der Verheissung - immer noch, immer noch, immer - die Schwester.*

D'une manière générale, l'amour constitue pour Klaus Mann un garde-fou, certes fragile. On peut lire, en date du 21 avril 1938 :

« Je veux vivre avec Tomski et travailler. »¹⁰⁴

Enfin, le travail et l'engagement pourraient lui fournir une raison de croire en sa mission et par-là faire taire ses penchants morbides.

Son engagement dans l'armée américaine et son action sur le terrain, en Afrique du Nord, puis sur les traces de l'armée allemande en déroute, jusqu'en Italie, parvient à lui donner le sentiment d'être utile, de faire partie d'un groupe. Les annotations de l'année 1944 témoignent d'une activité menée sans relâche, de quelques bons moments, parfois assombris d'accès de dépression¹⁰⁵.

A partir de 1945, et cela peut sembler étonnant, dans la mesure où le combat contre le fascisme, pour lequel Klaus Mann s'était engagé intellectuellement et physiquement, semblait gagné, les moments de dépression prennent une place prépondérante. L'activité fébrile, n'aboutit pas au succès et ne procure pas de réelle satisfaction à Klaus Mann, qui cherche à s'étourdir par d'autres moyens : une vie sociale intense, des aventures tout aussi nombreuses qu'au début de la rédaction de son journal et encore et toujours la drogue.

Le 1er janvier 1949, il note :

« Je ne vais pas continuer à tenir ce journal. Je ne souhaite pas survivre à cette année. »¹⁰⁶

Il ne tient pas cette promesse et note jusqu'à la veille de sa mort, sans aucuns commentaires, les quelques faits marquants des journées passées. Bien souvent, ceci se borne à la mention *RIEN*. A partir du 29 avril 1949, il passe à la chronique d'une dépression sévère, aggravée par une cure de désintoxication ratée, entreprise le 5 mai 1949 à la Clinique St Luc à Nice¹⁰⁷.

Au terme de l'étude des *Tagebücher* dans la perspective de la « pulsion de mort », il faut noter l'existence (la persistance) malgré

¹⁰⁴ MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 21 avril 1938, p. 36 : *Ich will mit Tomski leben und arbeiten.*

¹⁰⁵ MANN, Klaus. *Tagebücher 1944-1949*, p. 56 et suivantes.

¹⁰⁶ MANN, Klaus. *Tagebücher 1944-1949*, annotation du 1er janvier 1949, p. 203 : *Ich werde diese Notizen nicht weiterführen. Ich wünsche nicht, dieses Jahr zu überleben.*

¹⁰⁷ MANN, Klaus. *Tagebücher 1944-1949*, annotation du 5 mai 1949, p. 216.

les efforts de Klaus Mann, d'une deuxième forme (négative) de son désir de mourir, la constatation d'un échec. L'agressivité qui en découle, le sentiment d'avoir failli à sa mission d'écrivain, fait alors retour sur l'auteur, s'acharne à détruire ses défenses et l'emporte sur ses pulsions de vie.

L'impression générale qui ressort de cette étude, est la permanence d'un désir de mourir latent : d'une tristesse, et d'un dégoût de la vie¹⁰⁸ qui réapparaissent à intervalles répétés, dès 1938¹⁰⁹, puis avec de plus en plus d'insistance.

Ses rêves de suicide¹¹⁰ et ses passages à l'acte¹¹¹ sont l'illustration de cette envie latente de mourir, avouée le 10 novembre 1940 :

« Malgré tout, la mort serait la bienvenue... Depuis le jour de ma naissance, ma mort s'est mise en marche. »¹¹²

-
- ¹⁰⁸ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 17 novembre 1936, p. 86 : *Sehr traurig*, annotation du 17 juillet 1937, p. 144 : *Schwermut, Mutlosigkeit*, [Mélancolie, découragement.]
annotation du 10 août 1937, p. 150 : *Anfälle von Traurigkeit. Unsagbar stark...* [Accès de tristesse. D'une force indiscible ...]
MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 8 mai 1939, p. 104 : *Ich bin nichts mehr, ich lebe nicht mehr gerne.*,
annotation du 5 juillet 1939, p. 117 : *Traurig bis in den Tod. Verwirrt ; müde ; angewidert.* [Triste à en mourir. Bouleversé ; fatigué ; écœuré.]
- ¹⁰⁹ MANN, Klaus. *Tagebücher 1938-1939*, annotation du 5 septembre 1938, p. 60 : *Aller Aufwand umsonst, jede Anstrengung ein Mißerfolg. Käme der Tod!*... [Toute cette dépense d'énergie pour rien, tout effort : un échec - que vienne la mort ...]
- ¹¹⁰ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 11 août 1937, p. 151 : *Geträumt: ich hätte mir mit ein paar geheimnisvollen Spritzen das Leben nehmen wollen.* [Rêvé : j'avais voulu me donner la mort avec quelques injections mystérieuses.]
- ¹¹¹ MANN, Klaus. *Tagebücher 1936-1937*, annotation du 1er octobre 1937, p. 162: *ins Hotel zurück, um mir das Leben zu nehmen. Tout à fait au bout. Die finstere Stunde, wo man nicht mehr weiterleben KANN. Weinkrampf. Auf dem Fensterbrett. Der Gedanke an E. und die Vorstellung, ich könnte mir nur ein Bein brechen. Die wohlfeile Rettung durch eine Spritze.* [Retour à l'hôtel pour me suicider. Tout à fait au bout (en français dans le texte). L'heure fatale où l'on ne PEUT plus vivre. Sanglots. Sur le rebord de la fenêtre. La pensée à Erika et l'idée que je pourrais seulement me casser une jambe. Sauvé à bon compte par une piqûre.]
- ¹¹² MANN, Klaus. *Tagebücher 1940-1943*, p. 75, annotation du 10 novembre 1940 : *Trotz allem wäre mir der Tod höchst willkommen. Utterly welcome, indeed...* Depuis le jour de ma naissance, ma mort s'est mise en marche [en français dans le texte]. [Malgré tout, la mort serait vraiment la bienvenue. Extrêmement bienvenue en fait.]

et le 6 juillet 1943¹¹³.

Le processus était inéluctable. La mort, provoquée par une absorption massive de somnifères, peut malgré tout surprendre. Pourquoi avoir choisi ce jour du 21 mai 1949 pour accomplir cet acte fatal, alors que Klaus Mann n'avait pas encore renoncé à tout projet et qu'il venait de subir une cure de désintoxication.

Golo Mann donne dans son article *Erinnerungen an meinen Bruder Klaus*¹¹⁴, un certain nombre de motifs pouvant justifier le geste de son frère. Sa mort est liée à plusieurs déceptions, qui sont venues se greffer sur un traumatisme, dont l'origine est à rechercher bien en deça du contexte politique, dans la constellation psychique de l'auteur. Comme la « pulsion de mort » fait partie intégrante du mythe personnel de l'auteur et de sa personnalité profonde, le choix du jour et de l'heure constitue l'ultime témoignage de liberté de la part d'un homme sous dépendance.

Pour conclure provisoirement sur l'étendue des tendances morbides de Klaus Mann et les formes qu'elles prennent dans ses confessions et dans ses œuvres, nous proposons le schéma à double entrée suivant qui reprend sous forme condensée les idées maîtresses évoquées plus haut.

Manifestation de la « pulsion de mort » dans la vie inconsciente de l'auteur	Extériorisation de ces dernières
<ul style="list-style-type: none"> • Angoisses nocturnes et autres angoisses • Haine politique (contre le fascisme) • Sentiment de culpabilité (rêves, ambivalence des sentiments) • Phases d'apathie (plus rarement, surtout après 1945) 	<ul style="list-style-type: none"> • Drogue, sexualité (comportements d'addiction) • Engagement • Représentation de la mort

¹¹³ Cf. MANN, Klaus. *Tagebücher 1940-1943*, annotation du 6 juillet 1943, p. 151 : *Gestern, wieder entschiedene Selbstmordstimmung und -absicht*. [Hier, de nouveau forte envie et intention de suicide.]

¹¹⁴ MANN, Golo. *Erinnerungen an meinen Bruder Klaus* in MANN, Klaus. *Briefe und Antworten*, p. 659.

La « pulsion de mort » omniprésente chez Klaus Mann et dans ses œuvres, apparaît sous plusieurs formes, plus ou moins investies par le Surmoi de l'auteur. On note les idées et images de mort, qui révèlent une ambivalence affective, essentiellement à l'égard du père, et nourrissent un sentiment de culpabilité refoulé, auquel l'auteur essaye d'échapper par divers comportements de fuite. Parmi ces derniers, nous avons relevé la dépendance de la drogue, qui représente la forme de fuite la plus régressive, la sexualité effrénée et l'activité littéraire fébrile. Dans sa forme la plus investie, il s'agit alors de l'engagement, du combat antifasciste, qui pour un temps fera taire chez Klaus Mann les pulsions autodestructrices. Lorsque l'ennemi aura disparu, l'auteur sera la proie de l'ennui, traversera des phases d'apathie qui s'ajouteront à son angoisse de perte d'objet et de punition. La « pulsion de mort » ne sera plus tenue en échec par les efforts de sublimation de l'auteur et aura raison de ses médiocres résistances.

Pour qu'un tel schéma se vérifie, il faut une structuration précaire de la personnalité, qui ne peut avoir été causée que par un échec de l'identification à l'un ou à l'autre des parents. Ce premier traumatisme refoulé pourra être décompensé par un deuxième traumatisme d'origine externe.

Ceci va nous inciter à nous intéresser au triangle œdipien « Klaus-Thomas-Katia Mann » et aux relations entretenues par Klaus avec les autres membres de la famille, à la recherche du traumatisme initial.